

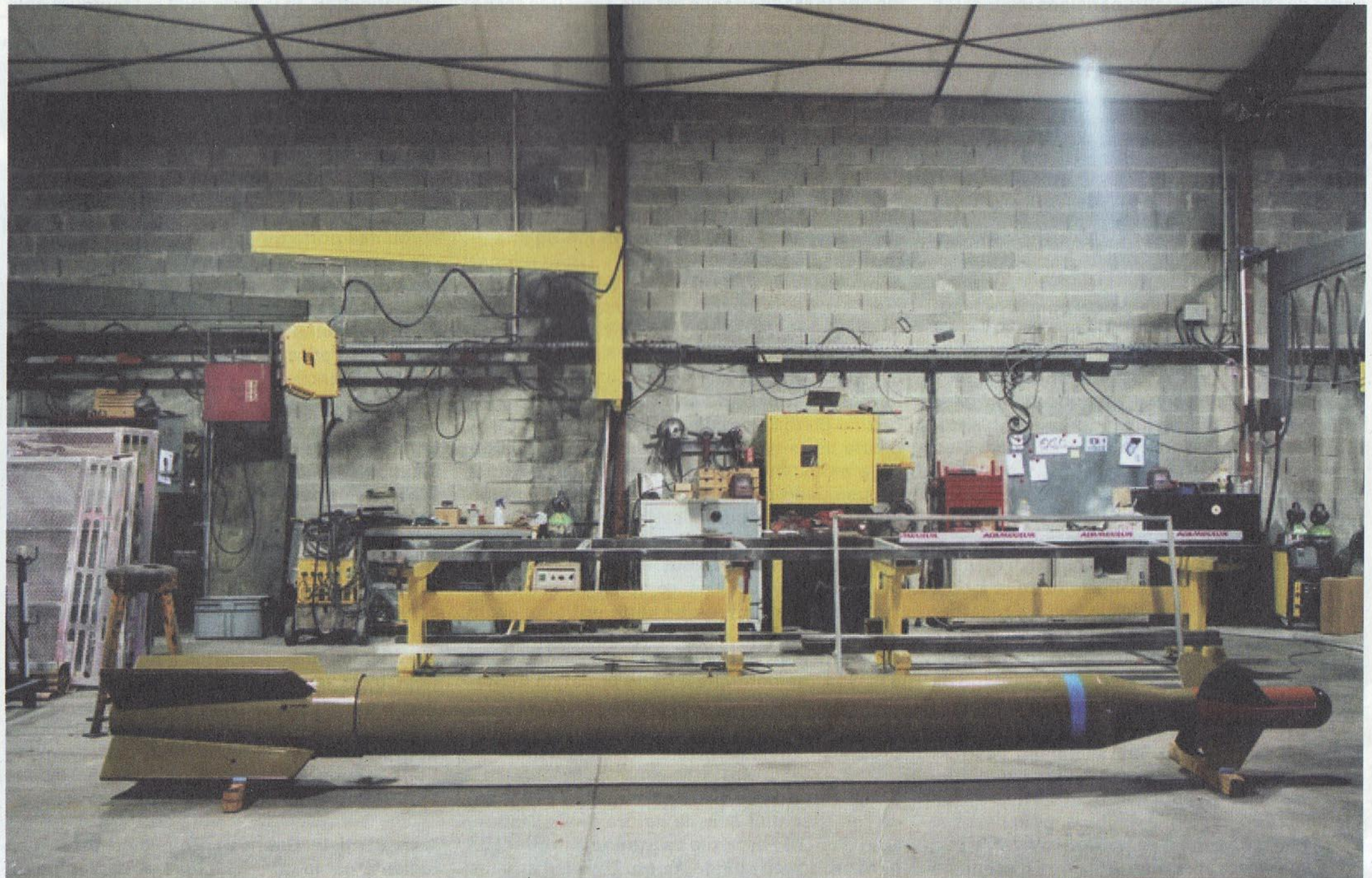
ENTRETIEN / BIENNALE DE PARIS : « UN AUTRE ART » EST-IL POSSIBLE ?

CRÉÉE EN 1959 PAR ANDRÉ MALRAUX, MISE EN VEILLE PUIS RÉCUPÉRÉE EN 2000 PAR SON NOUVEAU DIRECTEUR ALEXANDRE GURITA, LA BIENNALE DE PARIS S'INSCRIT DANS UNE FORME D'ALTERNATIVE ARTISTIQUE SANS POUR AUTANT ÊTRE EN CONFLIT AVEC L'INSTITUTION. CULTIVANT LA DIFFÉRENCE, CETTE BIENNALE QUI N'EN PORTE QUE LE TITRE ŒUVRE À TROUBLER LES VALEURS ÉTABLIES DE L'ART ET À ENRAYER UNE MACHINE TROP BIEN HUILÉE.

Anne-Lou Vicente : « Une rupture avec les standards », « une institution horizontale », « des pratiques invisuelles », « une biennale sans œuvres d'art, sans exposition, sans curateurs, sans spectateurs, sans médiateurs » etc. : à la lecture des différents principes de la Biennale de Paris, il semble qu'elle ait pris le parfait contrepied de ceux qui régissent le monde de l'art traditionnel...

Alexandre Gurita : Au cours du XX^e siècle, avec les avant-gardes par exemple, il y a souvent eu dans l'art des prises de position contre : contre l'institution notamment. Des acteurs du monde de l'art se sont opposés, et souvent frontalement, aux valeurs établies. Cela a apporté certains petits changements, mais sur le fond, cela n'a pas vraiment transformé l'art, parce que la seule chose qui puisse transformer l'art, c'est la nature des pratiques. Ce qui a modifié l'art, ce sont des artistes à titre individuel et non pas les avant-gardes dans leur ensemble. Ce sont des auteurs qui, à l'instar de Duchamp, Malevitch, Alan Kaprow, ou des artistes minimalistes et conceptuels, ont eu des pratiques d'une autre nature que l'art dominant de leur époque. Ces artistes ont proposé autre chose, même si dans certains cas, leur œuvre a été par la suite rapidement intégrée à l'institution, et en quelque sorte diluée. On ne peut pas renier ces apports qui ont fait que l'on est passé de la peinture et de la sculpture posée sur un socle à la performance, à la vidéo, à l'art numérique, etc. Mais ce n'est pas suffisant, et en tout cas aujourd'hui, ça ne l'est plus du tout...

L'une des particularités de la Biennale de Paris est qu'il n'y a pas cette logique de confrontation, et elle se démarque en cela des attitudes critiques opérant habituellement. Par ailleurs, la Biennale de Paris n'est ni une exposition, ni une



manifestation. C'est une institution fantôme comparable à un écran de fumée. C'est une stratégie mise au service de pratiques désobéissantes à la matrice de l'art. Les pratiques associées à la Biennale de Paris sont foncièrement différentes du lot commun. Il n'y a pas d'objet d'art, pas d'œuvre d'art, pas d'exposition, pas de curateur, pas de public de l'art. Ce sont les pratiques qui déterminent l'architecture de la Biennale, et non l'inverse. Chaque auteur est donc en quelque sorte son propre commissaire d'exposition. Elle se déroule par conséquent là où ça se passe, et au moment où ça se passe. On agit sur une autre fréquence, on est dans une logique de l'autre, mais sans pour autant se positionner en marge ou en retrait. Si la transgression et la radicalité avaient un sens encore aujourd'hui, ce serait des termes qui conviendraient tout à fait à la Biennale de Paris.

A.-L.V. : Plus que de s'opposer frontalement à l'institution, il semblerait donc que la Biennale de Paris ait pris le parti de l'infiltrer pour exister...

A.G. : La Biennale de Paris jouit d'une certaine crédibilité qui lui permet de mettre en place des partenariats avec certaines institutions ou médias sur la base d'un échange. Nous intervenons au sein même de l'institution pour renforcer ces nouvelles pratiques et remettre en question les valeurs établies depuis l'intérieur. Cela n'aurait pas grand intérêt de rester isolé et de se considérer comme les plus intéressants. L'un des enjeux d'une pratique artistique décentrée ou «non conforme», pour citer François Deck, c'est de faire bouger les lignes. Une pratique artistique qui sort du lot commun est par nature critique, et l'un de ses principaux buts est de remettre en question ce qui est donné une fois pour toutes, comme le dit Jean-Baptiste Farkas. Une pratique décalée, excentrée, doit interférer avec le monde de l'art, sans quoi sa raison première n'existe plus. Si d'une part, on a un monde de l'art qui perdure, qui s'auto-nourrit, s'auto-reproduit et dont l'emprise augmente continuellement, et que d'autre part on a quelques pratiques isolées intéressantes sur le plan artistique, cela n'a pas de sens. Ce qui fait sens, c'est qu'il y ait collision, impact entre les deux. Il ne faut pas laisser le monde de l'art tranquille... C'est pour cela, comme je l'ai dit plus haut, que la Biennale de Paris intervient au cœur même des institutions, ce que beaucoup ne comprennent pas et jugent à tort comme une récupération.

A.-L.V. : Ces pratiques associées à la Biennale de Paris, si elles n'existent pas en tant qu'objets ou œuvres d'art à proprement parler, alors sous quelle(s) forme(s) apparaissent-elles ? De performances, d'expériences ?

A.G. : La performance est une œuvre d'art, et l'expérience peut en être une si elle s'accompagne d'une finalité de type objet d'art, qu'il soit matériel ou immatériel. Les pratiques associées à la Biennale, je les qualifie de pratiques «invisuelles». L'invisuel est une notion qui désigne la pratique de l'art à l'exception de son caractère visuel. Par exemple, Jean-Baptiste Farkas propose un art prestataire. Il n'expose pas, il opère. Sa démarche artistique se concrétise sous la forme de modes d'emploi à mettre en œuvre par tel ou tel. Avec «La part de l'ombre», il propose de baisser l'intensité de la lumière d'une zone d'un quartier ou d'un immeuble. Il intervient dans le réel en inventant une certaine forme de brouillage de l'usuel. La Journée Nationale Libanaise du Taboulé, de Ricardo Mbarko, consiste en une fête nationale qui a pour but d'apaiser les tensions politiques, religieuses, et ce dans un contexte relativement explosif... Quant à Paul Robert, c'est un coureur de fond qui a participé à de nombreuses compétitions sportives, et qui utilise le sport comme motif artistique.

A.-L.V. : Est-ce que les «ennuis» ne commencent pas dès lors qu'un artiste entend vivre de son activité artistique ?

A.G. : Il est certain que cela pose problème. Tout dépend de ce que l'on attend de l'art. Je pense que l'art est un secteur dont le moteur est lié à la liberté d'expression, de pensée, et au luxe presque aristocratique de pouvoir voir les choses autrement. Le but est de vivre son expérience en toute liberté. La dimension économique et le fait de gagner sa vie à travers son art est une question cruciale. Certains ont trouvé leur économie, totalement indépendante de l'économie de l'art, du fait que leurs propositions se manifestent souvent à travers d'autres secteurs d'activité que celui de l'art. Par exemple, Olivier Stévenart (OSTSA) réalise des travaux en bâtiment, c'est sa pratique artistique et il gagne donc sa vie avec son art, mais par le biais d'une autre économie que celle de l'art. D'autres sont enseignants. Quoi qu'il en soit, on a le choix. Si une pratique dénormée n'a pas encore trouvé son économie, ce n'est pas parce

que celle-ci n'existe pas mais parce qu'on ne l'a pas assez cherché.

A.-L.V. : Comment en êtes-vous venu à diriger la Biennale de Paris ?

A.G. : Quelqu'un m'en avait parlé en 2000. Je me suis dit que ce serait intéressant de récupérer cette institution afin de la mettre à disposition de toute personne ou entité qui pense l'art en dehors de tout schéma préétabli et afin de constituer une masse critique, sachant qu'aujourd'hui, un auteur seul n'a plus de capacité critique et qu'on ne peut être critique qu'en agissant à échelle systémique. J'ai donc déposé le nom de la Biennale de Paris, ce qui n'a pas été du goût de tout le monde... Ce n'est pas pour rien qu'à défaut de pouvoir utiliser le nom de Biennale de Paris, la triennale «La Force de l'art» a été mise en place...

A.-L.V. : À ce propos, cela ne vous pose pas de problème d'être subventionné par l'État ?

A.G. : Tant que l'argent ne vient pas de la drogue, de la prostitution ou de la vente d'armes, je ne vois aucun inconvénient à recevoir de l'argent de la part de ceux qui souhaitent aider la Biennale de Paris à fonctionner ! Ce n'est pas parce qu'on reçoit un peu d'argent de l'État que l'on est obligé de s'y soumettre. Le plus souvent, il y a des budgets par projet et il y a aussi des apports en nature, par exemple quand La Sorbonne nous prête un amphithéâtre. Le manque de moyens est une contrainte avec laquelle il faut composer. Mais comme il n'y a pas d'œuvres, il n'y a pas non plus d'assurances, ni de transport... Les pratiques invisuelles constituent le meilleur type de production en termes de rentabilité économique. Pour peu d'investissement financier, on a quelque chose d'intéressant sur le plan artistique.

A.-L.V. : Qu'est-ce qu'un art engagé aujourd'hui ?

A.G. : Pour moi, toute démarche a une connotation politique engagée à partir du moment où il y a insoumission à la conformité du contexte. On peut dire de tout auteur insubordonné à l'art dominant qu'il a une démarche engagée politiquement. Engagé ne veut pas dire : «je suis engagé, je travaille sur le politique», mais consiste à faire autrement et surtout, à le prouver dans le temps. La durée est un élément déterminant. Le problème de l'art, ce n'est pas

l'institution de l'art, ce sont ceux qui croient ce que l'institution de l'art dit. Je connais un certain nombre d'auteurs qui, accidentellement, ont quelques projets vraiment intéressants, mais qui reviennent ensuite à des formats traditionnels. Ils ont comme une sorte de coup d'éclat puis ils se plient aux impératifs de la norme. Ces «sorties de route» font office de plus value pour la pratique habituelle de ce profil d'artiste qui reste, dans son ensemble, consensuelle.

L'un des enjeux de l'art réside dans sa capacité critique. Dans toute position critique, il y a une part d'engagement, mais je pense qu'on a souvent donné des mauvaises réponses à des bonnes questions, comme lorsqu'un artiste prétend être critique, du simple fait qu'il présente une installation sur la guerre en Afghanistan. Pour moi, être critique, c'est avoir la capacité de se détacher de la pensée consensuelle, des automatismes qui dominent, de formats convenus, c'est de pouvoir affirmer une subjectivité de point de vue. Être critique, c'est en somme donner sa propre réponse à une question générale. Pour moi, quelqu'un qui a une démarche dont la finalité ne ressemble pas du tout à l'art, a de facto une position critique. Tout le reste est secondaire. Le point essentiel étant de ne se pas se plier, de ne pas obéir à la pensée unique, du secteur de l'art en l'occurrence.

Quelle que soit la forme d'art dominante, il faut toujours être dans la différence. Si tout l'art ressemblait aujourd'hui aux pratiques constitutives de la Biennale de Paris, alors, pour être dans la différence, il faudrait faire de la peinture de chevalet ou autre chose dans ce genre. J'espère qu'à l'avenir, l'art sera constitué d'une somme de subjectivités et que le mot d'ordre sera la différence, et non pas l'uniformité. L'uniformisation généralisée des formats de l'art est de plus en plus flagrante, voire ubuesque, et génère une platitude qui confine de plus en plus à l'illisible. J'ai plus confiance dans la société que dans l'art, parce que le temps de l'art n'est pas le temps réel. La subjectivisation croissante de la société pourrait déteindre sur le secteur de l'art, et alors le critère de jugement sur l'art deviendrait plus éthique qu'esthétique...

ILLUSTRATION :
GASC DÉMOLITION, CONSTRUCTION DE MISSILES.