

À Kassel Documenta 5

Jean-Loup Bourget

Numéro 69, hiver 1972–1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57865ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourget, J.-L. (1972). Compte rendu de [À Kassel : documenta 5]. *Vie des arts*, (69), 64–67.

Jean-Loup BOURGET

A Kassel

documenta

5

Pendant la majeure partie de son histoire, l'Allemagne a été célèbre pour sa décentralisation, pour le grand nombre de ses centres culturels qui étaient provinciaux dans le sens géographique et non péjoratif du terme. Kassel était jadis l'un de ces centres. C'est là qu'au début du 18^e siècle, le landgrave de Hesse invita l'architecte italien Giovanni Francesco Guerniero à dessiner un vaste et magnifique parc baroque; la silhouette de l'Hercule (copie de l'Hercule Farnèse) qui couronne une superbe pièce d'eau, domine toujours la ville. C'est à Kassel encore que les frères Grimm furent bibliothécaires municipaux.

Cette tradition culturelle a été timidement renouée depuis la dernière guerre, surtout grâce à la création d'une exposition d'art contemporain appelée Documenta. Documenta se tient tous les quatre ans depuis 1955, et a progressivement acquis la réputation d'être la principale exposition d'art moderne en Europe, plus audacieuse que la Biennale de Venise. Cette année (30 juin-8 octobre), Documenta 5 allait plus loin que ses prédécesseurs. Elle avait pour ambition d'explorer les frontières de l'art, au lieu de se contenter de montrer des oeuvres qui, fussent-elles d'avant-garde, sont reconnues comme artistiques.

Documenta 5 explorait le rapport entre l'art et le monde réel, entre l'illusion et la réalité, entre la représentation de la réalité et la réalité de la représentation. Son but n'était donc pas de fournir un

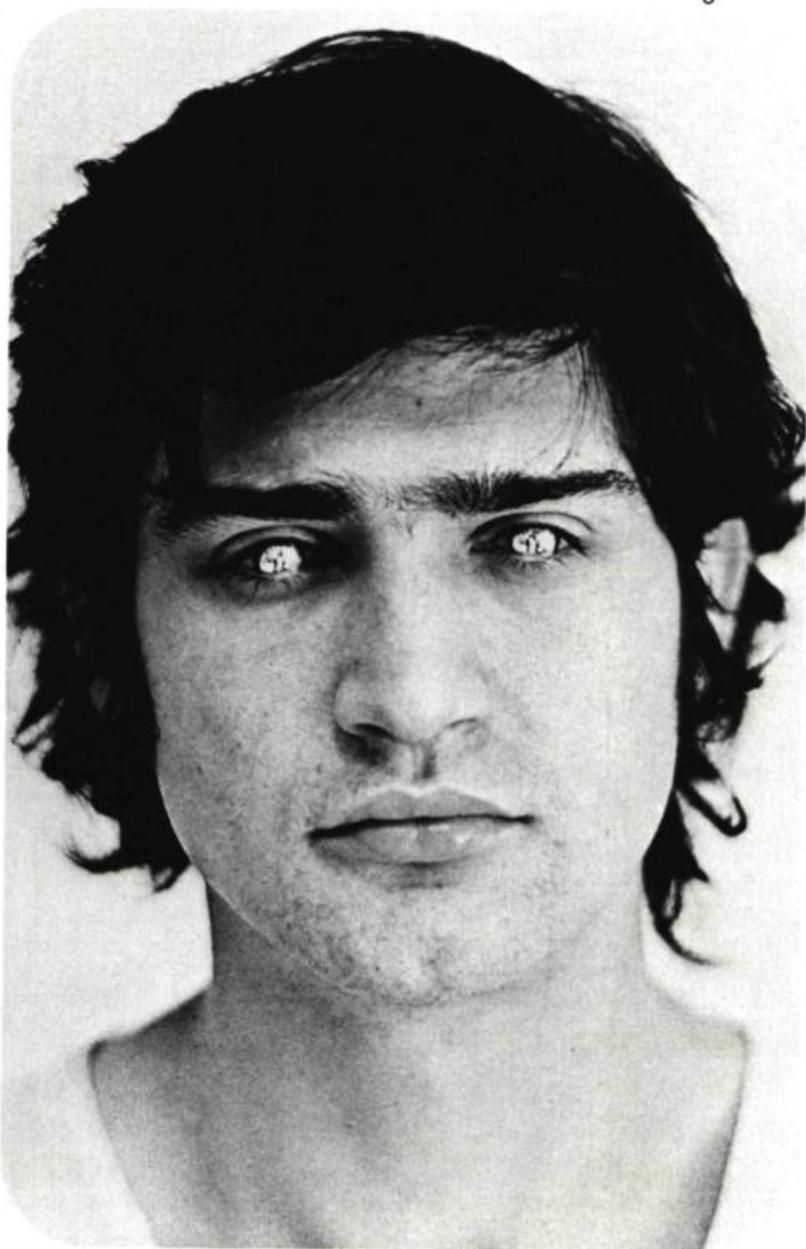
1. Mario MERZ
Igloo, 1972.
Néon, métal, tissu.

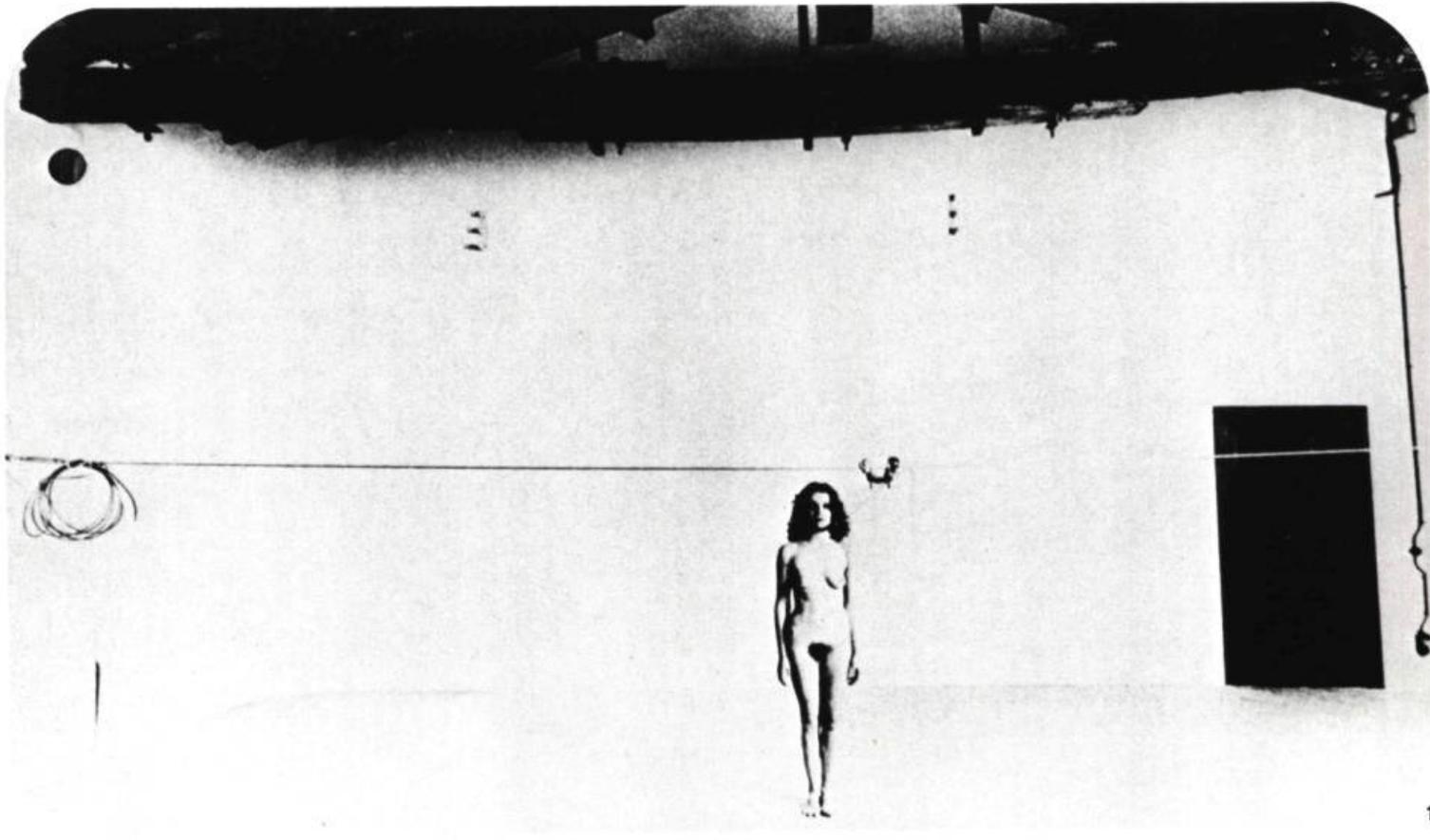
2. John DE ANDREA
Arden Anderson et Nora Murphy, 1972.
Polyester peint.

3. Giuseppe PENONE
Rovesciore i propri occhi, 1970.



2





1
2

panorama exhaustif des tendances contemporaines, mais plutôt de laisser s'exprimer librement celles qui, par leur nature, s'inscrivent naturellement à l'intérieur de telles préoccupations. C'est ainsi que l'un des deux bâtiments qui abritaient l'exposition — le Fridericianum dont le nom rappelle le souvenir de Frédéric II de Prusse — était consacré en grande partie à l'art conceptuel et à ses succédanés. Une pincée d'art conceptuel égaie, mais des salles entières en deviennent bientôt répétitives et assommantes, quoique d'une légèreté, ou plutôt d'une insignifiance, absolue. « Je signe tout », annonce fièrement le Niçois Ben Vautier; ou bien encore: « This is my statement », répète 81 fois son ami George Brecht.

Mieux valait donc ne pas s'attarder au Fridericianum, qui justifiait les pires critiques adressées à Documenta 5, et se diriger vers la Neue Galerie. Là règne le réalisme, ou plutôt l'hyper-réalisme. Voici d'abord un ensemble remarquable de tableaux de l'école américaine. Basés sur des photographies, ils reproduisent avec une fidélité hallucinante les reflets de lumières au néon, ou d'un soleil californien, sur un alignement de façades ou sur les flancs d'un cheval. Sont notamment présents le New-Yorkais Richard Estes et les Californiens Robert Cottingham, Ralph Goings, Richard McLean. Signalons également les gigantesques visages de Chuck Close, dont l'un appartient à l'Art Gallery of Ontario; et un immense Paul Sarkisian noir et blanc, tendant plus clairement, par sa composition, vers l'informel.

L'art des hyper-réalistes semble viser à l'objectivité totale, à cacher l'artiste, l'auteur, aussi entièrement que possible, derrière la prouesse technique d'une surface qui ressemble au glacé d'un cliché photographique. Les réalistes américains oublient simplement — ou font mine d'oublier — que la photographie elle-même interprète la réalité, et aussi qu'en imitant la photographie, la peinture ne perd rien de son caractère pictural. En effet, aux yeux de beaucoup, ces toiles produisent l'effet de compositions abstraites ou même informelles. Remarquons d'ailleurs que l'exploration du thème « représentation de la réalité » par les hyper-réalistes confirme curieusement les analyses de Roland Barthes sur le réalisme du 19^e siècle, à savoir que le réalisme n'est jamais copie directe de la réalité, mais toujours copie

d'une copie (voir S/Z) — ce qui est indéniablement le cas ici.

Comme on l'imagine sans peine, un tel réalisme n'est pas le monopole des peintres, et les sculpteurs à leur tour se sont emparés du concept. En effet, la qualité tridimensionnelle de leurs oeuvres les rend encore plus **ressemblantes** que leurs équivalents picturaux. Un artiste est assis sur une chaise, et tous les visiteurs sont gênés car ils sentent que le mannequin de polyester et de fibre de verre va lever sur eux son regard derrière ses lunettes cerclées d'or; des épaves humaines du Bowery dorment leur sommeil d'ivrognes parmi des bouteilles vides et toutes sortes de débris (deux oeuvres du New-Yorkais Duane Hanson). Citons aussi le couple nu, enlacé, de John De Andrea.

Ces figures d'un nouveau musée de cire peuvent être aussi macabres que celles du Musée Grévin. Ainsi, **Five Car Stud**, d'Edward Kienholz, qui occupe un énorme gonflable et dépeint la castration par une bande de Blancs d'un Noir américain — dont le buste est un réservoir d'eau où flottent les lettres NIGGER. L'éclairage est délibérément théâtral, les membres du gang portent des masques grotesques; l'atmosphère mélodramatique rappelle maint film américain sur le Deep South, comme **Doux oiseau de jeunesse** ou **La Poursuite impitoyable**. Ici encore, la **réalité** du Sud est passée par la **copie** hollywoodienne avant d'aboutir à la version qu'en donne Kienholz: on a bien affaire, selon le mot de Barthes, à « une enfilade de copies ».

Ce sont des environnements d'un tout autre genre que l'amusant « Maus Museum » de Claes Oldenburg — en forme de Mickey Mouse, et rempli de petits objets, d'odeurs et de cris de souris — et que l'**Arche-Pyramide** de l'Américain Paul Thek. Il s'agit là d'une sorte de temple voué à la paix et à l'éclairage tamisé. Couverte de feuillage et de papier journal, la Pyramide est érigée en bordure d'une mer de sable, piquée de flammes de chandelle, et sur laquelle repose, légère, l'Arche. Tandis qu'on se promène dans la pénombre, on découvre des oiseaux et d'autres animaux empaillés, biches, lapins blancs, ainsi qu'un homme mort qui gît parmi des oignons; bref, toute une atmosphère franciscaine. L'arche est dédiée par son Noé à Daniel et Philip Berrigan, à Ann Wilson et à Susan Sontag.

Peu d'environnements semblables, Maisons de rêve, etc., sont aussi réussis que celui-ci. Il appartient à la section (un peu fourre-tout, il faut l'avouer) des « Mythologies individuelles », parmi lesquelles il convient également de mentionner l'admirable et primitif **Shaman** de Nancy Graves, et aussi (pour revenir un instant au Fridericianum) les livres brûlés, surréalisants, de Hubertus Gojowczyk et les dessins trompeusement mécaniques

d'André Thomkins.

Mais le visiteur n'aura pas manqué de s'attarder dans les sections documentaires proprement dites de l'exposition, qui, prenant comme point de départ la « réalité de la représentation », confrontent l'art et ses fonctions sociales ou anti-sociales, retracent la frontière mal définie entre l'art et d'autres activités socio-culturelles. C'est ainsi qu'auprès des artistes réalistes, une longue galerie est consacrée au **réalisme trivial** ou à l'**emblématisme trivial** du **Kitsch** — assiettes peintes portant les portraits de J. F. Kennedy ou de Jean XXIII, nains et lutins qui hantent souvent les jardins des banlieues allemandes, et ainsi de suite. Une section assez semblable est consacrée plus particulièrement à l'art religieux du type Lourdes ou Oberammergau.

Ailleurs, les organisateurs de Documenta 5 examinent une autre variété de propagande, mettant à jour la continuité frappante qui existe dans les affiches anti-communistes allemandes depuis la République de Weimar et Hitler jusqu'à nos jours, ou analysant les composantes visuelles et idéologiques qui sont à l'oeuvre dans les couvertures du magazine **Der Spiegel**. Une aile de la Neue Galerie abrite des exemples de science-fiction du 19^e et du 20^e siècles, montrant dans quelle mesure la science-fiction reflète le présent en même temps que le futur. Ceci permet naturellement d'imaginer qu'à leur tour, nos incursions et nos projections dans le Kitsch, la propagande politique, la science-fiction... demeureront en tant que témoignages valides sur notre propre civilisation; c'est aussi là un moyen de justifier la présence côte à côte d'art contemporain et de documents dans l'ensemble de l'exposition.

Disons pour conclure un mot de l'excellente section consacrée à l'Art Brut, aux « peintres à l'esprit malade », comme on dit en allemand. Ce domaine encore mal exploré est ici représenté par la cellule, les dessins, les manuscrits, les meubles peints du Suisse Adolf Wölfli — ainsi que par les dessins et les machines de son compatriote Heinrich Anton Müller. Nous contemplons ici l'envers de la propagande: un art qui ne se soucie nullement d'aucun public; un art qui n'a pas été reconnu comme tel avant l'entrée en scène des surréalistes et de Dubuffet, mais qui, n'étant plus l'objet d'étude des seuls psychologues, s'avère parfois très proche de beaucoup de notre art le plus délibéré et le plus conscient.

Documenta 5 apporte donc plus de questions que de réponses, mais cette attitude est somme toute salutaire. La jouissance artistique au sens traditionnel demeure présente; le piquant du **questionnement** est donné par surcroît. A Kassel, le visiteur découvre que l'univers de l'art est en expansion.

1. Vettor PISANI
L'Eroe da camera.
Performance du 28 juin 1972.

2. Edward KIENHOLZ
Five Car Stud, 1969-1972.