

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Hugo Daniel, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

La documenta III de 1964 et l'exposition de dessins.

Entre affirmation d'une autonomie et projet historiographique.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Hugo Daniel, « La documenta III de 1964 et l'exposition de dessins. Entre affirmation d'une autonomie et projet historiographique », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

« L'exposition des dessins est l'essentiel et le fondement de la documenta III¹. » En affirmant ainsi un choix critique dans sa préface au catalogue de la troisième documenta, Werner Haftmann fait de la troisième section de la manifestation, intitulée « *Handzeichnungen* » (dessins à la main), un enjeu majeur de cette exposition en même temps qu'il en signale la singularité. Si le dessin est bien exposé dans les éditions précédentes de la *documenta*, il n'a encore jamais fait l'objet d'une section spécifique à cette date, comme c'est le cas pour l'édition de 1964. Avant les années 1970, les expositions institutionnelles qui considèrent le dessin pour lui-même sont rares. Une telle manifestation, regroupant près de cinq cents dessins, acquiert donc un caractère inédit et isolé qui soulève de nombreuses interrogations.

Se pose d'emblée la question du choix, singulier, de l'isolement de cette section consacrée au dessin dans une exposition d'une ampleur telle que la documenta, manifestation internationale qui entrecroise les perspectives historiographiques et idéologiques. Quel est dès lors le regard porté sur la création contemporaine, alors même que le pop art dominant flatte une esthétique de l'image grandiloquente ? Werner Haftmann nous invite ici à un regard d'ordre historiographique en inscrivant ce choix dans une perspective pédagogique : « Dans cette exposition de dessins, la structure historique de l'art de notre temps sera mise en lumière, par la nature des matériaux employés, et avec un soin porté aux *façons de voir*. [...] Ainsi, l'isolement des dessins est la colonne vertébrale qui soutient la documenta III². »

C'est bien l'articulation entre ces « façons de voir » et la « structure historique de l'art » qu'il s'agit de discuter, tant le thème scopique fut central lors de cette exposition. Par ailleurs, considérée aux côtés des deux autres sections – la première consacrée aux « Peintures et sculptures » et la deuxième centrée sur les « Tendances actuelles » autour du thème « Lumière et mouvement » – la section sur le dessin vaut aussi comme l'affirmation d'une position historiographique qui place au milieu des années 1960 le dessin au cœur de la création contemporaine. Face aux œuvres convoquant lumière et mouvement, et en marge des médiums traditionnels que sont la peinture et la sculpture, le dessin assumerait une place spécifique dans la création contemporaine.

¹ Werner Haftmann, *documenta III*, Cologne, Dumont Verlag, 1964, vol. 1, p. XV. « Die Ausstellung der modernen Handzeichnung ist Grundriß und Fundament der documenta III. » [*sauf mention contraire, traductions de l'allemand par l'auteur*]

² *Ibid.*, p. XV. « In dieser Ausstellung der Handzeichnungen wird das geschichtliche Gefüge der Kunst unserer Zeit in einer Leichtigkeit, die aus der Natur des Materials hervorgeht, behutsam zur Anschauung gebracht. [...] So ist die Abteilung der Handzeichnungen das Rückgrat, das die documenta III stützt. » [*nous soulignons*]

Dans quelle mesure le choix de Haftmann participe-t-il à la légitimation et à la reconnaissance de l'autonomie du dessin ? Le dessin est-il alors valorisé pour lui-même ? Comment sert-il à la reconstruction d'une histoire de l'art moderne, d'un point de vue potentiellement polémique, alors même que dans cette histoire du dessin, ce sont aussi les « chefs-d'œuvre de figures isolées – Klee, Beckmann ou Kirchner »³ qui servent de point de référence ?

Documents pour terminer l'histoire du modernisme

On peut dans un premier temps s'étonner d'une telle place accordée au dessin, au milieu des années 1960, dans une exposition d'envergure comme la *documenta*. En effet, les expositions qui interrogent la spécificité de ce médium et s'organisent autour de sa définition se déploient plutôt de manière massive dans les années 1970⁴. En 1964 néanmoins, on observe de frappantes coïncidences du point de vue des expositions de dessins, trois expositions de natures différentes s'intéressant, *a priori*, au dessin contemporain : « American Drawings » (Guggenheim Museum, New York), l'exposition de la *documenta*, et l'« Erste Internationale der Zeichnung » (Darmstadt) annoncent en effet toutes les trois un regard sur le dessin contemporain. Si les commentateurs sont rares à faire le rapprochement entre ces expositions, il n'est pas inutile de revenir brièvement à titre liminaire sur cette coïncidence impensée, qui nous aidera à mieux comprendre les choix des organisateurs de la *documenta*.⁵ Plus proche de la foire ou de l'exposition panorama, l'exposition de Darmstadt propose un large panorama d'œuvres depuis l'après-guerre. L'intention est donc moins historiographique qu'illustrative, en même temps qu'elle témoigne d'un goût contemporain pour l'œuvre graphique. Pour l'exposition qu'il organise au Guggenheim, Lawrence Alloway esquisse quant à lui un début de réflexion sur la spécificité et les évolutions de la pratique du dessin dans la période contemporaine, mais évite un constat d'ensemble en conservant

³ *Ibid.*, p. XV. « Die Meisterleistung von Einzelgängern – Klee, Beckmann oder Kirchner ».

⁴ Il faut en effet attendre l'exposition « Drawing Now » organisée par Bernice Rose au MoMA en 1976, pour que le dessin soit interrogé dans une exposition en tant que médium et selon une perspective historique. Si des expositions comme « Le dessin » organisée en 1951 à Paris au Jeu de Paume, ou « Recent American Drawings » tenue au MoMA en 1956, se concentrent sur ce médium, c'est moins la pratique du dessin qui est interrogée que la scène – souvent nationale – que les œuvres illustrent. Plus proche des questions liées à la spécificité du dessin dans la période contemporaine, les expositions « American Drawings » et « European Drawings », organisées par Lawrence Alloway en 1964 et 1966 au Guggenheim de New York, font date.

⁵ Remarquons parmi ces rares articles celui de Wolf Schön : « Die Zeichnung ist autonom geworden » [Le dessin est devenu autonome], *Rheinischer Merkur*, Koblenz, 25 sept. 1964 à propos de l'exposition de Darmstadt, qui convoque finalement (et brièvement) la section de dessins de la *documenta* à titre de comparaison, pour observer le caractère rétrospectif de celle-ci.

une bipartition Europe/États-Unis, dessinant finalement davantage une comparaison des deux scènes artistiques qu'il ne s'intéresse véritablement au dessin. En faisant remonter son exposition de dessins en 1880, Werner Haftmann affirme quant à lui un point de vue historiographique. La maigre correspondance professionnelle de Lawrence Alloway avec Werner Haftmann au moment de la conception de leurs expositions respectives s'en tient ainsi de manière significative à un propos de courtoisie qui ne donne pas lieu à une discussion sur une conception du dessin contemporain ni à l'expression d'opinions. Situé dans ce contexte, le projet de Werner Haftmann mérite qu'on s'y arrête pour en comprendre les enjeux profonds.⁶

Sans insister sur une histoire de mieux en mieux connue, il n'est pas inutile de considérer la *documenta* dans son projet d'ensemble⁷. Créée à Cassel en 1954 par Arnold Bode, en association avec l'historien de l'art Werner Haftmann, la *documenta* s'inscrit dans la continuité des travaux de reconstruction institutionnelle et historiographique de l'histoire de l'art moderne en Allemagne. La reconstruction est bien institutionnelle puisque le peintre et designer Bode, banni par le National Socialisme, s'est impliqué dans le chantier de réouverture de la *Werkakademie* de Cassel, où il fut ensuite professeur de peinture, avant de fonder la Société pour l'art occidental en 1954. Werner Haftmann, considéré comme l'un des plus importants historiens de l'art allemands de l'après-guerre, surtout en raison de son ouvrage *La Peinture au XX^e siècle*⁸, inscrit cette entreprise dans une perspective de révision historiographique.

⁶ Une étude comparative de ces expositions pourrait être envisagée. Elle ne sera pas prolongée ici, car les différences dans leur choix semblent déjà contenues dans la différence de leurs approches.

⁷ Exposition superlative, la *documenta* a donné lieu à de nombreux travaux. Outre les catalogues des différentes éditions, on peut se reporter à quelques ouvrages essentiels qui permettent de retracer l'histoire de la manifestation : EBERTH, Carl, *et alii, Documenta : Dokumente 1955-1968*, Kassel, Georg Wenderoth Verlag, 1972 ; ORZECOWSKI, Lothar, *Arnold Bode : documenta Kassel : Essays*, Kassel, Buch- und Kunstverlag Weber und Weidemeyer, 1986 ; *Documenta 1-9: Ein Focus auf vier Jahrzehnte Ausstellungsgeschichte = Profiling four decades of exhibition history 1955-1992*, Würzburg Kassel, documenta Archiv, 1997 [ressource électronique] ; KIMPEL, Harald, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont, 1997 ; et surtout le très complet catalogue de l'exposition rétrospective qui a fourni de nombreuses informations pour le présent texte : GLASMEIER, Michael, STENGEL, Karin (dir.), *Archive in motion : documenta-Handbuch = documenta manual, 50 Jahre = years Documenta 1955-2005, cat. exp. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1^{er} septembre-20 novembre 2005*, Göttingen, Steidl, 2005. Enfin, le site internet des archives de la *documenta* offre de nombreux documents en ligne et notamment des vues photographiques des différentes éditions : <http://documentaarchiv-mediencolcluster.stadt-kassel.de>

⁸ L'imposant ouvrage *Malerei im 20. Jahrhundert* [La peinture au XX^e siècle], publié chez Prestel (Munich) en 1954, c'est-à-dire juste avant la première *documenta*, fut remarqué, et réédité en anglais en 1960 (Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth century*, Londres, Lund Humphries, 1960), augmenté d'une préface et surtout d'un important deuxième volume de plus d'une centaine d'illustrations.

D'emblée le projet défendu par Bode et Haftmann est avant tout pédagogique, et le titre de l'exposition le rappelle : documenta est la déclinaison du *documentum*, que l'on peut comprendre comme « leçon », « exemple » – ou « cas exemplaire ». Il s'agit ainsi pour les organisateurs de la manifestation de réécrire, voire simplement de *montrer* l'histoire de l'art moderne après la chape de plomb du nazisme. Ce n'est pas autrement qu'Ernst Schuch, assistant de Bode à la première documenta, envisage le projet lorsqu'il réaffirme que « l'objectif principal » de la documenta était « d'instruire les gens »⁹. Ce double caractère historiographique et pédagogique justifierait en un sens le ton professoral adopté par Bode et Haftmann dans les catalogues.

En outre, comme cela a déjà été remarqué, les intentions sont également d'ordre moral¹⁰, comme en témoigne le discours de Werner Haftmann donné à l'occasion de la documenta 2 de 1959, intitulé « Sittliche Grundimpulse der modernen Kunst » (Les impulsions morales fondamentales de l'art moderne)¹¹. Et c'est sans surprise sous la plume de Walter Gropius, associé à la deuxième édition de la manifestation, que cette volonté éthique s'appuie sur le principe d'unité de la création. Il affirme ainsi : « nous semblons avoir oublié que, depuis un temps immémorial, les disciplines créatives, esthétiques dans les arts ont toujours engendré des forces morales. »¹² Il s'agit, pour Arnold Bode dont l'engagement professionnel est un écho à cette position morale, et pour Werner Haftmann dont les écrits portent sur l'art de la première moitié du siècle, de célébrer le sentiment moderne. Exposer correspond alors à informer les esprits, et dans l'Allemagne d'après-guerre, à proposer les fondements d'un homme nouveau.

Parce que la scénographie de la documenta se veut la pleine expression de ces intentions, elle donne à voir une réécriture de l'histoire de l'art moderne, sans laquelle on ne pourrait comprendre la présentation des dessins lors de la troisième édition. Comme l'a remarqué Roland Nachtigäller, la première documenta, dont la scénographie était assurée par

⁹ Ernst Such, cité par Harald Kimpel dans *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont, 1997, p. 171. « In Belehrung des Geistes habe die Kernabsicht des Unternehmens gelegen »

¹⁰ Voir notamment Michael Glasmeier et Karin Stengel, « documenta-Archäologie », *Archive in motion : documenta-Handbuch = documenta manual, 50 Jahre = years Documenta 1955-2005*, cat. exp. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1^{er} septembre-20 novembre 2005, Göttingen, Steidl, 2005, p. 9-13.

¹¹ Le texte « Sittliche Grundimpulse der modernen Kunst », publié dans *Werk und Zeit* en 1959 propose une idée de l'éthique de l'avant-garde à partir de la notion de liberté. Voir Christoph Lange « Vom Geist der documenta », *Archive in motion : documenta-Handbuch = documenta manual, 50 Jahre = years Documenta 1955-2005*, cat. exp. Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1^{er} septembre-20 novembre 2005, Göttingen, Steidl, 2005, p. 15.

¹² Walter Gropius, *Werk und Zeit*, 8, 1959, p. 1. Cité par Christoph Lange, « Vom Geist der documenta », *Archive in motion, op. cit.*, p. 15. « Wir scheinen vergessen zu haben, daß seit undenklichen Zeiten die schöpferisch-ästhetischen Disziplinen in den Künsten immer auch ethische Kräfte hervorgebracht haben ».

Bode, a été conçue comme une rétrospective d'histoire de l'art du « bien » en opposition aux figures du « mal »¹³, en s'appuyant sur un jeu démonstratif de contrastes de noir et blanc. Après une deuxième documenta plus réceptive à l'histoire de l'art après 1945, et dans un mouvement continu d'élargissement¹⁴, la documenta 3, et en particulier la section de dessin, s'affirme plus nettement comme le projet de Werner Haftmann. On peut l'envisager en quelque sorte comme le troisième et dernier chapitre d'une histoire de l'art moderne qui en arriverait au bilan des manifestations contemporaines¹⁵. Il apparaît très vite qu'un des enjeux de la manifestation est la validation d'une histoire de l'art telle que l'écrivent Bode et Haftmann depuis 1955. Dans ce contexte, la place de la création contemporaine est déterminante. Haftmann n'explique pas autrement son projet en introduction à la troisième documenta :

« La première documenta de 1955 a cherché l'abrégé de l'art du XX^e siècle pour en dégager ses tendances générales. La deuxième documenta – 1959 – a ensuite presque exclusivement été orientée vers l'époque actuelle. Elles ont montré une large vue d'ensemble des orientations artistiques et des personnalités qui s'étaient développées depuis 1945. Elles durent être de grande envergure, pour pouvoir présenter les orientations artistiques et les groupes étudiés dans toutes leurs tendances.¹⁶ »

Selon l'observation de Roland Nachtigäller, cet élargissement se traduit de manière évidente dans la scénographie de la troisième documenta : « Libéré du fardeau du passé, l'accrochage n'était plus dicté par les styles et les groupements, et le besoin résiduel des garde-fous d'une rétrospective pouvait reposer sereinement sur l'autorité de la galerie des fondateurs de la modernité dans des cabinets des merveilles.¹⁷ »

¹³ Voir à ce propos Roland Nachtigäller, « Aufführungen des Zeitgeists », *Archive in motion, op. cit.* p. 27.

¹⁴ La première documenta exposait 670 œuvres de 148 artistes de six pays, elle fut vue par 130 000 visiteurs. La documenta 2, qui ajoute au Musée du Fridericianum et au Palais de l'orangerie le Palais de Bellevue, a présenté 1770 œuvres de 339 artistes de 34 pays et fut visitée par 134 000 spectateurs. La troisième édition propose étrangement, sans doute en raison de leur format, moins d'œuvres (1450) et d'artistes (28), tandis que le nombre de visiteurs atteint le seuil symbolique de 200 000 personnes.

¹⁵ Harald Kimpel observe après Bode qu'en 1964, « la documenta arriva ainsi au présent. ». Voir Harald Kimpel, « Die unbehauste Ausstellung », *Archive in motion, op.cit.*, p. 28.

¹⁶ Wener Haftmann, *documenta 3, cat. exp.*, Cologne, DuMont, 1964, p. XIV. « Die erste documenta im Jahre 1955 hatte den Grundriß der Kunst des 20. Jahrhunderts in seinen allgemeinen Zügen abzustecken versucht. Die zweite documenta -1959- war dann nahezu ausschließlich auf die unmittelbare Gegenwart gerichtet. Sie zeigt in einem breiten Überblick die künstlerischen Richtungen und Persönlichkeiten, die sich seit 1945 entwickelt hatten. Sie mußte sehr breit angelegt werden, um die sich aus ihnen ergebenden Gruppierungen in all ihren Schattierungen vorführen zu können. »

¹⁷ Roland Nachtigäller, *ibid.*, p. 28. « Befreit von der Last der Vergangenheit, folgt die Hängung keiner strengen Ordnung nach Stilen und Gruppierungen mehr, und die noch nicht ganz verzichtbare retrospektive Absicherung gilt nun souverän einer künstlerischen Ahnengalerie und exquisiten Meisterkabinetten mit den Vätern der Moderne, die das Erreichte noch einmal mit ihrer ganzen Autorität stützen. »

Les artistes contemporains ne sont pas exclus de cet accrochage, mais les rares œuvres influencées par le pop art sont présentées dans la seule section « Aspects 64 », au rez-de-chaussée, et les objets cinétiques et lumineux à l'étage supérieur. Abandonner les « garde-fous », c'est aussi permettre une articulation entre des partis-pris et un espace. Ainsi, la construction d'une section réservée au dessin, qui met *de fait* en valeur le médium, pourrait également être perçue comme une tentative de concentration du propos, dans une stratégie proche d'une forme de captation voire de détournement du regard. Le propos de Werner Haftmann, dans l'introduction du catalogue ne suggère rien de moins lorsqu'il invite à voir l'exposition de dessin comme un ensemble autonome définissant un tout :

« Pour cette présentation de l'essence et du devenir de l'art moderne, nous avons choisi la forme d'expression la plus intime et la plus personnelle dans le domaine des images – le dessin et les esquisses. [...] L'exposition des dessins modernes, comme on ne doit pas les chercher dans cette intégralité, retrace une nouvelle fois le chemin de l'art moderne, en presque 500 exemples.¹⁸ »

Au regard de cette position, et compte tenu du nombre important de dessins exposés et du statut particulier réservé à ces œuvres dans la manifestation, on peut se demander de quoi le dessin se fait le nom.

Une perspective moderniste ou comment réécrire l'histoire par le dessin

Considérée en rapport avec les autres sections de la manifestation, la galerie de dessins n'en apparaît que plus singulière. La documenta 3 fut divisée en cinq sections. Au premier étage de l'Alte Galerie, les représentants les plus anciens de l'art moderne étaient montrés dans des cabinets individuels. Le rez-de-chaussée était réservé à la section de dessins. Sur les deux étages du Museum Fridericianum, une troisième section retraçait le parcours des pionniers de l'art moderne. C'est au rez-de-chaussée du même bâtiment que se tenait la quatrième section, celle réservée à l'exposition de l'art récent, sous le titre « Aspects », avec à l'étage supérieur l'exposition d'art cinétique « Lumière et mouvement ». Bode était seul responsable de cette section, qui n'est pas mentionnée dans l'introduction de Haftmann. Sont ainsi illustrés des choix de la part des commissaires, qui, dans leurs différences, montrent l'attention singulière qu'Haftmann veut réserver à la section de dessins. Enfin, les ruines du

¹⁸ Werner Haftmann, *op. cit.*, p. XV. « Zu dieser Darstellung des Wesens und Werdens der modernen Kunst wählten wir die intimste und persönlichste Äußerungsform im Bildnerischen – die Zeichnung und den improvisierten Entwurf. [...] Die Ausstellung der modernen Handzeichnung, wie sie in dieser Vollständigkeit noch nie versucht wurde, zeichnet die Wege der modernen Kunst in rund 500 Beispielen noch einmal nach. »

palais de l'Orangerie accueillait majoritairement des sculptures, formant une cinquième section intitulée « Image et sculpture dans l'espace ».

Dans son ensemble, l'exposition organisait une scénographie expérimentale visant à entourer le public : les installations spectaculaires dans le Fridericianum témoignaient d'une conception nouvelle du musée selon Bode, avec notamment l'accrochage au plafond des immenses toiles d'Ernst Wilhelm Nay. De même, les choix de présentation des trois peintures murales de Sam Francis placées haut au dessus de la tête des visiteurs ou les toiles d'Emilio Vedova accentuaient l'effet immersif de ces œuvres. Ainsi, pour Harald Kimpel :

« La documenta 3 en 1964 marqua l'apogée de la mise en scène architectonique de l'espace par Bode. L'art comme expérience, par les interactions de l'espace, la sculpture, l'image et l'architecture, était central dans cette exposition comme jamais précédemment, et de manière explicite, tandis que l'intérêt pour la théorisation diminuait.¹⁹ »

Ce point de vue mérite à plusieurs égards d'être nuancé, d'abord parce que si la théorisation n'est pas manifeste, la documenta 3 écrit bien une certaine histoire de l'art, et s'inscrit dans une ligne historiographique claire, marquée notamment par le choix revendiqué d'Haftmann de refuser le pop art, ou par le peu de place qu'il réserve dans son propos liminaire aux nouvelles tendances artistiques en général. Le propos doit en outre être modéré parce que la documenta n'est pas une simple exposition, mais un *événement*, qui associe une exposition à un catalogue et à des manifestations, parmi lesquelles des conférences. Or, un certain nombre des conférences de 1964 semblaient rejouer le scénario proposé par Werner Haftmann. Le 28 septembre, l'historien de l'art et critique anglais Herbert Read prononça ainsi une conférence intitulée « La désintégration du mouvement moderne »²⁰, sévère attaque contre le pop art, alors même que les questions soulevées par les conférenciers concernaient par ailleurs la « Philosophie de l'image »²¹ ou l'« Age de la machine »²². Ces deux derniers sujets témoignent, à l'opposé semble-t-il du point de vue de Read et Haftmann, d'une compréhension des tendances plus récentes de l'art. La question de l'image est en effet un écho direct aux interrogations soulevées par le pop art, de même que l'on peut lire dans une

¹⁹ Roland Nachtigäller, *ibid.*, p. 28, « Mit der documenta 3 von 1964 hat Arnold Bode sicherlich den Höhepunkt seiner « architektonischen Raumregie » erreicht. Mehr denn je und explizit steht bei dieser Ausstellung das Erlebnis der Kunst im Mittelpunkt, das delikat inszenierte Verhältnis zwischen Raum, Skulpture, Bild, und Architektur, während das Anliegen einer theoretischen Vermittlung in den Hintergrund tritt. »

²⁰ Herbert Read, « The desintegration of the Modern Movement », cité par Christoph Lange, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Voir la conférence d'Hermann Ulrich Asemissen, enseignant à la State Academy of Fine Arts de Kassel tenue le 28 août : « The Philosophy of the Image », *ibid.*

²² Le 17 septembre 1964, le philosophe Ernst Bloch, qui enseignait alors à Tübingen, donne une conférence au Hesse Andesmuseum sur « L'Art à l'âge de la machine », *ibid.*

réflexion sur l'âge de la machine un lien aux œuvres proposées par le groupe zéro dont la « Lichtraum », la salle de lumière.

La tension historiographique entre Bode et Haftmann semble donc constitutive de cette troisième documenta. Si Haftmann mentionne le groupe zéro dans l'introduction du catalogue de l'exposition, il est loin d'en faire une tendance majeure de l'art contemporain ou le cœur de son propos, Il faut d'ailleurs rappeler que les sections « Aspects 64 » et celle présentant le groupe Zero furent le fait d'Arnold Bode²³. Ceci n'empêcha pas que la salle de lumière, réalisée par Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker en hommage à Lucio Fontana, fut l'une des salles qui marqua la documenta lors de cette troisième édition.²⁴

Pour autant, comme le remarque Roland Nachtigäller, « pour beaucoup, le sommet de l'exposition fut la section de dessin magnifiquement assemblée par Werner Haftmann avec sa présentation en boîtes de lumières auratisantes sous la voûte de l'Alte Galerie. »²⁵ Il suffit en effet de se reporter aux comptes-rendus de la presse pour s'en persuader. Il semble donc que le rôle de Werner Haftmann en tant qu'historien de l'art ait été décisif dans l'insistance sur le dessin, autant que dans le discours que ce choix permit de soutenir. Le fait qu'il rédige pour la première fois l'introduction du catalogue pour cette édition de la documenta n'indique pas autre chose que la prise en charge d'un discours global sur la manifestation. Il semble bien que cette troisième documenta, la dernière dont Werner Haftmann fut commissaire, s'inscrive très nettement dans la logique de ses écrits sur l'art moderne, dont elle serait, en quelque sorte une mise en œuvre²⁶ ; ou, pour mieux le dire en ce qui concerne la section de dessins, une *illustration*, à entendre alors au sens premier de mise en lumière.

Plus généralement, ce sont les tensions entre une conception de l'art moderne selon Haftmann et le désir de Bode de présenter les dernières tendances artistiques qui peuvent se lire dans la disparité des différentes sections de l'exposition. À la cohérence affichée dans l'exposition de dessins, présentée dans le même espace que les « maîtres de l'art moderne »,

²³ Voir Roland Nachtigäller, *op. cit.* p. 28-29.

²⁴ Elle compte en effet au nombre des œuvres que l'on retient comme marquantes dans l'histoire de la documenta, aux côtés du *Principe d'équivalence* de Robert Filliou (1968) présenté à la documenta 5, ou au *TV Garden* de Nam June Paik de la documenta 6 (1977).

²⁵ Roland Nachtigäller, *op. cit.* p. 28-29. « Werner Haftmanns mit großer Geste zusammengestellte Abteilung der Handzeichnung wird in ihrer entrückenden Leuchtkasten-Präsentation in den Gewölben der Alten Galerie unterdessen für viele zum Höhepunkt der Schau. »

²⁶ Voir Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, *op. cit.* Dans cet ouvrage, qui se présente comme une frise chronologique en une dizaine de chapitres des mouvements artistiques du début du XX^e siècle jusqu'à l'art contemporain de son auteur, Werner Haftmann défend essentiellement l'idée d'un changement du « socle de réalité de l'homme » (*Wirklichkeitsgrund des Menschen*) exprimé dans l'art. C'est dans cette perspective qu'il explique l'avènement de l'abstraction, dans laquelle il voit le nouveau mode d'expression artistique. C'est dans la continuité de cette thèse qu'Haftmann déclara en marge de la deuxième documenta que « l'art est devenu abstrait », déclaration qui provoqua la consternation de ses contemporains.

on peut opposer la juxtaposition de positions modernes et contemporaines dans les sections « Aspects » et « Lumière et Mouvement ». Le refus d'Haftmann de suivre les « tendances » et les « groupes » pour rendre compte de la scène contemporaine s'inscrit dans le même mouvement que son insistance à vouloir faire comprendre le contemporain par l'art du passé dans lequel l'exposition de dessin serait un guide.

De fait, les critiques furent rares à s'arrêter sur les œuvres de Joseph Beuys, Arman, Harry Kramer ou Jean Tinguely. Pierre Restany évoqua la documenta 3 sur le registre de l'« offensive » culturelle, arguant que les développements de l'expressionnisme allemand étaient surévalués, au détriment du Surréalisme ou de l'Ecole de Paris. Il regrette finalement : « la nouvelle vague parisienne n'a pas été gâtée. Le néo-géométrique expérimental (de Nicolas Schoeffler à l'esthétique de groupe) a ses aises : voilà la seule concession au monde de l'avenir »²⁷. C'est en ce sens que l'affirmation d'Haftmann, depuis devenue fameuse, qui veut que « l'art c'est ce que les artistes importants font »²⁸ peut se comprendre. Sans doute l'idée de Werner Haftmann que l'art abstrait devrait être le seul style valide était difficilement tenable au début des années 1960. Mais elle éclaire en même temps son intérêt pour le dessin, tandis qu'il affirme que les grands maîtres devaient fournir une preuve historique²⁹, ceux-ci constituant un ensemble exposé dans l'Alte Galerie, et incluant la section de dessins. Naturellement associé à une origine de l'art, le dessin se ferait-il ainsi, par un mimétisme qui l'associerait selon la rhétorique d'Haftmann au lieu de naissance de l'art moderne, l'outil d'une conception consciencieusement rétrograde de l'art moderne ?

Le catalogue, parce qu'il n'est pas une simple liste des œuvres exposées, est éclairant à bien des titres, notamment dans ses écarts. Outre la fameuse phrase d'Arnold Bode qui présente la documenta comme un « Musée des cent jours », on peut y lire un moyen de donner un sens nouveau à l'exposition. Ainsi, d'une manière singulière et significative, le catalogue est divisé en deux volumes, l'un dévolu à « Peinture et sculpture » et l'autre réservé aux « Dessins ». La fonction rhétorique du catalogue apparaît alors évidente : à une manifestation répartie en cinq espaces, elle oppose un propos condensé et réorienté en deux sections majeures. Si, aux côtés des œuvres monumentales de Emilio Vedova ou Nay, un dessin est bien discret, la division du catalogue confère à ce médium une place et une

²⁷ Pierre Restany, « Documenta III », Arts, 16 septembre 1964, p. 25. Le critique considère par ailleurs l'exposition de dessin comme « la partie proprement historique de la documenta » et remarque qu'« elle est sans conteste le clou de la manifestation. »

²⁸ Werner Haftmann, Introduction au catalogue de la documenta n°3, *op. cit.* p. XV. « Kunst das ist, was bedeutende Künstler machen. »

²⁹ Werner Haftmann, *op. cit.* p. XV « Die Auswahl richtet sich nach der gegenwärtigen Leuchtkraft dieser Meister »

visibilité hors-normes, et lui attribue en outre un statut d'exception, qui tend, comme cela était sensible dans les propos d'Haftmann, à faire de cette section le cœur originel de la manifestation.

Le dessin comme origine

Le catalogue nous amène à souligner une singularité : les dessins y sont montrés sans regroupement spécifique, sans que soient interrogés les statuts différents (esquisse préparatoire, croquis, œuvre à part entière destinée à être exposée), ou l'appartenance à un mouvement ou à une visée artistique qui serait à même d'informer la conception du dessin. De ce point de vue, la scénographie est éloquente. Elle joue en effet d'un éclairage théâtral reposant sur un dispositif à nos yeux inédit : les dessins sont présentés dans des vitrines lumineuses, sortes de passe-partout superlatifs qui ont pour principales conséquences d'unifier les dessins en produisant une continuité visuelle, et d'en faire des objets précieux, à mi-chemin entre le bijou et l'objet archéologique. Ce dispositif semble ainsi redoubler la tension sensible dans les textes entre le singulier « *Zeichnung* » et le pluriel « *Zeichnungen* ». C'est en tant que *quasi relique* qu'est exposé le dessin, selon des spécificités que souligne Werner Haftmann dans la préface du catalogue lorsqu'il défend le choix de cette section : « Une exposition de dessin moderne dans ces proportions n'a jamais été réalisée auparavant. Nous avons accompli cette tâche pour attirer l'attention sur les réussites picturales de notre siècle encore trop négligées. Toutefois, dans le contexte d'ensemble de la documenta III, nous voulions également employer le médium "léger" du dessin pour expliquer les prémisses qui sous-tendent l'art moderne.³⁰ »

« Léger », le dessin permet ainsi un parcours plus rapide, une linéarité plus grande du propos et une vue d'ensemble plus synthétique, au paradoxe près que l'art moderne a peu été exposé par le dessin. Ce n'est donc pas un médium comme les autres qui est exposé, mais un médium supposé peu connu, et qui serait, selon un *topos* bien établi dans l'art occidental, le lieu de naissance de l'art. C'est ainsi que s'exprime dans l'argumentation de Werner Haftmann l'idée d'un parcours d'ensemble, donnant accès à l'origine : « Nous ne voulions pas rater l'opportunité de présenter l'art moderne dans son intégralité [...] L'exposition de

³⁰ Werner Haftmann, « Einführung », *documenta III, vol. 1, Malerei, Skulptur, cat. exp.* Kassel, 1964, p. XV. « Eine Ausstellung der modernen Handzeichnung ist in der Breite bisher noch nicht gezeigt worden. Wir haben uns diese Aufgabe gestellt, um die noch nicht recht bekannte bildnerische Lesitung unseres Jahrhunderts deutlich zu machen. Wir wollten aber Auch im Gesamtbild von documenta III noch einmal die Anschauungen, die der modernen Kunst zugrunde liegen, am leichten Medium der Handzeichnung aufleuchten lassen. »

dessins modernes est la racine et le fondement de la documenta III. Avec l'exhaustivité inédite de quelques cinq cents spécimens, l'exposition de dessins modernes trace les chemins que l'art moderne a suivis. En commençant par les grands pionniers, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rodin, Munch, [...] elle en vient à comprendre l'importance de l'automatisme, des premières œuvres de Kandinsky et Masson jusqu'à Pollock et Wols.³¹».

Quant aux dessins exposés, ils se concentrent essentiellement sur les réalisations de ceux que Haftmann qualifie de « maîtres modernes » : André Derain, Georges Seurat, Vassily Kandinsky, Paul Klee, André Masson, *passim*. Certes, de plus jeunes artistes pour lesquels la pratique du dessin importe sont montrés, comme Miodrag Djuric, dit Dado, Asger Jorn, Joseph Beuys, Pierre Alechinsky, mais leur production n'est pas réunie autour d'une même section, si bien que le statut particulier de la pratique du dessin contemporain n'est pas interrogé. Plutôt, présentés dans une forme de continuum, les quelques cinq cents dessins sont réunis dans une certaine homogénéité, formant des ensembles autour de figures majeures, comme le montrent les clichés de l'accrochage conservés³². A regarder de plus près, les dessins contemporains, c'est-à-dire des années 1950 et du début des années 1960 sont ainsi nettement sous-représentés³³. Réunis à la fois selon une logique de période, sous forme de parcours chronologique, et selon des similarités de motif ou facture, les dessins présentés reconstruisent bien des filiations entre les artistes, hors des tendances. Surtout, comme en témoignent quelques vues de salle, l'accrochage est globalement chronologique, et constitué autour d'ensembles de quelques dessins de chaque artiste. Ainsi, un ensemble est constitué autour d'autoportraits de Lovis Corinth des années 1920 dans la quatrième salle, jouant d'autres ensembles constitués autour de portraits, comme ceux d'Oskar Kokoschka

³¹ Werner Haftmann, Introduction au catalogue de la documenta n°3, *op. cit.* p. XV. « Nicht verzichten aber konnten wir auf eine Darstellung des Gesamtaspektes der modernen Kunst, jenes dichten Gewebes, das aus den Leistungen einzelner sich zu einem geschichtlichen Muster zusammenknüpft. [...] Die Ausstellung der modernen Handzeichnung, wie sie in dieser Vollständigkeit noch nie versucht wurde, zeichnet die Wege der modernen Kunst in rund 500 Beispielen noch einmal nach. Sie beginnt – auch die ein Propylon – mit den großen Wegbereitern, mit Cézanne, Seurat, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rodin, Munch, und [...] macht aufmerksam auf die Bedeutung des automatischen Bilder-Findens, vom frühen Kandinsky über Masson bis zu Pollock und Wols. »

³² On pourra en particulier se reporter aux documents mis à disposition sur le site internet des archives de la documenta déjà cité.

³³ A titre d'exemple, sur les cinq cents dessins présentés, seuls trois dessins des années 1950 de Joseph Beuys sont exposés (*Toter Mann und Hirschskelett*, *Hirsch-mann im Gebirge* et *Judith*), deux dessins récents (1962 et 1963) à la plume de Dado, trois dessins de Michaux. Sans surprise, Jean Dubuffet et André Masson sont représentés par, respectivement cinq et six dessins. Tandis que l'on ne compte pas moins de douze dessins de Fernand Léger, dix dessins de Kandinsky des années dix et vingt, ou dix Kirchner des années dix. D'une manière plus surprenante, Nay est présenté par six dessins.

notamment³⁴. Les dessins de Joseph Beuys se retrouvent dans la salle quatorze, occupée par ceux de Jean Dubuffet. Dans ce parcours de la « modernité », la part belle est faite au culte de l'individualité artistique : les écoles cèdent la place aux constellations individuelles.

De manière significative, Bode et Haftmann n'emploient pas pour qualifier la section de dessin le terme « Zeichnung » (dessin) mais ont choisi le terme « Handzeichnung » (dessin à la main). Cette décision n'a rien de surprenant lorsqu'on lit par ailleurs sous la plume de Werner Haftmann : « nous sommes concernés par l'art et ses créateurs, c'est-à-dire la personnalité artistique », propos conclu par l'observation que l'art « est le produit de l'exploration inconditionnelle et tenace de soi et du monde par un individu »³⁵. Quelle section mieux que celle consacrée au dessin serait à même d'illustrer la notion qui sert de pivot à la réflexion de Werner Haftmann, à savoir la *personnalité* ? Permettant un regard sur l'« intégralité » de la modernité (et non du contemporain) voulu par Haftmann, donnant un accès à la « personnalité », et jouant d'un effet de dévoilement d'œuvres peu montrées, volontiers associées à l'intimité de l'artiste, c'est comme origine superlative de l'art que le dessin est exposé.

Ce choix ne se fait toutefois pas sans quelques contreparties. Ainsi, Joseph Beuys trouve sa place dans la section « Aspects » (avec la série *Reine des abeilles*) en même temps que dans l'exposition de dessins, sans qu'un lien puisse être établi entre ses travaux, et sans surtout autoriser un regard sur le mouvement artistique majeur auquel il participe alors : Fluxus. L'éclatement dans les différentes sections des situationnistes Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, dit Constant, et Heimrad Prem empêche de la même manière de laisser au mouvement une expression cohérente. Par ailleurs, il n'est pas de trace dans l'exposition de dessins des expérimentations d'Otto Piene, qui avait réalisé plusieurs « dessins de feu ». Le projet de ces œuvres, au cœur des préoccupations du groupe zéro autour de la lumière, interrogeaient pourtant de manière pertinente le dessin comme médium, et étaient connues d'un public allemand à cette date.

Les liens entre la section de dessins, centrée sur les pionniers de l'art moderne, et les sections consacrées aux plus jeunes artistes apparaissent de manière suggestive, et peut-être involontaire. Comment en effet ne pas manquer le rapprochement trop visible entre les boîtes lumineuses dans lesquelles sont exposés les dessins et ce qui fut l'autre salle remarquable de la troisième documenta : la « Lichtraum » ? Il n'est pas exagéré de voir dans les caissons

³⁴ Nous nous appuyons pour ces observations sur une comparaison des listes du catalogue avec les photographies de l'exposition.

³⁵ Werner Haftmann, « Einführung », *documenta III, vol. 1, Malerei, Skulptur, cat. exp.* Kassel, 1964, p. XV.

lumineux un artifice suffisamment remarquable pour que les dessins, de faibles dimensions et majoritairement dans le registre du noir et blanc, retiennent le regard autant que les œuvres contemporaines plus à même de capter l'attention. Impossible en tous les cas de manquer cette scénographie originale, qui, à en croire les témoignages, fut accueillie de manière partagée par les visiteurs³⁶.

On mesure là l'écart qu'il y a entre une histoire contemporaine du dessin et une histoire contemporaine par le dessin. Mais si le dessin peut à bien des égards apparaître comme un prétexte pour réécrire une histoire de l'art moderne au détriment d'un regard plus attentif aux tendances contemporaines, cette réécriture influe également sur la manière dont le dessin est considéré, et d'abord observé. La forme originale des cadres conduit inévitablement à cette forme d'« auratisation » de l'œuvre observée par les critiques. En flattant l'œuvre sur papier par la scénographie, les organisateurs de l'exposition ne se contentent pas d'accorder une place au dessin parmi les formes artistiques contemporaines, ils lui confèrent un statut particulier, qui est celui d'une origine précieuse, scellée dans le court de l'histoire. L'éclairage spécifique de ces cinq cents dessins tend à faire passer à côté des tendances récentes du dessin contemporain. En effet, si Eric Michaux, Jorn, Beuys, Dado ou Dubuffet sont exposés dans cette section, ils sont bien minoritaires parmi les nombreux Pablo Picasso, Paul Klee, George Grosz, etc. Le médium n'est pas interrogé pour lui-même, on n'en observe pas l'évolution, et l'on en remarque encore moins les manifestations originales et fondamentales dans la création contemporaine. En même temps que la section de dessin permet d'observer des œuvres peu montrées, la valorisation du dessin comme origine superlative de l'art contemporain dans les textes comme la scénographie tend à le renvoyer vers une origine toujours inaccessible, et à en faire une forme d'art liée à la genèse, à l'avant de l'art.

On doit, quant à l'histoire du médium dessin et au sujet de sa visibilité, conclure à un effet paradoxal. L'exposition, en particulier parce qu'elle fut remarquée, participe à la reconnaissance institutionnelle du médium. Elle le dessert toutefois en même temps en montrant essentiellement des dessins d'artistes non contemporains. On peut surtout retenir ce qui serait le paradoxe d'une exposition comme la documenta : le dessin occupe une place importante dans le propos sur l'art contemporain, mais n'est que très peu illustré dans son expression contemporaine. Si du côté du dessin l'effet de cette troisième édition semble sans conséquence sur les éditions futures, le propos historiographique amène par la suite à

³⁶ Wieland Schmied notamment dans *Die Zeit* salue la sélection de dessins, mais déplore « les montages en couches et les boîtes *peep-show* », cité par Justin Hoffmann, *op. cit.*, p. 216. Voir également à ce sujet Karin Stengler et Friedhelm Scharf, « Geschichte der documenta-Kritik », *op. cit.*

quelques ajustements. La documenta 4 de 1968 prend le contrepied des positions d'Haftmann qui a alors quitté le comité d'organisation : surnommée *Amerikana*, elle voit l'entrée du pop art. Quant au désir d'Harald Szeemann de vouloir faire de la documenta 5 de 1972 un « événement des cent jours », c'est une manière non cachée de s'opposer au modèle du musée défendu par Arnold Bode, en revenant d'abord sur la scénographie.