

LE COURRIER DES ARTS

AUX « DOCUMENTA » DE KASSEL

Rétrospective de l'immédiat

Par M. CONIL LACOSTE

Les Allemands aiment les ordonnances spectaculaires, les articulations nettes, les références précises. Ils ne dédaignent pas d'étendre leur goût d'une « critique » exhaustive et rigoureuse aux disciplines les moins constituées, comme celle, très floue encore, à laquelle pourraient ressortir les recherches parfois déchirantes de l'art le plus contemporain : ce sont, là comme ailleurs, gens de documentation et de système.

D'où le titre de ces *Documenta* qui se déploient à Kassel, pour la quatrième fois, avec une ampleur inconnue des autres confrontations artistiques internationales, afin que tout soit dit et bien montré; qui s'organisent de quatre ans en quatre ans pour que la prospection et le tri des tendances puissent, d'une session à l'autre, s'opérer avec suffisamment de sang-froid.

Tel est le mérite incontestable de Kassel : cette tentative pour mettre de l'ordre et de la perspective jusque dans l'immédiat. Sur les champs hirsutes de tout ce qui croît et pousse aujourd'hui dans le domaine de l'art, le dynamique professeur Arnold Bode conduit allègrement ses moissons quadriennales. La récolte est présentée, comme à l'habitude, en trois points bien dégagés de la ville : le Museum Fridericianum, réservé surtout à la peinture ou à ce qui veut lui succéder; la « galerie an der Schönen Aussicht », aux façades tout juste

restaurées, et qui abrite la sculpture, les « environnements » et les arts graphiques; enfin la vaste esplanade gazonnée de l'Orangerie, en contrebas de la ville, aire idéale pour la sculpture de plein air ou de dimensions géantes.

Un autre trait de *Documenta* tient encore à une domestication intelligente des ressources nouvelles que l'architecture et la typographie offrent à l'agencement et à l'accrochage. Des grandes signalisations extérieures aux fléchages intérieurs et au catalogue, l'« industrial design » est mis partout brillamment à contribution. Les grands volumes disponibles pour les deux expositions abritées sont remodelés très simplement *autour* et en fonction des œuvres par le jeu de cloisonnements et de redistributions simples.

L'itinéraire n'est pas à sens unique, et présente constamment des échappatoires; on s'y perdrait facilement, mais cette désorientation elle-même, ces retours, les échappées plongeantes ou latérales ménagées à partir de différents niveaux ou détours sur les mêmes œuvres, tout cela permet de multiplier et de varier les approches, d'échapper à la structure assommante de la boîte à cimaises.

Jaquet dont la présentation (huiles et jeux d'écrans en plexi-glass) est très réussie, et d'un apparenté qui recourt au même procédé mécanique de clichage et de grossissement: Ramon. L'image demeure souveraine dans les ateliers parisiens, mais il faut toujours qu'elle soit obtenue indirectement, ou exaltée à grande échelle, en proie à toutes les sollicitations des techniques modernes ou de la contestation, ou encore dépaycée et suspendue dans un espace indéfini (Telemaque).

Par une mezzanine surplombant cet étage où le gigantisme et l'originalité côtoient parfois le bouffon, on accède à un balcon d'où l'on plonge sur une très grande composition qu'Alfred Jensen (né à Guatemala-City, études au Danemark, vivant à New-York) a intitulée *l'Image du soleil*, et qui s'ordonne comme une fastueuse marqueterie polychrome : la réussite de l'agencement de *Documenta* est dans ces points de vue originaux qui servent dans les meilleures conditions possibles l'approche du travail des artistes.

Au détour des vitrines glacées de Christo et d'une énorme étrave noire de Bladen (Canada), à travers l'« environnement » blanc d'Irwin, on gagne une déambuloire en demi-cercle, garni encore d'œuvres de Rosenquist. A proximité, Rauschenberg et Jasper Johns se rejoignent de plus en plus, avec plus de poésie tragique chez le premier et de couleur chez le second.

Au rez-de-chaussée s'alignent les abstraits géométriques, après un préambule Albers (rigueur dans l'impondérable), avec de longues cimaises chargées de Fruhtrunk, Diller, Calderera, Vasarely est à l'honneur dans l'autre bâtiment; il présente dans celui-ci un relief en porcelaine, parmi d'autres envois tapissant les murs de la cafeteria. Un long couloir, enfin, garni des singuliers reliefs mous (« Ne pas toucher! »)... mais alors comment s'en apercevoir? de Gravnber, dessert la salle de Kelly et mène à un festival de blanc avec Camargo, les fantaisies en peau et poil de Manzoni, un panneau déroulant de Van Golden, en face des éminences imbriquées du Hollandais Jos Manders. Une petite rétrospective Klein constitue le terminus du circuit.

Lieux et environnements

Déméasure américaine

Il est vrai que la dimension des œuvres écartait dans bien des cas l'accrochage artisanal : le *Greek garden* (1966) du New-Yorkais Held, qui occupe la salle centrale du Fridericianum, à l'étage, mesure plus de 17 mètres de long sur une hauteur de 1 m 66 (62 mètres carrés de peinture acrylique mal appliquée, sur un schéma « op » assez simpliste). Le Rosenquist (*Fire Slide*, 1967), qui montre deux jambes d'homme en pantalon crispées autour d'un mât d'évacuation de secours, est à l'avenant, mais dressé verticalement sur trois étages, dans une cage d'escalier.

Si, par la facture léchée et le style « affiche de cinéma » de sa poésie dérisoire, le travail de Rosenquist fait irrésistiblement penser au réalisme-socialiste, il s'en sépare complètement par la conception de l'image. Celle-ci n'est plus taboue, comme elle était jadis dans les pays coraniques, et en-

plus coulées chromatiques, aux bords frangés d'un halo, du regretté Morris Louis (1962) s'opposent aux plages colorées géantes de Barnett Newman et aux bandes horizontales de Kenneth Noland : trois vedettes de l'abstraction non expressionniste outre-Atlantique. Des corridors contournés, montrant toutes les variantes de la toile vide (seulement encadrée d'une bande colorée chez Baer, laissée écrue par Turnbull) mènent à une salle d'un tout autre caractère, où les structures massives de l'ancienne construction ont été simplement blanchies pour faire ressortir les curieux collages du Tchécoslovaque Kolar.

A l'étage encore, des défilés ornés des curieuses topographies du Japonais Arakawa, des toiles tendues sur formes gauchies de Richard Smith, des géométries florales de Krushenick conduisent à des galeries où l'on re-

« Ferlie an der Behnen Aus-
sicht », aux façades tout juste

structure assomant de la boîte
à cimes.

Déméure américaine

Il est vrai que la dimension des œuvres écartait dans bien des cas l'accrochage artisanal : le *Greek garden* (1966) du New-Yorkais Held, qui occupe la salle centrale du Fridericianum, à l'étage, mesure plus de 17 mètres de long sur une hauteur de 1 m 66 (62 mètres carrés de peinture acrylique mal appliquée, sur un schéma « op » assez simpliste). Le Rosenquist (*Fire Slide*, 1967), qui montre deux jambes d'homme en pantalon crispées autour d'un mât d'évacuation de secours, est à l'avenant, mais dressé verticalement sur trois étages, dans une cage d'escalier.

Si, par la facture léchée et le style « affiche de cinéma » de sa poésie dérisoire, le travail de Rosenquist fait irrésistiblement penser au réalisme-socialiste, il s'en sépare complètement par la conception de l'image. Celle-ci n'est plus taboue, comme elle était jadis dans les pays coraniques, et encore, il y a peu, en Europe, sous l'hégémonie abstraite ; mais elle est toujours fragmentaire. Tout se passe aujourd'hui, à Londres, Paris, New-York, dans les ateliers de la nouvelle figuration, comme si une image n'avait jamais le droit de se développer dans son intégralité. C'est peut-être le caractère primordial de la peinture contemporaine.

La démesure américaine triomphe aussi au musée Fridericianum dans une autre version, celle du néo-plasticisme, de l'abstraction géométrique et de la saturation chromatique (à telle enseigne que certaines réactions sommairement américanophobes ont entraîné l'organisation concurrente, ici et là, en Allemagne, de quelques « contre-documents »). Ce panorama américain se situe au premier étage, autour d'un hall immense où sont rassemblés, au sol, près des ironiques montages en bois de Marisol (*The Dealers*), les sourires des stars à grande échelle de Wesselmann, les ordonnances sidérurgiques de Morris, sous les grandes toiles à découpe baroque et hachures géométriques de Stella. L'espace est barré verticalement par un énorme paravent de Lichtenstein mauvais compromis de son procédé punctiforme emprunté à la bande dessinée et de monumentalité géométrique style Léger.

La démonstration « made in U.S.A. » se poursuit dans un dédale à hautes cimaises où les am-

ples coulées chromatiques, aux bords frangés d'un halo, du regretté Morris Louis (1962) s'opposent aux plages colorées géantes de Barnett Newman et aux bandes horizontales de Kenneth Noland : trois vedettes de l'abstraction non expressionniste outre-Atlantique. Des corridors contournés, montrant toutes les variantes de la toile vide (seulement encadrée d'une bande colorée chez Baer, laissée écrue par Turnbull) mènent à une salle d'un tout autre caractère, où les structures massives de l'ancienne construction ont été simplement blanchies pour faire ressortir les curieux collages du Tchécoslovaque Kolar.

À l'étage encore, des défilés ornés des curieuses topographies du Japonais Arakawa, des toiles tendues sur formes gauchies de Richard Smith, des géométries florales de Krushenick conduisent à des galeries où l'on redécouvre Tapiès, les thèmes vestimentaires décadents mais très drôles de Gnoil, les narrations minuscules dans l'espace de Voss.

D'autres ténors du « pop » américain occupent ce même niveau : Jim Dine, spécialiste de la brocante associée au graphisme, et dont les dessins sans ferraille révèlent un talent presque classique, d'une grande maîtrise ; Claes Oldenburg — cartons et chiffons, — Segal dont les mannequins de plâtre (malheureusement très crasseux) semblent surpris dans les gestes les plus quotidiens.

On revient en Europe avec Pieter Engels, amateur de montages ripolinés inutiles ou s'embrouillent, dans une blancheur de clinique, des fils de rasoirs électriques (« No mirror ») ; Malaval — femmes en morceaux, et reprise des dessins sur le thème : « genoux et pubis » ; et puis les Anglais avec les bizarres reliefs laqués de Hamilton, Kitaj (né en Ohio, mais révélé à travers la génération du « pop » anglais), l'excellent Hockney, et Hoyland, qui mise sur les grandes nappes saturées de peinture acrylique ou à l'huile.

La participation française se concentre autour d'Arman, qui continue à prendre dans le polyester transparent des violons brisés, des billes, des tubes de gouache avec leur gicleur de rouge ou de bleu, et s'en prend aussi aux accordéons, de Hains et ses allumettes hypertrophiées, de

Rauschenberg et Jaume Plaja se rejoignent de plus en plus, avec plus de poésie tragique chez le premier et de couleur chez le second.

Au rez-de-chaussée s'alignent les abstraits géométriques, après un préambule Albers (rigueur dans l'impondérable), avec de longues cimaises chargées de Frutkin, Diller, Calderera, Vasarely est à l'honneur dans l'autre bâtiment ; il présente dans celui-ci un relief en porcelaine, parmi d'autres envois tapissant les murs de la cafeteria. Un long couloir, enfin, garni des singuliers reliefs mous (« Ne pas toucher ! »)... mais alors comment s'en apercevoir ? de Gravbner, dessert la salle de Kelly et mène à un festival de blanc avec Camargo, les fantaisies en peau et poil de Manzoni, un panneau déroulant de Van Golden, en face des éminences imbriquées du Hollandais Jos Manders. Une petite rétrospective Klein constitue le terminus du circuit.

Lieux et environnements

À la « Galerie » sont regroupés l'essentiel des sculptures, des œuvres cinématiques et des « environnements ». C'est là que prend toute sa portée l'aptitude des responsables non pas seulement à « donner à voir », mais à montrer et démontrer, sans recourir à un autre didactisme que celui qu'autorise une présentation claire et soignée.

C'est aussi le domaine des arts graphiques, qui constituent désormais une des références traditionnelles de *Documenta*.

De grands dispositifs lumino-cinématiques, voire « psychédélics », occupent le hall d'entrée. On y trouve combinées les tendances les plus récentes, géométrie et cinématisme comme chez Brüning (qu'inspire depuis des années la poésie uniforme des autoroutes et que défendait le regretté Will Grohmann), « pop » et cinématisme dans les inventions de Rauschenberg (espace à déambulation, et rotors) La galerie est organisée comme une suite de « lieux » plus ou moins initiés, où l'on passe de l'ombre à la lumière, du modernisme le plus échevelé au désuet et au miteux (Kierholtz, qui s'attendrit sur 1920), de l'invention indiscutable (Walter de Maria, volumes en formica style page de garde d'Artschwager, or en carton de Heerich), à la fausse trouvaille (bolidés naturalistes de Trova).

Passant sur les hors-concours (César et son festival de pouces, Bury, Larry Bell, Vasarely et l'insurpassable Louise Nevelson, Fontana), on notera chez les lumino-cinématiques deux noms moins connus : Dobes, et Chryssa (gros tubes de néon colorés et contournés montés en séries parallèles).

Côté sculpture proprement dite, à part les rappels de talents consacrés (Chillida, Paolozzi, etc.), c'est le règne du serpent de nickel contorsionné, des poutres d'acier envahissantes, des stèles baroques étincelantes de chrome. On note une tendance à mettre en évidence l'effort du métal, les plures et les torsions en tant que telles. Un autre aspect fréquent vient du polissage de l'acier contredisant l'orientation des surfaces et créant l'illusion de la transparence (David Smith, Rickey, Alviani).

La sculpture trouve un prolongement à l'Orangerie, dans un déploiement toutefois moins abondant et moins convaincant qu'il y a quatre ans : il y a finalement trop d'écart entre ces formes incongrues et le cadre champêtre de l'esplanade pour que puisse surgir quoi que ce soit d'harmonieux.

Aussi bien comment la question de l'intégration à l'espace et à l'ambiance humaine, déjà si épineuse au niveau de la sculpture de l'après-guerre, ne se compliquerait-elle pas encore au stade