



Ekaterina KAZAKOVA

Les enjeux socio-politiques et culturels de la Biennale
de Venise 1964-1976.

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

sous la direction de Mme Judith DELFINER

Année universitaire 2013-2014

Épigraphe

« It is now widely accepted that the art history of the second half of the 20th century is no longer a history of artworks but a history of exhibitions »

H. Szeemann

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Judith Delfiner, pour son aide et son temps consacré tout au long de mon année de master.

Je souhaite remercier mon ami Claire Allison, pour son soutien sans faille.

Enfin, je remercie tout particulièrement à Thierry Giovanni CANO, pour son implication dans mon travail, pour sa disponibilité, et pour sa capacité à s'engager au sein d'un travail partagé, sincère, et authentique.

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	5
Partie 1 - La supériorité de la France et le triomphe des États-Unis.....	11
CHAPITRE 1 – LA POLITIQUE PROTECTIONNISTE DE LA FRANCE ET DES ETATS-UNIS	13
CHAPITRE 2 - LES INFLUENCES MUTUELLES DE LA FRANCE ET DES ETATS-UNIS. POP ART ET LE NOUVEAU RÉALISME	16
CHAPITRE 3 – LA RÉCEPTION DE L'ART FRANÇAIS ET AMÉRICAIN. LE RÔLE DE LA BIENNALE	19
Partie 2 - Les italiens sur la scène internationale.....	22
CHAPITRE 4 – LA SCENE ARTISTIQUE	24
CHAPITRE 5 – LES CHANGEMENTS DES POLITIQUES D'EXPOSITION	28
Partie 3 - Le rôle de l'Europe de l'Est et de l'URSS (les blocs de l'est et de l'ouest).....	32
CHAPITRE 6 – L'URSS ET LES ÉTATS-UNIS.....	35
CHAPITRE 7 –LES DEMOCRATIES POPULAIRES DE L'EST	39
Conclusion.....	42
Bibliographie.....	44

Introduction

Les expositions contribuent à la création d'un point de vue critique en lien avec son temps. À travers ces enjeux, nous pouvons analyser les systèmes de production et de distribution artistique, l'évolution du marché de l'art et des relations commerciales, le développement social, national, mondial et enfin l'activité politique. La Biennale de Venise, de par son statut d'exposition multinationale, dont les retombées sont internationales, représente un modèle *in vitro* des relations internationales (politiques, artistiques et économiques). Historiquement, le terme de « Biennale de Venise » est couramment utilisé pour désigner l'« Exposition Internationale d'Art Contemporain de la Biennale de Venise » (*Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*). Elle est considérée comme une des plus prestigieuses manifestations artistiques en Europe voire même dans le monde. C'est aussi une des plus anciennes Biennales puisqu'elle fut créée en 1893 et se tint pour la première fois en 1895 en tant que « Exposition Internationale d'Art de la Cité de Venise ». Sa seconde édition eut lieu deux ans plus tard, lui valant ainsi le nom de « Biennale ».

La période des années 1960-1970 fut particulière pour la configuration de mouvements, « de blocs d'influence » concurrents sur la Biennale, structure qui s'est complètement transfigurée durant cette même période ; l'année 1968 fut le point de basculement de ce diktat avec les transformations sociales en cours au niveau mondial dont les révoltes des étudiants et des artistes militant contre la Biennale « bourgeoise » sauront faire infléchir cet état de « consensuel et inébranlable ». Les années qui suivirent et ce, jusqu'en 1976, après l'abolition des grands prix, étaient marquées par les expositions expérimentales, thématiques et par la formation du cadre législatif de la « Mostra ». Les enjeux artistiques ont entièrement changé après la victoire de jeune Rauschenberg en 1964 : les Etats-Unis commencent à établir leur statut et leur position de Leader sur la scène de l'art contemporain alors que la France cherchait de nouvelles solutions pour participer activement à cette lutte acharnée et se positionner en outsider. La présence de l'URSS, jusqu'à 1976, resta la même jusqu'à cette date, date où elle fut pour la première fois reléguée aux oubliettes sur un fond de scandale lié à l'« art dissident russe ». L'évolution des relations artistiques des pays de l'Europe de l'Est et de l'Ouest a atteint son point culminant en 1970 avec la mise en avant, de façon

consensuelle, d'un jeune sculpteur hongrois qui, aux dires des critiques, devait obtenir le trophée du « Grand prix » si celui-ci existait encore. Ainsi les Italiens ont trouvé une nouvelle façon d'établir leur supériorité sur la scène internationale de l'art contemporain grâce à l'invention d'expositions thématiques, du développement de l'engagement de la Mostra dans les luttes politiques etc.

Le bien fondé de mon mémoire consiste donc à la compréhension de l'influence des différents « blocs d'influence » dans un but simple, celui de gagner le palmarès de la Biennale et étendre leur Image/ choix sociaux, économiques et politiques au niveau mondial :

1. La supériorité de la France, le triomphe des Etats-Unis
2. L'Italie et les apports étrangers
3. Le rôle de l'Europe de l'Est et de l'URSS

J'ai pris comme base d'analyse la configuration multimodale et multinodale de sphères d'influence à la Mostra (le nom de la Biennale en italien) : la France et Les Etats-Unis, les deux états rivaux sur la scène artistique au plan international. Les Italiens par leur statut de créateurs de l'Exposition militent pour rayonner au niveau international. Et enfin les blocs de l'Est et de l'Ouest qui s'opposent, se jaugent et finalement diffèrent significativement.

Premièrement je voudrais éclaircir les trois problèmes concernant les relations franco-américaines. La politique de représentation de la présence française et américaine, l'influence mutuelle de pop art, du nouveau réalisme et enfin le rôle de la Biennale pour la réception de l'art des deux pays. Pendant les années 1960-70, la France et les Etats-Unis n'arrêtèrent pas de prouver leur supériorité face aux autres pays. En utilisant la pratique de reproduction des modèles expositionnels, leur consécration est appuyée et infirmée par la promotion d'artistes reconnus internationalement. Des artistes de l'école de Paris ou de New-York sont invités sur toute la planète et portent ainsi l'étendard de leurs patries respectives, artistes confirmés car vainqueurs du palmarès de la Biennale par le passé. En propageant la splendeur de l'art français ou américain par rapport aux autres pays, les influences mutuelles de l'art Pop ont été semées et ont ainsi promu des valeurs de jeunes peintres de l'Ecole de Paris. La Biennale a aussi fait se préciser les attentes des spectateurs (que ce soit pour les critiques d'Art que pour le « simple » public), tous en mal de découvrir des expérimentations et des recherches en art contemporain. Ainsi

l'image élitiste fut supplantée et cette vulgarisation, « socialisation artistique », infirma l'image de leaders des Etats Unis et de la France

Deuxièmement, je vais parler de l'image de l'Italie sur la scène internationale et face aux rapports mondiaux, en constante évolution au cours des années 1960-70. Je vais introduire deux directions d'analyse – l'évolution de la présence italienne au palmarès et les perturbations des expositions générales de la Mostra. Nous pourrions remarquer une certaine «soumission» de l'art italien, réelle ou imaginaire jusqu'au début des années 1960, surtout face aux représentants français. Vers la fin des années 1960, les Italiens, en tant que créateurs d'évènements, ont fait des expositions générales qui permirent de confirmer la splendeur de l'art italien pendant ces années-là. Dès le début des années 60 la commission de la Biennale a commencé à faire des expositions expérimentales, dont la qualité la plus notable fut atteinte dans les années 1970.

Néanmoins la pratique de rétrospectives historiques ne quitta pas la scène de la Biennale. On voit ainsi clairement se dessiner les enjeux conjoncturels, plutôt politiques, touchant les Expositions générales. Les consécration pour les futuristes, les rétrospectives des maîtres en sont le témoignage. Ensuite, le deuxième moyen de redonner de l'aura à l'art italien sera celui de la mise en œuvre d'un renouveau dans les expositions thématiques; cette créativité italienne retrouvée sera infirmée par la volonté de nombreux pays souhaitant y participer. De plus je voudrais étudier l'Image de la Mostra, de son pseudo conformisme et comment son image de marque se transmuta de celle d'un festival où les riches faisaient commerce en un lieu accessible pour tous. Enfin je veux introduire le problème des relations de la Mostra avec la ville de Venise, la conception des places d'exposition et de son aménagement artistique.

Troisièmement, il me semble intéressant d'analyser les relations entre deux Titans représentés à la Biennale, celui de l'Est et celui de l'Ouest. Les relations entre les Etats-Unis et l'URSS seront marquées par la guerre froide durant ces années. La politique d'exposition des démocraties populaires sera une arme politique utilisée afin de résister à la pression communiste et contrecarrer les possibles révolutions occidentales. Concernant le premier chapitre je cherche la réponse sur les questions suivantes : « Y a-t-il une cohérence entre la guerre froide et la biennale de Venise ? », « Comment la guerre informelle influence l'état des choses à la biennale ? » et « Comment la biennale peut devenir un des instruments ou plutôt une des armes des deux parties ? » De plus, je vais

analyser la vision abstraite distillée au pavillon de l'URSS pour démontrer si celle-ci est due à l'influence occidentale ou à la politique de partie communiste. Ensuite les démocraties populaires du bloc de l'Est (la Bulgarie, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Pologne et la Yougoslavie) restent soumises à l'URSS géopolitiquement et la biennale reste un espace dans lequel le débat politico-culturel entre « l'abstraction et le figuratif »¹ peut s'exprimer librement. Ripa Di MEANA y a d'ailleurs vu une possible expression politique de la position du bloc socialiste au travers de nombreuses références allégoriques liées au passé. Nous pouvons ainsi analyser le changement de l'image des démocraties populaires et de leurs rapports avec/vers les pays occidentaux tout en respectant les exigences politiquement correctes du bloc communiste. Les pavillons des démocraties populaires se devaient de se « démarquer du géant soviétique »². Néanmoins, ce discours n'est pas à lui seul la raison d'être des expositions de bloc de l'Est, au contraire; en récompensant de jeunes artistes (victoire de Rauschenberg par exemple), l'Art se voit aussi libre d'évoluer et libérer de nouvelles idées à même de pouvoir faire évoluer l'équilibre mondial.

La réalisation des recherches est faite avec l'aide des thèses et des monographies présentés dans mes références, ainsi qu'à travers l'analyse des catalogues des années 1960-70 et avec des extraits de la presse.

L'idée générale, ainsi que le plan est née grâce aux thèses de mes futurs collègues historiens de l'art, dont Marylène Malbert avec « Les enjeux internationales sur la Biennale de Venise. 1948-1968 », Pascale Bourdillon Puma avec « Les italiens à la Biennale de Venise devant les apports étrangers. 1948-1968 » et Maria Vittoria Martini avec « La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta ». Et bien sûr avec l'aide de l'historiographie de la Biennale de Enzo di Martino et de Lawrence Alloway. Par ces différents aspects on peut analyser les détails de l'histoire de la Biennale. La thèse de Marylène Malbert porte plutôt sur l'historiographie des pavillons dei Giardini des années 1948-1968, celui de Pascale Bourdillon, donne un nombre incroyable de presse italienne, on y peut trouver les dossiers de presse libérale, catholique et socialiste, ce qui crée une image ambiguë de l'Exposition. Et pour Maria Martini c'était plutôt la compréhension des changements structurels de la Biennale, ainsi que l'histoire des expérimentations des années 1970. Il faut de plus citer les opinions des historiens,

¹ MARTINI, Maria Vittoria *La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta*, p.10

² Ibid., p.536

opinions citées à l'encontre des travaux de Enzo di Martino et Lawrence Alloway, sont à l'unisson. Elles mentionnent que « l'histoire de la Biennale n'existe pas ». Néanmoins les historiens des ouvrages de « titres de références »³ de la Biennale, ont un point de vue, neutre, qui servait parfois mieux que les analyses des doctorants.

Parmi les monographies utilisées, j'ai vu récemment l'accusation envers les archives de la Biennale, que « l'histoire de la Biennale n'existe pas »⁴ et « l'absence d'études consacrées à la Biennale de Venise »⁵ ou encore « not much has been written »⁶. Je suis d'accord pour le fait que la Biennale soit citée comme une succession d'évènements factuels sans analyse des impacts produits par cette dernière. Il convient néanmoins d'analyser les conséquences de cette situation internationale sur l'évolution des participations nationales, puis d'observer comment les pays représentés à Venise réagissent à l'évolution du contexte international.

La presse est une des sources les plus riches de mes recherches, puisqu'elle parle de la réception directe par les critiques, ce qui crée l'opinion publique et influence l'image de tel ou tel art auprès des profanes. Si on prend la presse française, surtout celle traitant la vente d'œuvres d'art, celle-ci ne manquait aucune des Biennales pour y retrouver et voir la splendeur de l'art français qui règne à la scène internationale. Parmi ces lieux de vente commerciale « l'Œil » sera une de mes références, avec des critiques célèbres Pierre Restany et Gassiot-Talabot y travaillant et qui avaient une forte influence sur les opinions publiques. Les positions établies dans les années 1950 prirent une logique immuable, logique due aux nombreuses victoires des peintres français aux palmarès de l'exposition ; jamais ces opinions n'évoluèrent quand bien même la situation évolua radicalement lors des années 1960-70 . Ainsi on peut voir un écart incommensurable avec la réalité. Pour comparer ou surtout pour trouver la vérité il me fallait lire la presse internationale ; j'ai pris le « Times » des États-Unis et la « Pravda » de l'URSS. A travers ces deux médias j'ai essayé de comprendre l'influence sur la réception de public de la « voix » américaine et russe.

Ceci m'a amenée à une conclusion particulière, celle de l'incompréhension des arts représentés par ces deux parties et des valeurs latentes des deux sphères d'influence dans

³ MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 13

⁴ Ibid., p. 13

⁵ Ibid., p. 14

⁶ ALLOWAY, Lawrence *The Venice Biennale, 1895-1968 : from salon to goldfish bowl*, p. 14

la manipulation politique de l'Art. Enfin apporter une touche finale, j'ai introduit la presse italienne, étudiée au travers des comptes rendus des presses démocratiques, catholiques, socialistes et communistes italiennes, dont une écrite par l'un des auteurs des thèses consacrées à l'étude des Biennales - Pascale Budillon Puma. L'analyse croisée me permet de voir des avis favorables envers l'Art représenté à l'exposition et de la posture de « soumission » de l'art italien.

La deuxième méthode de la compréhension de la réception intellectuelle de la Mostra est basée sur les Images qui représentent le changement du public la fréquentant. Si durant les années 1960 le corps du public était les gens aisés et les artistes, après 1968 ce furent aussi des ouvriers et des étudiants qui s'y présentèrent.

L'étude des catalogues me permet non seulement de voir le changement des artistes représentant différents pays mais aussi de voir le changement de présentations de la Mostra décidée par les Commissaires. De plus on peut étudier le changement de formats, de contenus, de l'édition des catalogues. Si aux années 1960 c'étaient des catalogues purement commerciaux, avec des petits annonces commerciales, les années 1970 sont marquées par la forte expérimentation des éditeurs ; Ainsi, parfois même, la volonté de représenter les différents pays participants disparaît au profit d'une public élargi, ce qui fait la force de la Biennale.

L'une des sources sur laquelle fut puisé mon substrat de recherche sont les ouvrages des conférences comme par exemple « When art world meets Biennial Culture ». Cet ouvrage m'a donné le point de vue des personnes importantes pour le monde de l'art, dont Caroline Jones ou Robert Storr, qui sont les praticiens des Biennales. Cet ouvrage présente une polémique qui règne au milieu curatorial, à propos des questions douloureuses pour l'Exposition que sont celles du commerce et de l'académisme, de la globalisation et des « relations cross-culturelles »⁷ et de la géopolitique de la Biennale.

⁷ BIENNALE di Venezia International Symposium, *Where art worlds meet : multiple modernities and the global salon : la Biennale di Venezia International Symposium*, p.14

Partie 1

-

La supériorité de la France et le triomphe des États- Unis

La France en ces années était représentée par l'école de Paris qui ne faisait référence à aucune autre école ayant véritablement existé mais qui désigne l'ensemble d'artistes, dont beaucoup d'étrangers, qui se sont manifestés à Paris au début du vingtième siècle. Dans son Dictionnaire des peintres de l'École de Paris, Lydia HAMBURG la présente comme vingt années de peinture à Paris.

« Le terme École de Paris sera gardé, parce qu'aucun autre ne peut mieux désigner, en ces années d'après-guerre, la suprématie de la capitale en matière d'art. »⁸

En ce qui concerne les Etats-Unis, ils essayaient de se débarrassaient de l'image de « province artistique de la France »⁹ pour laquelle la Biennale a joué un rôle essentiel.

« Je n'ai pas besoin de vous dire quelle importance à la Biennale pour la conscience de l'art américaine »¹⁰

Pendant les années 1960-70, la France et les Etats-Unis n'arrêtèrent pas de prouver leur supériorité face aux autres pays. En utilisant la pratique de reproduction des modèles expositionnels, leur consécration est appuyée et infirmée par la promotion d'artistes reconnus internationalement. Des artistes de l'école de Paris ou de New-York sont invités sur toute la planète et portent ainsi l'étendard de leurs patries respectives, artistes confirmés car vainqueurs du palmarès de la Biennale par le passé. En propageant la splendeur de l'art français ou américain par rapport aux autres pays, les influences mutuelles de l'art Pop ont été semées et ainsi ont promu les valeurs de jeunes peintres de l'École de Paris. La Biennale a aussi fait se préciser les attentes des spectateurs (que ce soit pour les critiques d'Art que pour le « simple » public), tous en mal de découvrir des expérimentations et des recherches en art contemporain. Ainsi l'image élitiste fut supplantée et cette vulgarisation, « socialisation artistique », infirma l'image de leaders des Etats Unis et de la France

⁸ HARAMBOURG, Lydia, *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres*, 10 p.

⁹ MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 459

¹⁰ Ibid., p. 407

CHAPITRE 1 – LA POLITIQUE PROTECTIONNISTE DE LA France ET DES ETATS-UNIS

Aux années 1960-1970 la lutte entre la France et les États-Unis pour le leadership sur la scène de l'art contemporain atteint son maximum historique. Les passions exprimées dans la presse nous donnent une critique agressive de conjoncture américaine. Les enjeux des pouvoirs étaient décrits non sans émotions :

« Les artistes de Castelli – Johns, Rauschenberg et d'autres – étaient exposés dans les deux manifestations (Documenta et Biennale), ainsi qu'à Paris et à Londres. La publicité était conçue comme une carte militaire de bataille, montrant les artistes « envahissant », à partir de ces quatre positions, le reste de l'Europe. »¹¹

Le succès de Rauschenberg¹² de 1964 était considéré comme « la preuve incontestée de la supériorité de l'art américain sur l'art européen »¹³.

« En affirmant la supériorité indiscutable de l'art contemporain américain sur celui d'Europe, en traitant cette supériorité comme une évidence, admise par tous à niveau international, il (Alan Solomon, le président de la Commission américain, qui gère le pavillon des États-Unis) montrait que les artistes américains n'étaient pas venus pour participer à une rencontre, à un « échange culturel », ou pour se mesurer à leurs homologues étrangers, mais pour recevoir un prix officiel et ses bénéfices annexes. Les cris de rage qui accueillirent ces propos furent modérément touchants, sans plus. »¹⁴

Néanmoins, il convient de noter le fait que, en dépit de la politique d'exposition US entraînant l'insatisfaction de son homologue français, ces deux pays ont utilisé la pratique des réussites passées et la politique protectionniste. En répétant sans cesse une position choisie, les Américains se sont appuyés sur les représentants du Pop Art en tant que promoteurs de la culture de consommation américaine ; de leur côté, les Français y ont toujours envoyé des représentants de l'école parisienne. Après la victoire Rauschenberg en 1964, il est intéressant de noter que la Mostra est devenue le point de départ pour la représentation américaine et ceci aussi pour les années qui suivirent.

¹¹ ARCHER, Michael *L'Art depuis 1960*, p. 60

¹² Volume II, Annexe 2, figure 4

¹³ Ibid., p. 60

¹⁴ ARCHER, Michael *L'Art depuis 1960*, p. 60

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de rencontrer Liechtenstein dans le pavillon des États-Unis en 1966 ou Andy Warhol en 1976¹⁵.

La politique de la France à cet égard n'est pas très différente de celle choisie par les Américains. L'histoire de la Biennale nous donne une statistique impressionnante des victoires de l'Ecole de Paris. Pendant 15 ans les artistes issus de cette école étaient choisis par la Commission de la Biennale comme par les meilleurs peintres internationaux¹⁶. On peut y nommer Fautrier, Hartung, Manessier.

« L'enchaînement sans fin des consécutions tardives, dans le cercle vicieux tardif habituel : le basculage au portillon vénitien des meilleurs élèves de l'Ecole de Paris »¹⁷.

La politique protectionniste des Français a touché non seulement le choix des artistes, mais aussi la façon de se représenter par les consécutions. La France était accusée de faire une conjoncture plutôt politique qu'artistique. Pour les palmarès de la Biennale le commissaire spécial de la France « Lassaigue » faisait les choix ambivalents. Par exemple pour l'édition de 1966, pour une tradition des rétrospectives historiques, Schneider (né 1896), Vera Pagava (1906) et le sculpteur Étienne-Martin (né 1913) ont été choisis. Même si pour le choix de ce troisième artiste un bémol peut être placé -ce sculpteur était selon Restany « au cœur du débat actuel »- ce choix peut être placé dans une nouvelle tradition née en 1964, celle de la promotion de l'art avant-gardiste en pleine expérimentation. Pour le Schneider et Pagava il ne fit aucun doute que ce fut une consécution. Retrouvant l'ambivalence dans le choix de Lassaigue on voit le jeune « Raysse, âgé de 30 ans (qui plus tard gagnera le prix de la Biennale), on peut observer une tentative du commissaire d'être plus « moderne » de son point de vue ; mais si l'analyse complète du pavillon français est faite de façon objective, les gagnants consacrés sont seulement une touche de mascara. Après l'échec de 1964, la France avait une chance de conquérir la scène internationale et de laisser la place aux jeunes artistes émergents.

Mais probablement à cause d'un manque de changement des commissaires on n'a pas pu assister au changement espéré via un renouvellement nécessaire des artistes représentés. Néanmoins si on essaye d'analyser le choix américain des artistes, on peut y voir les

¹⁵ Volume II, Annexe 1, figure 2

¹⁶ Volume II, Annexe 1, figure 1

¹⁷ Op. Cit., p. 465

mêmes efforts conjoncturels. Les États-Unis ont fait un geste rétrograde celui de choisir la voie de la pratique « pop », choix appuyé et conforté par Rauschenberg. Pour l'édition de 1966 ils ont choisi Lichtenstein qui est totalement lié avec la tradition pop-art. Ainsi les deux écoles protagonistes ont commencé à perdre le statut des expérimentateurs et de celle d'un leader qui règne justement sur la scène artistique internationale.

Enfin, il est intéressant de noter l'impact de la Biennale sur les politiques culturelles en France et aux États-Unis. Le point de départ des changements de la politique de présence sur la Mostra (du protectionnisme aux représentations plus risquées et expérimentale) fut la deuxième moitié des années 1960. Le ministère de la culture français de l'époque, André Malraux, a demandé de renforcer le mécénat des entreprises et de faire une étude approfondie du modèle et du dynamisme américain, suite à la victoire de Rauschenberg. Il a envoyé une délégation aux États-Unis pour enrichir les pratiques françaises. En effet les États-Unis ont fait appel à la pratique de la représentation d'artistes, non seulement grâce au secteur privé, représenté par toutes sortes de galeries d'art contemporain mais aussi de l'Etat américain.

Ainsi, nous pouvons conclure que la période de 1960-1970 fut marquée par une forte politique de protectionnisme des deux pays qui se traduit par le choix d'artistes, non pas sur la base de la nouveauté ou sur la base de l'importance des découvertes expérimentales mais bien sur le principe de répétitions des succès passés sur la scène de la Biennale. Pour la France, comme pour les États-Unis, cette période a duré très, trop longtemps. Fort heureusement ces deux pays, à travers l'échange culturel basé sur une politique culturelle dont le choix fut risqué mais honnête, ont changé le visage de la Biennale, sans perdre leur prestige d'antan : la France - depuis les années 1970- avec l'avènement du nouveau commissaire - Restany - un grand amoureux du nouveau réalisme, les États-Unis - depuis 1976- avec un changement de contrôle du pavillon.

CHAPITRE 2 - LES INFLUENCES MUTUELLES DE LA FRANCE ET DES ETATS-UNIS. POP ART ET LE NOUVEAU RÉALISME

Les interférences entre deux tendances les plus importantes sur la Biennale, représentés d'une part par les Français – le nouveau réalisme et les Américains de l'autre - avec le pop art, nous donne une histoire riche de cette époque, plus particulièrement des relations franco- américaines. Il est intéressant de noter les arguments de Gassiot-Talabot, un critique français, à ce sujet. Il était d'ailleurs un partisan de l'Ecole de Paris et de ses valeurs pendant une longue période. En 1964 il a fait une exposition « Les Mythologies quotidiens »¹⁸, expo critiquant les deux traditions artistiques – le pop-art et le nouveau réalisme - ce qui était le premier examen de l'interaction de ces deux directions dans l'Art. L'exposition se situe dans la ligne de l'article que Gassiot-Talabot avait écrit en 1963 dans « Art International » au sujet de l'exposition « Andy Warhol », chez Ileana Sonnabend et de l'« abdication »¹⁹ et de la « capitulation »²⁰ supposées du Pop ou du Nouveau réalisme vis-à-vis des valeurs précisément dénoncées par les jeunes peintres de « l'Ecole de Paris »²¹. Dans le texte présentant l'exposition, dont nous avons ici le brouillon abondamment raturé, le critique oppose à l'« objectivité monumentale du Pop Art »²² le « subjectivisme créateur »²³ qui serait une caractéristique européenne —autant dire française.

Les artistes de l'Ecole de Paris, refusant d'être de « simples témoins indifférents ou blasés »²⁴ (ce qui laisse supposer que les Américains le fussent), se caractérisaient par leur engagement, par « l'humour, la malice, une lucidité qui ne se paye pas de mots », valeurs éminemment françaises aux yeux du critique, face à la « dérision statique »²⁵ du Pop. La victoire de Robert Rauschenberg à Venise, en pleine préparation d'autres correspondances, exprime cette difficulté du critique à faire cesser cette « intolérable et

¹⁸ Volume II, Annexe 2, figures 5-7

¹⁹ LEEMAN, Richard, *Les Archives « Gérald Gassiot-Talabot » : mythologies, tendances, partis pris*, Critique d'art[En ligne], n° 37, 2011, <http://critiquedart.revues.org/1382>

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

incessante association avec le Pop américain »²⁶ : une longue lettre à Bernard Rancillac évoque à la fois l'hostilité de Michel Ragon dans Arts (« On ne sauvera pas l'Ecole de Paris en imitant New York »²⁷)

Selon Alain Bosquet et Robert Rauschenberg le Pop art nie l'harmonie, le bon goût, l'ordre, bref « ce que l'Europe a de plus pur et de plus sacré »²⁸ —ils « se moquent de l'homme »²⁹, « ils nient tout langage pictural »³⁰

Ainsi, il convient de noter que, après la génération d'artistes de l'école parisienne - les représentants du nouveau réalisme - les futures étoiles de la Biennale ont eu l'impact le plus fort de pop-art américain. Culture Pop Art ne se résume pas en termes de Gassiot-Talabot, le concept doit être interprété plus largement. Par exemple l'appartenance pop de certains des artistes sur la Biennale n'en est rien moins qu'évidente. Louis et Noland sont des abstraits géométriques, Dine et Oldenburg – les figuratifs, Stella Chamberlen – l'abstrait, et même Rauschenberg et Johns – plutôt new-dada, précurseurs de pop-art.

Membres du groupe des Nouveaux Réalistes, ils visionnaient le monde comme une image à partir de laquelle ils peuvent déduire les parties et les inclure dans leurs œuvres, tentant ainsi de connecter la vie et l'art. Ils ont affirmé qu'ils se sont unifiés sur la base d'une nouvelle conscience unitaire, celle de leur singularité collective, ce qui signifie qu'ils peuvent être un ensemble malgré leurs différences. Pour toute la variété de méthodes plastiques, ils ont senti une base commune de son travail : la méthode d'attribution de la réalité comme cela était indiqué par Pierre Restany – une méthode de recyclage poétique du développement urbain, industriel, publicitaire de la réalité. Ainsi, les nouveaux réalistes ont été élus pour le retour à la réalité, par opposition à la peinture abstraite lyrique. Ils voulaient aussi éviter les pièges de la peinture figurative, qui a été considérée par ces derniers comme un phénomène provincial, ainsi que le réalisme socialiste de Staline. Le " Nouveau Réalisme " a utilisé les objets extérieurs, rendant l'hommage à la réalité de leur temps. Ils étaient les inventeurs de décollage (par opposition à le collage), ils utilisaient des affiches déchirées (technique de François Dufresne, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Raymond Hines). Le terme «nouveau réalisme» a été présenté par Pierre Restany pour décrire le travail d'Arman, François Dufrene, Raymond Hines, Yves Klein et Jacques Tangley, quand ils ont présenté leurs

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

œuvres à Milan. Les Nouveaux réalistes ont largement utilisés la pratique de collage, d'installation, de ready-made, restant dans l'héritage de Marcel Duchamp. Le «nouveau réalisme» est souvent comparé au pop art de New York pour l'utilisation et la critique de la production de masse de bâtiments commerciaux, mais non seulement – tous les deux-ils ont une connexion avec Dada.

Ainsi, on peut dire que Les Etats-Unis et la France se retrouvent sur la scène internationale, interdépendants, dans une pratique artistique mondiale où il est difficile à comprendre exactement à quelle direction l'artiste se réfère.

CHAPITRE 3 – LA RÉCEPTION DE L'ART FRANÇAIS ET AMÉRICAIN. LE RÔLE DE LA BIENNALE

L'acte de réception d'une œuvre est un acte créatif tant qu'il engendre un regard toujours nouveau et par là même, une interprétation originale de l'œuvre. Ces regards, sans cesse renouvelés, et surtout multiples ne peuvent être expliqués par la seule subjectivité des sens, mais aussi par un certain « relativisme » des cultures. En effet, l'acte de réception est d'abord influencé par divers facteurs de la perception, telle que notre mémoire qui garde en notre esprit des concepts imagés et qui peuvent nourrir notre imagination, des sensations déjà ressenties, etc. Par conséquent il serait incorrect de dire que « quelqu'un à meilleur goût qu'un autre » puisque chacun appréhende l'œuvre selon sa propre perception. On peut certes se rattacher plus ou moins au jugement esthétique d'autrui mais il s'avère difficile de traduire le jugement esthétique tant les sensations sont multiples et par là insaisissables par l'esprit qui est limité aux mots : beau, laid, magnifique, etc. Bergson disait que la pensée était inséparable du langage puisque nous pensons dans les mots et que ceux-ci ne permettent pas les nuances qui se trouvent au niveau de nos sensations.

De plus la culture à un rôle essentiel dans la réception de l'œuvre d'art : selon le lieu géographique, et selon l'époque. La Biennale, dans notre cas, un lieu géographique représenté par les pavillons dei Giardini, qui forme un horizon d'attente et d'expectatives affectant la perception de l'art. Sa structure et les campagnes publicitaires dogmatiques forment une vision de l'art représenté – chez les critiques, les galeristes, les collectionneurs, les intellectuels et ainsi de suite. Alors en formant une image particulière, la Biennale a influencé la réception de l'art de la France et des Etats-Unis, ceci plutôt positivement puisque le fil rouge de la Mostra était la voix élitiste de l'art, les dernières ouvertures en Art et les victoires sur la scène contemporaine.

Néanmoins, il convient de noter que le rôle de la Biennale avait non seulement un sens positif en termes de perception des artistes des écoles de New York et de Paris. Mais en raison des circonstances de l'attribution de prix, d'une structure maladroite de la gestion des pavillons et des activités de commercialisation, l'art français et américain, présentés sur la Biennale étaient perçus avec un fort gout de rajout désagréable. Ainsi, l'attribution du Grand Prix signifiait non seulement une reconnaissance des forces de

l'artiste mais aussi une grande compensation monétaire, ce qui a entraîné «l'imbrication des grand prix avec le marché». Peut-être est-ce pour cela que les États-Unis ont longtemps été considérés comme l'un des principaux coupables de la commercialisation de l'art. L'image du pop-art américain représenté dans le pavillon des États-Unis, pays qui a proclamé la suprématie de la culture de consommation, était une image superposée à celle créé par la Biennale. L'Image qui est transmise à travers les catalogues de l'exposition, en commençant par l'introduction où le directeur Della Agua se plaint encore et encore sur le manque de fonds pour la Biennale, finit par avoir des répercussions sur les particularités de l'aménagement de ceux-ci. Si on observe les catalogues des années 1964-1968 et 1972, catalogues édités par la Commission de la Biennale, on y distingue une grosse partie consacrée à de petites annonces commerciales. Le catalogue de 1966 nous propose de se reposer à « l'hôtel Danieli Royal Excelsior »³¹ et de ne jamais passer « la galerie de Cardazzo »³². Celui de 1968 et de 1972 comporte une partie importante consacré aux annonces des « galerie d'Arte »³³.

Ainsi l'attente initiale de l'exposition concernait la présentation des dernières tendances, sans égard pécuniaire et se devait d'être caractérisée par un écart significatif avec la réalité. On attendait de la Biennale une intrigue, des découvertes, des nouvelles réalisations. Mais le manque de mise en œuvre systématique de ces promesses a conduit à la révolution de 1968 lorsque les travailleurs, les étudiants et les artistes se sont opposés à la structure de la Mostra et se sont rebellés contre la société bourgeoise et contre l'art élitiste.

Dans le même laps de temps, avec le changement de la politique de la Biennale en 1973, la loi de développement/maturation artistique sur quatre années est entrée en vigueur, loi impliquant la modification du format de l'événement, en fonction de l'accessibilité pour les spectateurs, et l'annulation des Grands Prix pour combattre l'injustice. On peut voir le changement de l'image de l'art présentée. Rivaux dans le passé, la France et les Etats-Unis, s'exposent séparément. Mais si les Français ont commencé à montrer les dernières réalisations dans le domaine de l'art contemporain, les États-Unis n'ont pas abandonné la logique des années précédentes, celle caractérisée par la forte politique protectionniste.

³¹ Volume II, Annexe 6, figure 24a-24c

³² Ibid.

³³ Ibid.

Ainsi la Biennale a influencé l'image de l'art créé par ses représentants les plus puissants. C'est pourquoi la présence française et américaine est si souvent comparée à la lutte concurrentielle entre les deux superpuissances en termes politiques et économiques. Leur art est perçu à travers le prisme de la Biennale avec une image commerciale, une structure maladroite, le conformisme et la promotion de la mondialisation de l'art.

Partie 2

-

Les italiens sur la scène internationale

Nous pourrions remarquer une certaine «soumission» de l'art italien, réelle ou imaginaire jusqu'au début des années 1960, surtout face aux représentants français. Vers la fin des années 1960, les Italiens, en tant que créateurs d'évènements ont fait des expositions générales qui permirent de confirmer la splendeur de l'art italien pendant cette année-là. Dès le début des années 60 la commission de la Biennale a commencé à faire des expositions expérimentales dont la qualité absolue fut atteinte dans les années 1970. Néanmoins la pratique des rétrospectives historiques ne quitta pas la scène de la Biennale. On voit ainsi clairement se dessiner les enjeux conjoncturels, plutôt politiques, touchant les Expositions générales³⁴ : les consécration pour les futuristes, les rétrospectives des maîtres en sont le témoignage. Ensuite, le deuxième moyen de redonner de l'aura à l'art italien sera celui de la mise en œuvre d'expositions thématiques³⁵ ; cette créativité italienne retrouvée sera infirmée par la volonté de nombreux pays souhaitant y participer. De plus je voudrais étudier le conformisme de la Mostra et pourquoi elle a changé complètement son image de marque, celle d'un festival où les riches faisaient commerce en un lieu accessible pour tous. Enfin je désire introduire le problème des relations de la Mostra avec la ville de Venise³⁶, la conception des places d'exposition et de son aménagement artistique.

«La Biennale est géographiquement, l'expression de la mondialisation, du progrès de la culture 'globale' et de ses effets directs - volonté locale d'adhérer au global d'une part ; et d'autre part pulsion de résistance du local, différencialiste voire sécessionniste, par rapport au 'global' universitaire. »³⁷

³⁴ Volume II, Annexe 5, figure 23

³⁵ Volume II, Annexe 3, figures 9-15c

³⁶ Volume II, Annexe 4, figure 16-19

³⁷ LAFARGUE, Bernard (dir.) *Le syndrome de Venise : la biennalisation de l'art contemporain*, p. 45

CHAPITRE 4 – LA SCENE ARTISTIQUE

La Mostra, pure création italienne, avait toujours pour but l'organisation d'un événement global, international, mais aussi pour débattre sur le statut artistique de l'Italie à l'échelle mondiale, «comme super salon national italien ... et comme confrontation internationale entre un nombre croissant de pays étrangers »³⁸. En tant qu'évènement la Biennale représente un observatoire de choix pour les réactions italiennes aux grands courants internationaux qui lui sont apportés en quelque sorte « à domicile »³⁹. Ainsi il est intéressant de voir comment l'image de l'art italien émergeait durant les années choisies. Pour cette nation c'était le temps de se remettre en question et de se libérer des anciennes puissances artistiques. Ce fut ainsi la victoire de Rauschenberg, qui les a libérés de l'autorité et de la prédominance de l'école de Paris et la chute de 1968 les a aidés à construire leur propre identité.

La Biennale vue comme événement déterminant pour les tendances artistiques «apparaît officiellement comme un instrument de haute valeur culturelle qui focalise l'attention de tout le pays à travers ses plus hauts dignitaires »⁴⁰. Pendant le début des années 1960, à cause de certaines restrictions, on a renoncé à une large participation de jeunes artistes, artistes que le secrétaire général Dell'Acqua considère a posteriori comme « une anticipation de la Biennale des jeunes de Paris.»⁴¹ On peut noter que la présence italienne n'était pas tout à fait confrontée à la scène internationale du fait de prix spécialement réservés et attribués aux artistes locaux⁴².

Le système de choix des artistes italiens pour la Biennale, resta figé, rappelant les années fascistes. Pendant les années 1960 on peut remarquer une structure immuable de la commission des arts décoratifs⁴³ gérant la présence italienne sur la Mostra. Composée d'un vaste public, elle était non seulement la garante des représentants artistiques et culturels mais aussi des politiciens dont le maire de la ville et les représentants d'Etat. On voit en 1964 dans l'élection du président de la Biennale, Mrs

³⁸ BUDILLON PUMA, Pascale *La critique d'art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise des arts figuratis (1948-1968)*, p.9

³⁹ Ibid., p.11

⁴⁰ MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 298

⁴¹ Ibid., p. 298

⁴² Volume II, Annexe 5, figure 22

⁴³ Volume II, Annexe 5, figure 21

Mazzarin, nouvellement nommé, un démocrate-chrétien enseignant la littérature à l'université, comme une volonté de la commission de se construire avec l'aide des Ministères de l'Instruction publique, du Tourisme et par la mairie de Venise et donc d'en être pieds et mains liés. Elle a ainsi choisi environ 81 artistes pour représenter l'Italie.

« Après cette influence française due au complexe italien de ne pas être mis à jour, est arrivée heureusement l'influence américaine, comme une médecine sainte, c'est à dire comme exemple montrant qu'on peut développer sa peinture indépendamment de l'alignement sur la peinture française »⁴⁴.

Même si on peut saluer une expression artistique D'Orazio (un des artistes jeunes italiens de la Biennale), on observe la création d'un système de choix maladroitement identiques pour les Editions de 1966 et 1968, même si les artistes ont commencé à se sentir de mieux en mieux et plus libres dans leurs recherches. La Commission restait de facto quand même soumise.

En revenant à l'Edition de 1964, on voit apparaître parmi les artistes sélectionnés Arnaldo Pomodoro, Enrico Baj et Pierre Schneider (qui a obtenu beaucoup de succès parmi les critiques sur la Biennale) qui s'étaient déjà présentés à la Biennale de Paris. On peut y voir une certaine arrogance de la presse française, avec la surprise de Pierre Descargues, qui dit que « en Italie, comme dans le monde entier, les jeunes sont en train de secouer les veilles techniques ! »⁴⁵

La Commission de 1966 a choisi 70 artistes. Dans le catalogue général de l'exposition, Dell'Acqua mentionne la logique d'une présence italienne d'où le mélange de jeunes artistes avec d'autres artistes reconnus. Selon les critiques, cette logique n'était pas digne, manquant de respect pour les participants étrangers : « quelle nation peut produire 600 œuvres tous les deux ans ? »⁴⁶. Comme d'habitude on voit aussi une réaction française de contre attaque par le choix des artistes représentés, artistes de l'influence de l'école de Paris. On pourra remarquer la critique faite à l'artiste italien Alberto Viani, par Georges Boudaille qui dit que l'artiste est un des « descendants »⁴⁷ de Arp ou bien un

⁴⁴ BUDILLON PUMA, Pascale *La critique d'art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise des arts figuratis (1948-1968)*, p.280

⁴⁵ MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 499

⁴⁶ Ibid., p. 499

⁴⁷ Ibid., p. 499

« sous-Arp »⁴⁸, selon le discours de Restany, qui lui (Arp) était issu de l'école de Paris, ayant obtenu le Grand Prix de la Biennale de 1954 pour la sculpture.

L'Édition de la 1966 de la Biennale est celle de la « transition », comme souvent on l'a définie, offrant de nombreux aspects intéressants : d'abord et avant tout, l'enregistrement de courants contemporains, avec l'aspect spectaculaire et ludique, la contamination internationale des courants op et néo-dada, mais aussi la persistance de valeurs sûres de l'art informel. La retombée de l'enthousiasme pro-américain exprimé par tant de critiques italiens a libéré les artistes de tout complexe d'infériorité à l'égard de leurs partenaires étrangers. «1966 a prouvé que les artistes japonais sont capables de s'imposer au pop»⁴⁹ ce que donne aspirations aux jeunes artistes de travailler à la perspective de reconnaissance au-delà de leur territoire. La pratique de la soumission inventée par les critiques envers l'art italien persiste en 1968. Mais « quoi qu'il en soit les rapports avec la France ne sont plus de maître à élève »⁵⁰.

Ensuite le problème des grands prix réservés aux italiens se doit d'être étudié. D'un seul premier jet, ils étaient créés pour créer une préférence pour les artistes nationaux car c'étaient bien eux qui portaient l'aura de la Mostra. Mais, la présence de récompenses individuelles exclusivement pour les artistes italiens a influencé d'une façon ambiguë sur l'émergence de nouveaux artistes. L'exposition a présenté des différentes générations d'artistes - les jeunes et le plus expérimentés⁵¹, alors essayons de comprendre l'influence du défi italien sur les réalisations des deux générations. Dans la période de 1964 à 1968 jusqu'à l'abolition de tous les prix de la compétition on a vu à peu près une centaine d'artistes⁵² dont la plupart avaient été reconnus depuis longtemps sur la scène internationale. Mais comment cela a-t-il affecté la perception de l'exposition et la présence italienne en général sur la scène de l'art contemporain ? Les réactions de la presse et des commissaires varient en fonction du pays d'origine. Pour la presse française les Italiens ont été accusés pour renforcer le conservatisme et l'anachronisme, ainsi que pour être incapables de regarder vers l'avenir. Les américains ont fait écho de leur surprise quant à la persévérance de la commission italienne dans la réalisation des-dites

⁴⁸ Ibid., p. 499

⁴⁹ MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 533

⁵⁰ BUDILLON PUMA, Pascale *La critique d'art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968)*, p.386

⁵¹ Volume II, Annexe 5, figure 20

⁵² Volume II, Annexe 1, figure 3

consécration. La plupart de la presse italienne également n'appuie également pas le choix de la commission pour faire de la Biennale un musée. Pourtant, l'image de la Biennale répondait à des besoins spécifiques, en particulier du public et représentait un espace plutôt muséale qu'expérimental. Alors, suivant cette logique, la présence des consécration aux maîtres dans le pavillon italien semblait convenable. La Biennale, comme une sorte de musée, présentait le résultat original de l'artiste. La présence à la Biennale était le point culminant de la carrière de l'artiste et donc l'âge des auteurs correspondait à cette logique. Mais ce qui est intéressant depuis 1964, avec la victoire du jeune Rauschenberg la discussion sur le statut et l'image de la Biennale va vite surgir. Ici il a été tacitement convenu à l'absence de soutien pour les jeunes talents (qui devrait être engagés par la Biennale) du fait de la structure de l'exposition, quelque chose de temporaire, résumant l'état des découvertes des deux années. Vers 1968 la Commission italienne a récolté les fruits de ce débat⁵³, ce qui a forcé à l'annulation de réservation pour leurs artistes et a créé les conditions plus défavorables avec la concurrence. Ces choix ont eu pour corollaire une possibilité forcée donnée aux jeunes talents de travailler sur l'auto-développement et de choisir les propres chemins. Revenant à la question de l'attribution des prix spéciaux italien, il convient de noter que ce système a créé plusieurs problèmes dont celui de la reconnaissance mondiale italienne.

⁵³

CHAPITRE 5 – LES CHANGEMENTS DES POLITIQUES D’EXPOSITION

La Biennale de Venise se compose de plusieurs événements majeurs. Le premier est le programme principal de l'exposition où les Etats concurrents s'exposent et dont le cœur - l'événement principal de la Biennale – est une grande exposition qui a eu lieu tous les 2 ans à Arsenale. Pendant longtemps, jusqu'à 1964, les Italiens ont préféré faire de grandes rétrospectives des maîtres italiens ce qui était souvent critiqué puisqu'elle ne diffère pas de la Mostra d'espace muséale. La différence principale entre les deux expositions réside dans le fait que la Biennale affiche la présentation publique des réalisations dans le domaine artistique (c'est à dire qu'elle implique des découvertes internationales dans le domaine de l'art contemporain). Ainsi en présentant lors de l'ouverture de ses deux premières années d'existence les futuristes italiens, la Biennale a proclamé son hégémonie sur la scène nationale initiale au-dessus de toutes les autres. Depuis 1964, la commission de la Biennale a commencé à inviter à participer les célèbres musées ainsi que des maîtres individuels de l'art contemporain. Malgré le fait que la situation financière de la Biennale soit modeste, la persistance de la scène italienne reste endémique. Par exemple le 1964 la Commission a invité les musées pour organiser une exposition générale pour une rétrospective horizontale. Le directeur de projet était Carlo Argan, qui a communiqué avec des commissaires internationaux (Jaques Lassaing, Kurt Martin, etc.). La présence de l'art contemporain dans des musées internationaux y a ainsi été traitée.

« Quelle est la raison et la fonction d'un musée d'art moderne ? Quelle est sa relation avec les initiatives privées, comme le marché ou le collectionnisme ? Pourquoi considère-t-on comme nécessaire que, à côté et éventuellement en contradiction avec ces initiatives, le musée représente l'initiative publique ? Comment vivent et se développent les musées, comment remplissent-ils leur fonction d'éducation esthétique ? »⁵⁴

Parmi les 18 musées invités, la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin, le Moderna Musset de Stockholm, le Willraf-Richartz-Museum de Cologne, la Kunsthaus de Zurich, les musées de Oslo, de Vienne, de Bruxelles, de Rio de Janeiro et de Krefeld y

⁵⁴ Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, 1964, p. 9

sont représentés de même que la Hamburger Kunsthalle, Tate Gallery de Londres, Solomon R. Guggenheim Museum de New York et Musée National d'Art moderne de Paris.

La plupart des musées y ont présenté leurs dernières acquisitions, celles mettant en avant les artistes contemporains internationaux. Ce qui est notable est la prédominance, sur la majeure partie de l'exposition, des artistes issus de l'École de Paris.

« Ici la revanche de Paris (je dis bien Paris et non la France) est évidente, car ces artistes sont partout. Il faut saluer la compétence et l'objectivité des conservateurs qui ont su choisir depuis vingt ans des œuvres représentatives des plus grands artistes de l'après-guerre, sans souci de leur lieu de naissances ou de leur nationalité. Le libéralisme qui semble régner chez ces collectionneurs publics que sont les responsables des grands musées console de l'exaspération des nationalisme que provoque la Biennale »⁵⁵.

Le commissaire de cette exposition était fier de ce qu'il avait fait et ne s'est pas soucié de ne pas avoir pu développer la partie expérimentale de la Mostra.

Pour améliorer l'édition de 1966, la Commission de la Biennale a proposé un projet ambitieux d'une rétrospective internationale en invitant Francis Bacon, un artiste anglais célèbre mondialement. Mais, faute de financements nécessaires, elle n'a pas pu le faire. Les rétrospectives de la Mostra de 1966 restent entièrement italiennes avec les expositions de Morandi et Boccioni ainsi que celle dédiée à la première abstraction italienne. Le choix fait par la sous-commission des arts décoratifs était un retour en arrière, un flash back sur l'édition de 1960.

« Tant sur le plan prospectif, puisque l'on ignore la création contemporaine, que dans l'affirmation internationale de la Biennale avec des projets à faible résonance en dehors de l'Italie »⁵⁶.

Faute de Bacon, la Biennale de 1966 se présentait comme une réaction nationaliste de contre-offensive contre l'impérialisme américain (notoirement étalé lors de l'expo de 1964) ce qui est dommageable mais inévitable face à de telles conditions de crise structurelle et financière de la Mostra. Néanmoins, si on considère le développement de la politique d'exposition de la Biennale des années 60, on peut remarquer que ces

⁵⁵ Georges Boudaille cité chez MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 497

⁵⁶ MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*, p. 507

années ont été marquées par une forte présence italienne sur toute l'aire d'exposition de la Biennale confirmant ainsi sa supériorité.

En relation avec les événements de 1968, lorsque la Biennale était dans une situation de changement par rapport aux précédentes politiques d'exposition, la Commission a trouvé une arme pour représenter la scène nationale sous un étalage d'œuvres nationales. Ainsi la mise en place d'expositions thématiques (dont le programme était testé en 1968) perdura jusqu'à aujourd'hui. Comme précédemment, quand la Biennale mettait l'accent sur les rétrospectives de ses maîtres, celle-ci a utilisé cet outil pour diffuser sa force. Maintenant ce sont les italiens qui invitent les acteurs internationaux à se joindre à la réflexion sur un thème commun et aussi les commissaires internationaux pour développer le concept de l'exposition principale. Ainsi le deuxième moyen de redonner de l'aura à l'art italien sera celui de la mise en œuvre d'expositions thématiques. La créativité retrouvée, la position dominante italienne sera infirmée par la simple volonté de nombreux pays souhaitant y participer et y être représentés.

Le visage de l'Exposition était un thème particulier dans la politique de la Mostra. Si les années 1960 de la Biennale furent celles d'une image plutôt élitiste, n'ayant aucun lien avec la ville de Venise, avec un lieu distinct où les pavillons dei Giardini resta fermé à un large public privilégiant ainsi l'image d'un festival commercial pour nantis.

« Au fil des ans, les jurés ont été appelés corrompu, le vernissage * semaine de la pendaison et jugement a été moqué loin comme un simple carnaval, et les prix ont été rejetées comme étant plus de sens que les médailles de cuir »⁵⁷.

Les années qui suivirent la révolution de 1968 furent marquées par l'ouverture dites parfois « populiste »⁵⁸ et conformiste. Avec le changement incontournable, touchant les relations de la Mostra avec la ville de Venise⁵⁹ visant ainsi à une entremêlée de l'exposition à l'aménagement artistique de la ville et à l'élargissement des places d'exposition. Ceci peut aussi être perçu comme une excellente façon pour replacer les réalisations des artistes italiens dans la compétition internationale. Les années 1960-70 ont changé le visage de la société et déclenché un processus

⁵⁷ Exhibitions: Year of the Mechanical Rabbit The Time Friday, June 24, 1966

⁵⁸ MARTINI, Maria Vittoria *La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta*, p.101

⁵⁹ Volume II, Annexe 4, figure 16-19

entièrement nouveau dans le secteur culturel menant alors à la transformation de la relation entre la production et la consommation de la culture. Les questions culturelles avaient pris une dimension de masse nécessitant une fonction différente de celle des institutions et de l'utilisation sociale. La Biennale a voulu contribuer à cette perspective globale et diffuse des valeurs de la démocratie. La culture démocratique et non plus élitiste, participative et non plus autoritaire est devenue la prérogative structurelle, la condition de départ, l'idée de l'œuvre, la ligne programmatique qualifiante, la conception de la plateforme de la nouvelle Biennale ainsi que la mise en place de l'éducation démocratique.

« Jamais dans les 73 années que Venise a été l'hôte de l'équivalent du monde de l'art des Jeux Olympiques avaient les jupes portées par les femmes artistes et les adeptes du camp Biennale été si spectaculaire brève. Hélas, ils étaient presque les seuls spectaculaires sur la vue. Disparu tout avait la gaieté de champagne, la politique politicienne de l'art occupé et la horde de riches mécènes qui affluent normalement aux parties chics de préouverture dans les palais le long du Grand Canal. Au lieu de cela, l'ouverture de la 34e Biennale de Venise est devenue une vraie pagaille sociale et artistique. »⁶⁰

En permettant l'ouverture de la Biennale à l'expérimentation interdisciplinaire, la nouvelle loi de 1973 avait interdit le concept de « festival » en acceptant ainsi les exigences des concepts révolutionnaires de 1968 en antithèse avec les principes antérieurs alors symbole de l'exploitation mercantile uniquement tournée vers les bourses les mieux remplies. Le public put finalement avoir accès à tous les spectacles en s'acquittant d'un seul billet au prix alors politique et symbolique de mille liras.

« Jusqu'à présent le concept de culture a été assimilé très différemment de vous et de nous (les ouvriers). Notre culture est faite de lutte. Nous sommes en tranchée, battre tous les jours qui nous exploitent. Et maintenant, nous devons mieux comprendre ce que peut signifier, pour le mouvement dans son ensemble, cette nouvelle Biennale. »⁶¹

Et même si la « Provincialisation » de la nouvelle Biennale semblait être un risque pour les élites italiennes une fois de plus par ce choix osé ils ont prouvé leur supériorité ainsi qu'une capacité à atteindre de nouveaux sommets.

⁶⁰ Exhibitions: Violence Kills Culture The Time Friday, June 28, 1968

⁶¹ MARTINI, Maria Vittoria *La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta*, p.145

Partie 3

-

Le rôle de l'Europe de l'Est et de l'URSS (les blocs de l'est et de l'ouest)

Dès 1956 – l’année de retour de l’URSS et de sa mise en scène à la Mostra, - on peut parler de la représentation manichéenne de deux blocs qui propageaient des valeurs différentes ainsi que des arts différents. Le bloc de l’est avait plutôt un penchant pour l’art figuratif, réaliste, qui parle de la vie réelle; celui de l’ouest un goût plutôt prononcé pour l’abstrait ou le pop. La compétition entre ces deux blocs doit être néanmoins analysée d’une façon particulière puisque les pays des démocraties socialistes étaient plus libres dans le choix des œuvres représentées, pays plus ouverts au dialogue et aux influences des états occidentaux. L’URSS voyait la Biennale comme un lieu de bataille contre les valeurs occidentales, incarnées par les Etats-Unis où il y avait « des relations entre l’art et la politique, le style et l’idéologie et entre la peinture et l’histoire »⁶². L’art était utilisé comme une arme de propagande transformant alors la Biennale en une scène où les valeurs divergentes pouvaient s’exprimer sous toutes ses formes.

Les relations entre les Etats-Unis et l’URSS seront marquées par la guerre froide durant ces mêmes années. La politique d’exposition des démocraties populaires sera alors une arme politique utilisée afin de résister à la pression communiste et dès lors contrecarrer les possibles révolutions dues aux valeurs occidentales. Concernant le premier chapitre, je chercherai une possible réponse sur les questions suivantes : « Y a-t-il une cohérence entre la guerre froide et la biennale de Venise ? », « Comment la guerre informelle influence-t-elle l’état des choses à la biennale ? » et « Comment la biennale peut devenir un des instruments ou plutôt une des armes pour les deux parties ? » De plus, je vais analyser la vision abstraite distillée au pavillon de l’URSS pour démontrer si celle-ci est due à l’influence occidentale ou à la politique de partie communiste. Ensuite les démocraties populaires du bloc de l’Est (la Bulgarie, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Pologne et la Yougoslavie) restèrent soumises à l’URSS géopolitiquement. La biennale resta un espace dans lequel le débat politico-culturel entre « l’abstraction et le figuratif »⁶³ put s’exprimer librement. Ripa Di MEANA y a d’ailleurs vu une possible expression politique de la position du bloc socialiste au travers de nombreuses références allégoriques liées au passé. Nous pouvons ainsi analyser le changement de l’image des démocraties populaires et de leurs rapports avec/vers les pays occidentaux tout en respectant les exigences politiquement correctes

⁶² GUILBAUT, Serge *Comment New York vola l’idée d’art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, 352 p.

⁶³ MARTINI, Maria Vittoria *La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta*, p.10

du bloc communiste. Les pavillons des démocraties populaires se devaient de se « démarquer du géant soviétique »⁶⁴. Néanmoins, ce discours n'est pas à lui seul la raison d'être des expositions de bloc de l'est, au contraire; en récompensant de jeunes artistes (victoire de Rauschenberg par exemple), l'Art se voit aussi libre d'évoluer et de libérer de nouvelles idées à même de pouvoir faire évoluer l'équilibre mondial.

CHAPITRE 6 – L'URSS ET LES ÉTATS-UNIS

Les réactions à l'égard de l'URSS lors de son retour à la Biennale représentèrent un critère intéressant de discrimination de la part des occidentaux car le rejet politique de la part des anti-communistes s'accompagna d'un rejet artistique chez les critiques d'avant-garde même s'il y avait beaucoup de conservateurs acceptant ou appréciant les « options esthétiques »⁶⁵ de l'URSS. Son retour à la Biennale se produisit pendant les années de la guerre froide. De ce point de vue il est intéressant de comprendre s'il y a des impacts de cette guerre sur la Biennale.

« La prolifération des biennales a une échelle mondiale, qui survie précisément au terme de la guerre froide, constitue un phénomène évident auquel les experts tentent actuellement de donner du sens »⁶⁶.

La guerre froide est la période de tensions et de confrontations idéologiques et politiques entre deux superpuissances que furent les États-Unis et l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) et, de manière plus large, entre les régimes communistes et l'ensemble des régimes non communistes. La guerre froide débuta en 1947 et dura jusqu'en 1989, année de la chute des régimes communistes en Europe et jusqu'en 1991, année de l'implosion de l'URSS et de la dissolution du Pacte de Varsovie. Cette guerre prendra toutes les formes possibles d'affrontements, de l'espionnage aux actions secrètes, en passant par la propagande, jusqu'à la compétition technologique dans le domaine de la conquête de l'espace ou bien encore lors des compétitions sportives et artistiques.

Si on observe les années 1960-70, on peut y voir que les historiens nommaient cette étape de la guerre froide comme une « détente et un effritement des empires américains et soviétiques »⁶⁷, période qui dura effectivement de 1963 à 1974. En comparant cette étape-ci et la suivante, celle de la « seconde guerre froide ou « guerre fraîche »⁶⁸ dont le début commença en 1975, il est possible de supposer que les deux superpuissances survivaient dans un climat d'entente cordiale. En 1964 les États-Unis ont gagné le palmarès de la

⁶⁵ BUDILLON PUMA, Pascale *La critique d'art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise des arts figuratis (1948-1968)*, p.379

⁶⁶ MALBERT, Marylène *Etat des lieux des biennales d'art contemporain dans le monde*, p. 340

⁶⁷ CHAUTARD, Sophie *La guerre froide: les origines, les enjeux, les moments clés*, p. 20

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20

Biennale avec un artiste pop ; toute l'Europe Occidentale sembla bouleversée par ce fait mais dans la presse communistes nous retrouvons une critique acerbe suivant le fil conducteur des critiques émises précédemment – ni en plus ni en moins. L'Observatoire Romano en 1958 souligna que les Etats-Unis (avec Tobey) et l'URSS, « sont devenues les deux pôles d'attraction, après l'éclipse de l'Ecole de Paris »⁶⁹ et en 1968 les opinions émises restèrent les mêmes. Ennio Francia supposait même que la tentative « de rapprocher la « figuration provocatrice » des Etats-Unis au réalisme soviétique, c'est toute la veille Europe qui en est restée ensorcelée »⁷⁰.

L'analyse des éditions des années 1960-70 permet de voir l'immuabilité de la présence soviétique. C'était toujours la tradition de l'art réel, humaniste, propagé par l'URSS, tout comme dans la politique générale de la partie communiste. L'art soviétique présent sur la Biennale était loin des recherches pop des pays occidentaux ainsi que du surréalisme de ses camarades des pays des démocraties populaires. Un état de fait paraît intéressant : celui pour lequel les artistes d'avant-garde soviétiques, (libérés du joug de l'état), artistes alors classifiés comme marginaux et persécutés par l'état russe (d'ailleurs jamais exposés lors d'expositions sur le territoire soviétique) retrouvaient une nouvelle liberté et une possibilité d'expression en étant représentés sur les Biennales. En 1968 l'exposition générale de la Mostra « Lignes de recherches contemporains » Malevitch et Alishevsky y sont représentés ainsi que Tatline à celle de 1976.

« Quelques jeunes artistes en Russie aujourd'hui sont un recollement de collages irréalistes, d'artistes pop qui optent pour la géométrie de l'œil-torsion, et il y a même un groupe de peintres dans leur 30s et 40s qui projettent ensemble leur image socialiste juste parce qu'ils en ont envie. Le monde occidental voit comme peu précieux leur travail, celui de l'Union des Artistes de Moscou soviétiques est dominé par des académiciens d'âge moyen qui ont appris leur métier à l'apogée de réalisme stalinien. Leurs hymnes lourds sont tournés vers Lénine et leurs offres de bobines héroïques vont finir en affichages officiels tels que ceux de la Biennale de Venise »⁷¹.

Néanmoins, il émerge sur la Biennale des artistes officiels avec une image de progrès industriel, économique et militaire, image favorable pour l'URSS ainsi qu'une

⁶⁹ BUDILLON PUMA, Pascale *La presse catholique italienne et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948 - 1968)*, p. 30

⁷⁰ Ibid., p.45

⁷¹ Painting: Unrealism in Moscow The Time Friday, June 30, 1967

image de « la course à l'armement » de la guerre froide. Cette course à propos de laquelle Nikita Chrouchev a parlé lors de l'Assemblée des Nations Unies en 1960 est en tête d'affiche. Il a alors été proclamé que l'URSS allait dépasser vers 1970 la production industrielle des Etats-Unis ainsi que son PIB par habitant. Voici l'image dépeinte du progrès socialiste qui se doit de faire penser à une future victoire de l'URSS.

Cependant, selon le commissaire permanent du pavillon soviétique - Vladimir Gorianov⁷², les artistes présentés à la Biennale sont des personnes éminemment cultivées. Les artistes soviétiques étaient au courant des réalisations les plus importantes dans le domaine de l'art contemporain et ils ont mis au centre de leurs attentions l'évolution artistique des autres pays européens. Ils essayaient alors d'utiliser ces résultats dans leurs travaux en respectant l'équilibre entre les exigences du réalisme socialiste du Parti communiste et le désir de refléter les dernières réalisations de l'art soviétique sur la scène internationale. Pourtant, l'apparition de l'abstraction au début des années 1960, dans le pavillon d'URSS, n'était pas seulement un phénomène obligatoire face aux influences occidentales - européennes et américaines mais aussi une politique culturelle destinée à soulager cette lutte bimodale. La cause est liée à la politique de dégel instaurée par Khrouchtchev et de la situation moins tendue avec les Américains. Tout artiste envoyé précédemment hors des frontières russes se devait de promouvoir strictement la politique du Parti (à savoir ses principales réalisations dans les domaines de l'industrie, de la sécurité sociale et de la collectivisation) ; dans cette phase il est clair qu'un certain soulagement transparait. En 1966, dans le pavillon soviétique, Zhilinskii y est alors représenté ; cet artiste a connu un certain succès chez les critiques français qui voyaient en lui et dans ses œuvres un ticket d'entrée pour la compétition vers une nouvelle figuration.

La présence de l'URSS sur un événement occidental d'une telle portée faisait partie de la politique audacieuse du régime. La vie et la mort héroïque, la statue haute des ouvriers, des paysans, des facteurs, tout était là pour faire croire à la puissance et aux idéaux du régime alors en place, permettant ainsi de gagner de nouveaux adeptes et prouver à l'ouest sa force et son statut de garant de la justice sociale. La Biennale restait toujours une zone artistique où la victoire se devait d'être occidentale; ce challenge d'aller à la conquête capitaliste fut vécue comme une exposition de grandeur et force par

⁷² NAPREENKO, Gleb, *Ceux qui sont allés à la Biennale étaient cultivés*, <http://os.colta.ru/art/projects/30795/details/30796/> (01.04.2014)

l'URSS. Mais lors du renforcement de la guerre froide, des épiphénomènes particuliers apparaissaient à chaque fois au sein du pavillon de l'URSS. L'année 1976 a proclamé le retour vers les pavillons des Giardini suivant alors l'Édition de 1974 consacrée au Chili. L'URSS y a, comme à son habitude, présenté des peintres issus du mouvement des réalistes socialistes mais étonnamment l'une des grosses parties de la Mostra était bien consacrée aux avant-gardes russes alors critiqués dans leur patrie. Plus la Biennale tente d'ouvrir le dialogue avec l'art dissident russe, plus l'URSS réagit violemment vers ces tentatives d'émancipation qui lui sont présentées.

Ainsi la deuxième phase de combat pour la libération artistique russe à la Biennale explosa lors de l'exposition « L'art soviétique nouveau. Un regard non officiel »⁷³ qui ouvrit ses portes en 1977. Cette bataille fut vécue comme une déclaration ouverte du gouvernement italien contre celui soviétique. Dans la presse russe on pouvait y lire une forte réaction de mécontentement envers l'Occident et aussi des accusations de dévalorisation de l'image de l'URSS à l'échelle mondiale.

⁷³ RYLANDS, Philip ; DI MARTINO, Enzo, *Flying the flag for art : the United States and the Venice Biennale : 1895-1991*, p. 183

CHAPITRE 7 –LES DEMOCRATIES POPULAIRES DE L'EST

Les démocraties populaires d'alors, la Bulgarie, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Pologne et la Yougoslavie représentaient une zone tampon entre le bloc de l'est (du fait de leur statut spécial et privilégié avec l'URSS ceci dans un cadre géopolitique) et les pays occidentaux. La biennale fut un lieu de débat politico-culturel entre « l'abstraction et le figuratif »⁷⁴. Ripa di Meana y a vu une idée de discontinuité proclamée en opposition totale avec le passé encensé et figée de l'ère socialiste, une opposition claire à la mère patrie chassant ses démons telle « une ventilation complète de la tradition construite par les communistes »⁷⁵. On peut y analyser un changement notable de l'image des démocraties populaires envers les apports occidentaux et envers les exigences communistes dictées par Moscou.

Le réalisme socialiste ne sera pas toujours le fil conducteur lors des expositions de bloc de l'est. De jeunes artistes, comme ce fut le cas lors de la récompense de Rauschenberg, prennent comme base de travail les valeurs de ces mêmes pays avant guerre. La Hongrie se voit représentée par des tapisseries décoratives ainsi que des eaux fortes, traditions séculaires remises au goût du jour par de jeunes artistes. La Roumanie en se retirant de la compétition internationale présente des peintures autodidactes. La Yougoslavie entre sur la scène internationale avec un choix d'artistes jeunes dont les recherches se fondent sur deux piliers, celui de la figuration et celui de l'abstraction.

Les pays d'Europe de l'est sont pris comme les défenseurs de l'art soviétique, néanmoins le degré de présence de réalisme, dans les pavillons des démocraties populaires, diffère selon la distance géographique de l'Union soviétique. Souvent la réussite des pavillons du bloc de l'est comporte la mention « meilleur figure, qu'ordinaire »⁷⁶ ou même que « entre pop art et réalisme socialiste il y a sans doute une espérance »⁷⁷. C'est le cas par exemple pour la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie et la Pologne. Ces républiques dressaient d'une façon permanente des choix

⁷⁴ MARTINI, Maria Vittoria *La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta*, p.10

⁷⁵ MALBERT, Marylène *Etat des lieux des biennales d'art contemporain dans le monde*, p.493

⁷⁶ Ibid., p.493

⁷⁷ Ibid., p.494

d'artistes peu enclins à suivre le fondamentalisme du régime en prenant ainsi en compte les critiques émises lors des Biennales précédentes. Souvent le sobriquet de trop folklorique et rétrograde ressort, injustement pour ceux obnubilés par le réalisme absolu. La Hongrie présenta des artistes dans la stricte lignée de la tradition cubiste et expressionniste. Ce choix pouvait paraître impensable il y a quelques années encore où La Hongrie promulgua un « accord avec le mot d'ordre soviétique »⁷⁸ dicit Gyula Dercovitz, un « peintre prolétaire »⁷⁹. En écho la Pologne mit l'accent sur les artistes originaux – des successeurs de la tradition futuriste et expressionniste de forme - ainsi que la Yougoslavie qui « montra depuis quelques années son intérêt pour l'art occidental »⁸⁰.avec le formalisme en tête. La Tchécoslovaquie, un des rares satellites accepté par la critique occidentale prit le choix de suivre les principes « d'une abstraction renouvelée », principes entièrement dédiés aux recherches surréalistes.

« Il (le thème) peut être exprimé dans le sens de l'art incidente sur l'environnement physique - des conceptions plus larges de l'urbanisme à façonner le paysage de jour en jour de la vie humaine et du travail. Il peut également être conçu dans le sens de la création libre et fonctionnel, comme indiqué dans la dernière décennie par certaines des nouvelles tendances de l'art contemporain. L'exposition tchécoslovaque tente de donner une réponse dans un sens différent ; il interprète le thème donné comme environnement qui est cultivée, remplie d'émotions et de vie spirituelle. »⁸¹

La Bulgarie et la Roumanie restèrent plus proches de la propagande soviétique. Ils représentèrent les traditions réalistes (ce qui était attendu d'eux par Moscou) à cause d'une forte politique communiste dans les gouvernements respectifs de ces deux satellites russes.

Néanmoins, des événements artistiques telle la Biennale ont souvent été accusés de contribuer à la mondialisation de l'art et à la disparition de l'identité nationale. Par exemple, en 1966 il a été suggéré par ses pontes d'inviter le Congo pour donner un signal fort et contrecarrer la perte de l'identité de cette même Biennale. Il est d'ailleurs intéressant de noter que seulement les pays de l'Europe de l'Est (avec leurs traditions nationales et les multiples références à leurs histoires) ont contribué à préserver la diversité de l'exposition. Il semble que la contribution des républiques

⁷⁸ Ibid., p.494

⁷⁹ Ibid., p.494

⁸⁰ Ibid., p.494

⁸¹ Catalogo della XXXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, 1976, p. 29

démocratiques n'a jamais été évaluée de façon adéquate. Sans attirer les foudres ni être source de conflit entre la politique et le pur génie de l'art, ceci donna lieu à des œuvres d'art intéressantes. Ainsi l'art occidental a contribué au développement des républiques démocratiques mais l'inverse fut aussi vrai. En 1972, le magazine de critique français - L'œil – a noté un battage médiatique entourant le sculpteur hongrois, artiste qui avait été prédit à la plus haute distinction de la Biennale, si son expo n'avait pas été annulée. Fait intéressant, ce sculpteur interagissait dans ses œuvres avec l'espace ceci annonçant nouveauté totale, du jamais vu.

On peut également faire une hypothèse sur la façon avec laquelle la présence de l'Europe de l'Est a affecté la politique de la Biennale. L'exemple même de cette lutte avec le régime politique a été partiellement utilisé dans le développement d'un nouveau plan de développement pour la Biennale en 1973. Il est dit que cet événement est un engagement dans la lutte contre l'injustice politique. Les deux éditions consécutives, celle de 1974 et celle de 1976 seront consacrées respectivement au Chili (lutte contre le régime de Pinochet) et à l'Espagne (lutte contre le régime de Franco).

Conclusion

Tous les pays ont apporté quelque chose de nouveau à la Biennale. Toutes les méthodes à la fois différents et semblables utilisées confirment sa position de leader sur la scène de l'art contemporain. Y ont été exprimées des politiques de protectionnisme ou l'utilisation de moyens pécuniaires pour rehausser le prestige de tel ou tel pays voir même des méthodes pouvant conduire à une totale opposition avec le thème représenté lors de cet événement.

Les enjeux socio-politiques et culturels de la Biennale de Venise, basés sur une configuration oppositionnelle de blocs de pays et sphères d'influence, nous ont donné un large panel de méthodes utilisées pour s'affirmer sur la scène internationale de l'art contemporain. Certaines furent des méthodes protectionnistes : la reproduction de la présence dans les pavillons, le choix conjoncturelle des artistes, etc. Mais pour chacun des blocs de pays, des moyens différents ont été mis en œuvre.

La période de 1960-1970 fut marquée par une forte politique de protectionnisme de la part de la France et des Etats-Unis ainsi qu'une forte contribution à la globalisation de l'art grâce aux influences mutuelles du pop-art, du nouveau réalisme. Les Italiens ont agi de même consacrant des rétrospectives historiques et y ont ajouté une savante touche d'expérimentation.

La Biennale a ainsi survécu grâce aux expérimentations et aux recherches scientifiques. En créant la notion innovante d'« exposition thématique », les italiens ont défendu leur statut de leaders sur la scène internationale de l'art contemporain. Et bien sûr l'URSS a instrumentalisé la Biennale pour en faire une scène pour infirmer une « course à l'armement » dans cette guerre froide de même que les démocraties populaires qui y ont exprimé une frontière « politique » entre l'art dogmatique soviétique et celui occidental.

Pour conclure, les enjeux et les moyens utilisés par l'URSS et les démocraties populaires restent à développer car il me manque actuellement des informations concernant l'historiographie des pavillons d'Europe de l'est et de l'URSS. Ainsi j'ai pris la décision de poursuivre mes recherches lors de ma deuxième année de Master pour avoir une possibilité d'introduire les résultats futurs de mes recherches

« internationales », en Vénétie, dans les archives de la Biennale à Venise et aussi dans celles des archives russes.

Bibliographie

Les monographies

- 1) ALLOWAY, Lawrence *The Venice Biennale, 1895-1968 : from salon to goldfish bowl*. London : Faber Physical Description, 1969, 202 p.
- 2) ARCHER, Michael *L'Art depuis 1960*, Paris : Thames & Hudson, 2002, 256 p.
- 3) ARDENNE, Paul *Art, le présent*. Paris : Editions du Regard, 2009, 486 p.
- 4) BIENNALE di Venezia International Symposium, *Where art worlds meet : multiple modernities and the global salon : la Biennale di Venezia International Symposium*. Venezia : Marsilio, 2005, 352 p.
- 5) CHAUTARD, Sophie *La guerre froide : les origines, les enjeux, les moments clés*, Levallois-Perret : Studyrama, 2007, 170 p.
- 6) CROW, Thomas E. *The rise of the sixties : American and European art in the era of dissent*. New Haven, CT : Yale University Press, 2004, 200 p.
- 7) DAGEN, Philippe *L'art dans le monde de 1960 à nos jours* . Paris : Hazan Eds, 2012, 256 p.
- 8) DI MARTINO, Enzo, *The history of the Venice Biennale : 1895-2005*. Venezia : Papiro Arte, 2005, 190 p.
- 9) GUILBAUT, Serge *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1988, 342 p.
- 10) HARAMBOURG, Lydia, *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres*, Neuchâtel : Ides et Calendes , 2010, 536 p. LAFARGUE, Bernard (dir.) *Le syndrome de Venise : la biennalisation de l'art contemporain*. Pau : PUPPA, 2011, 286 p.
- 11) MALBERT, Marylène *Etat des lieux des biennales d'art contemporain dans le monde*, in ORY, Pascal (dir.) *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt Am Main, New York, Oxford, Wien : Enjeux internationaux / International Issues, 2010, 327– 356 p.
- 12) MARTINI Federica e Vittoria (dir.) *Just another exhibition : storie e politiche delle biennali - histories and politics of biennals*. Milano : Postmedia Books, 2011 158 p.
- 13) MOULIN, Raymonde et COSTA, Pascaline, *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, 1992, 409 p.
- 14) RICCI, Clarissa (dir.) *Starting from Venice : studies on the Biennale*. Milano : Et. Al., 238 p.

15) RYLANDS, Philip ; DI MARTINO, Enzo, *Flying the flag for art : the United States and the Venice Biennale : 1895-1991*. Richmond (Va.) : Wyldbore [and] Wolferstan, 1993, 378 p.

16) SCHIEREN, Mona et SICK, Andrea (dir.) *Look at me: celebrity culture at the Venice Art Biennale*. Nürnberg : Verlag für moderne Kunst, 2011, 231 p.

17) THORNTON, Sarah *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris : Autrement, 2009, 280 p.

18) VAN HAL, Marieke ; OVSTEDO, Solveig ; FILIPOVIC Elena (dir.) *The Biennial Reader*, Bergen : Hatje Cantz, 2010, 512 p.

Les Thèses :

19) BUDILLON PUMA, Pascale *La critique d'art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968)*. Paris : Université Paris VIII, 1989

20) GURSHTAIN, Ksenya *Trans States : Conceptual Art in Eastern Europe and the Limits of Utopia*. Michigan : University of Michigan, 2011

21) HOLLAND, Nicole Murphy *Worlds on view : visual art exhibitions and state identity in the late Cold War*. San Diego : University of California, 2010

22) MALBERT, Marylène *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise 1948-1968*. Paris : Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2006

23) MARTINI, Maria Vittoria *La Biennale di Venezia 1968-1978 : la rivoluzione incompiuta*. Venezia : Università Ca' Foscari, 2011

Les articles :

24) DE HART MATHEWS, Jane, *Art and Politics in Cold War America*, *The American Historical Review*, N°. 81, avril 1976, 762–787 p.

25) HAYOT, Monelle, *"L'espoir sans espoir", la peinture non officielle russe*, *L'œil : revue d'art mensuelle*, N°. 263, 1977, p. 18-25

26) HOCTIN, Luce, *Du nouveau à la Biennale?*, *L'œil : revue d'art mensuelle*, N°. 188-189, 1970, p. 26-39

27) JOUFFROY, Alain, *Le grand jeu de la Biennale*, *L'œil : revue d'art mensuelle*, N°. 139-140, 1966, p. 44-53

28) KIHM, Christophe, *L'art doit – il être pertinent ?*, *Art Press*, N° 404, Octobre 2013, 24-27 p.

29) LAUZON, Claudette, *Reluctant Nomads : Biennial Culture and Its Discontents*, *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, N°. 36, 2, January 2012, 15–30 p LONG, P. Christopher *Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics*, *New German Critique*, N°. 83, 2001, 89–115 p.

30) MASSIMILIANO, Gianni, *Le Biennale de Venise. International Art exhibition*, Art press, supplément au #401, juin 2013, 27-30 p.

31) PIERRE, José, *La 36e Biennale de Venise*, L'œil : revue d'art mensuelle, N°. 210-211, 1972, p. 20-31

32) REVEL, Jean-François, *XXXIe Biennale de Venise*, L'œil : revue d'art mensuelle, N°. 115-116, 1964, p. 2-11

33) WOLF, Laurent *L'art contemporain à l'heure de la mondialisation*, Études, N°. 406, 5, May 2007, 649–658 p.

Les catalogues :

34) Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venezia : La Biennale, 1964

35) Catalogo della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venezia : La Biennale, 1966

36) Catalogo della XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venezia : La Biennale, 1968

37) Catalogo della XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venezia : La Biennale, 1972

38) Catalogo della XXXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venezia : La Biennale, 1976

39) *Dreams and conflicts : The dictatorship of the viewer : 50th international art exhibition*, Venise ; dir. Francesco Bonami, Venezia : La Biennale, 2003

40) *Illuminations : la Biennale di Venezia : 54. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venise ; dir. Brice Curiger, Venezia : Marsilio, 2011

41) *Making Worlds - Fare Mondi : 53 International Art Exhibition*, Venise ; dir. Daniel Birnbaum, Jochen Volz, Venise : Fondazione La Biennale di Venezia, 2009

42) *Platea Dell 'umanita' : 49. Esposizione internazionale d'arte*, Venise ; dir. Harald Szeemann, Milano : Electa, 2001

43) *The Experience of Art : 51 International Art Exhibition*, Venise ; dir. Maria de Corral, Rosa Martinez, Venise : La Biennale di Venezia : Marsilio, 2005

Versions électroniques :

44) BEECH, Amanda, *Art and capital: Venice Biennale 2007 panel discussion after words*, Serpentine, July 2007,
http://www.academia.edu/4025023/Art_and_Capital_Notes_from_presentation_at_Venice_Biennale_PILOT_panel_2007_and_presented_at_the_Serpentine_Gallerys_follow_up
(01.04.2014)

- 45) BUDILLON PUMA, Pascale, *La presse catholique italienne et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948 - 1968)*, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/9/9Budillon.pdf> (01.04.2014)
- 46) CHARANS, Eleonora, *The relationships between pavilions and the Giardini : Examples from Making Worlds*, http://www.academia.edu/1930256/The_relationships_between_pavilions_and_the_Giardini_Some_Examples_from_making_worlds (01.04.2014)
- 47) DE SOLIER, René, *La Biennale de Venise*, Vie des Arts, n° 68, 1972, p. 54-55. <http://id.erudit.org/iderudit/57884ac> (01.04.2014)
- 48) FRANCO, Francesca, *Democracy and Art at the Venice Biennale. The Legacy of 1968*, http://pl02.donau-uni.ac.at/jspui/handle/10002/456?mode=full&submit_simple=Show+full+item+record (01.04.2014)
- 49) LEEMAN, Richard, *Les Archives « Gérald Gassiot-Talabot » : mythologies, tendances, partis pris*, Critique d'art[En ligne], n° 37, 2011, <http://critiquedart.revues.org/1382> (01.04.2014)
- 50) LEEMAN, Richard, *Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire"*, Critique d'art[En ligne], n° 22, 2003, <http://critiquedart.revues.org/1880> (01.04.2014)
- 51) NAPREENKO, Gleb, *Ceux qui sont allés à la Biennale étaient cultivés*, <http://os.colta.ru/art/projects/30795/details/30796/> (01.04.2014)
- 52) POGGIOLI, Sylvia, *Art In Context : Venice Biennale Looks Past Pop Culture*, <http://www.npr.org/blogs/parallels/2013/08/06/206979770/art-in-context-venice-biennale-looks-past-pop-culture> (01.04.2014)
- 53) PAS d'auteur, *The Most Living Artist*, TIME, November 29, 1976, Vol. 108 No. 22, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,914732,00.html> (01.04.2014)
- 54) PAS d'auteur, *Exhibitions : Venice, After All*, TIME, July 5, 1968, Vol. 92 No. 1, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,941617,00.html> (01.04.2014)
- 55) PAS d'auteur, *Kinetics : Labyrinthine Fun House*, TIME, March 24, 1967, Vol. 89 No. 12, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,836907,00.html> (01.04.2014)
- 56) PAS d'auteur, *Exhibitions : Pop Goes the Biennale*, TIME, July 3, 1964, Vol. 84 No. 1, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,873913,00.html> (01.04.2014)
- 57) PAS d'auteur, *Exhibitions : Violence Kills Culture*, TIME, June 28, 1968, Vol. 91 No. 28, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,841335,00.html> (01.04.2014)
- 58) PAS d'auteur, *Exhibitions : On All Sides*, TIME, May 3, 1968, Vol. 91 No. 18, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,841268,00.html> (01.04.2014)
- 59) PAS d'auteur, *Art: Phoenix in Venice*, TIME, July 26, 1976, Vol. 108 No. 4, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,914412,00.html> (01.04.2014)

60) PAS d'auteur, *Exhibitions : Year of the Mechanical Rabbit*, TIME, June 24, 1966, Vol. 87 N. 25, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,835808,00.html> (01.04.2014)

61) PAS d'auteur, *The Market : Goodbye Paris, Hello New York*, TIME, July 17, 1964, Vol. 84 N. 3, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,875975,00.html> (01.04.2014)

62) PENSA, Iolanda, *Les biennales et la géographie : Les biennales de Venise, du Caire et de Dakar in Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, ed. Jocelyne Dakhli, 2006, pp. 573-588, <http://io.pensa.it/node/1417> (01.04.2014)

Les sites internet :

63) <http://labiennale.org> (le site de la Biennale de Venise) 01.04.2014

64) <http://aaa.org.hk/onlineprojects/bitri/en/didyouknow.aspx> (les statistiques des Biennales) 01.04.2014

65) <http://biennialfoundation.org> (la Fondation pour promouvoir la culture des Biennale) 01.04.2014

Résumé

La Biennale de Venise, de par son statut d'exposition multinationale, dont les retombées sont internationales, représente un modèle in vitro des relations internationales (politiques, artistiques et économiques). Historiquement, le terme de « Biennale de Venise » est couramment utilisé pour désigner l'« Exposition Internationale d'Art Contemporain de la Biennale de Venise ». Elle est considérée comme une des plus prestigieuses manifestations artistiques en Europe voire même dans le monde. C'est aussi une des plus anciennes Biennales puisqu'elle fut créée en 1893 et se tint pour la première fois en 1895 en tant que « Exposition Internationale d'Art de la Cité de Venise ». Sa seconde édition eut lieu deux ans plus tard, lui valant ainsi le nom de « Biennale ».

La période des années 1960-1970 fut particulière pour la configuration de mouvements, « de blocs d'influence » concurrents sur la Biennale, structure qui s'est complètement transfigurée durant cette même période. Les enjeux artistiques ont entièrement changé après la victoire de jeune Rauschenberg en 1964 : les Etats-Unis commencent à établir leur statut et leur position de Leader sur la scène de l'art contemporain alors que la France cherchait de nouvelles solutions pour participer activement à cette lutte acharnée et se positionner en outsider. La présence de l'URSS, jusqu'à 1976, resta la même jusqu'à cette date, date où elle fut pour la première fois reléguée aux oubliettes sur un fond de scandale lié à l'« art dissident russe ». L'évolution des relations artistiques des pays de l'Europe de l'Est et de l'Ouest a atteint son point culminant en 1970 avec la mise en avant, de façon consensuelle, d'un jeune sculpteur hongrois qui, aux dires des critiques, devait obtenir le trophée du « Grand prix » si celui-ci existait encore. Ainsi les Italiens ont trouvé une nouvelle façon d'établir leur supériorité sur la scène internationale de l'art contemporain grâce à l'invention d'expositions thématiques, du développement de l'engagement de la Mostra dans les luttes politiques

Overview

The Venice Biennale, by its multinational exposure status, the benefits of which are international, represents an model of international relations (political, artistic and economic). Historically, the term "Venice Biennale" is commonly used to refer to the "International Exhibition of Contemporary Art Biennale of Venice." It is considered one of the most prestigious art events in Europe and even in the world. It is also one of the

oldest Biennales since it was created in 1893 and stood for the first time in 1895 as "International Art Exhibition of the City of Venice." Its second edition took place two years later, and earning him the name "Biennale". The period from 1960-1970 was special for configuring movements, "blocks of influence" competitors on the Biennale structure which is completely transformed during the same period. Artistic issues have completely changed after the victory of young Rauschenberg in 1964; the United States began to establish their status and position of leader on the stage of contemporary art while France sought new solutions to actively participate in this fierce struggle. The presence of the USSR until 1976 remained the same until that date, when she was first shelved on a background of scandal "art Russian dissident." The evolution of artistic relations between the countries of Eastern Europe and the West culminated in 1970 with the setting before, by consensus, a young Hungarian sculptor who, critics say, should get the trophy "Grand Prize" if it still existed. So the Italians have found a new way to establish their superiority on the world stage of contemporary art thanks to the invention of thematic exhibitions, the development of commitment Biennale in political struggles