

« Exposition Monumenta 2007 : Anselm Kiefer, Chute d'étoiles »

Rémi Parcollet

Pour la première édition de ce nouveau rendez-vous entre Paris et la création contemporaine, Anselm Kiefer a proposé un ensemble d'œuvres sur le thème de la « Chute d'étoiles » (*Sternenfall*) inspiré par la verrière du Grand Palais qu'il perçoit poétiquement comme la voûte céleste : « Le Grand Palais, surtout la nuit, est comme l'univers ». Il a surtout voulu dédier cette exposition à deux poètes, l'autrichienne Ingeborg Bachmann et le juif allemand Paul Celan. Kiefer est né en 1945 à Donaueschingen et ces deux figures, parmi d'autres, nourrissent sa « mémoire sans souvenir » (Daniel Arasse). Si elle s'inscrit sur les immenses toiles, la poésie n'est jamais littéralement reprise, elle nourrit culturellement l'artiste. La peinture n'en est jamais l'illustration ou le commentaire.

Anselm Kiefer, comme d'autres artistes nés en Allemagne après la guerre, a dû se réapproprié un passé et une histoire qui avait été instrumentalisés par le III^e Reich. Son travail entamé à partir de 1969 est un retour sur l'histoire mais surtout la culture allemande. Il explique : « Pour se connaître soi, il faut connaître son peuple, son histoire... J'ai donc plongé dans l'Histoire, réveillé la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi, et puisé dans les mythes pour exprimer mon émotion. C'était une réalité trop lourde pour être réelle, il fallait passer par le mythe pour la restituer ». Entre 1969 et 1992, Kiefer se consacre à des thèmes allemands et germaniques : *Parsifal* (1973), *Au Peintre inconnu* (1982), *La Tombe de Tutein* (1981), *Athansors* (1983). Il y introduit une des réflexions majeures de son œuvre, celle de la Kabbale : série des *Lilith*, *Émanation* (1984), *Séphiroth* (1990), *Tsim Tsum* (1991). Il l'enrichit avec des sujets historiques empruntés à l'Ancien Testament : *Départ d'Égypte* (1984), *La Mer Rouge* (1985), *Aaron* (1985), *Séraphin* (1984). L'ambition du peintre reste de questionner l'identité allemande de l'après-guerre. Ainsi, il approfondit son rapport à une mémoire qui a été tragiquement marquée par la Shoah. Pour Arasse, « Kiefer se livre moins à un travail de mémoire qu'à un travail sur la mémoire », sa pratique consiste à une ré-appropriation active de l'Histoire. Paul Celan n'a pas cessé d'interroger et d'utiliser la langue allemande après la tragédie concentrationnaire et Ingeborg Bachmann appartenait au Groupe 47. L'artiste va emprunter leurs souvenirs, faire de leurs témoignages la matière première de son œuvre en général et de cette exposition en particulier. Sept maisons composent *Sternenfall*, l'artiste les a fait construire à l'image de ses propres ateliers. Deux d'entre elles sont plus spécialement dédiées aux deux poètes dont des citations sont reprises directement sur les parois, à la manière des temples antiques sur les murs desquels on inscrivait le nom du dieu. Ces « maisons-ateliers » sont imprégnées de leurs mémoires.

Constatons que l'on peut percevoir les différents ateliers d'Anselm Kiefer comme des lieux d'expositions. Ils se caractérisent souvent par leur photogénie. Daniel Arasse parlait d'« atelier-fabrique »¹. Il évoquait alors « un antre dont le maître ferait jouer le feu avec l'eau, le métal ou la terre pour façonner ses fictions. C'est en tout cas l'image qu'en donne Kiefer lui-même quand il le transforme à son tour en œuvre

¹ Daniel Arasse, « De mémoire de tableaux », in *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Yvon Lambert, 1996, p. 6.

pour y créer une action ou une installation, monumentale et élémentaire ». Non seulement lieu de conception de l'œuvre, l'atelier serait un espace de sédimentation pour les matières et pour le sens.

En Allemagne, Kiefer s'était installé dans une ancienne briqueterie, à Buchen, au sud de Francfort. Deux espaces, distants d'une dizaine de kilomètres, constituaient l'atelier : d'une part un lieu d'expérience et de fabrication, d'autre part « un espace réalisé, un quasi-lieu d'exposition. Avec les immenses installations qui la peuplent, la briqueterie est ainsi un atelier et un « après atelier »². Mais s'agit-il vraiment de lieu de monstration ?

On comprend donc que Kiefer accorde une grande importance à son lieu de travail. Il s'installe d'ailleurs en 1993 à Barjac (Gard) dans une ancienne usine. L'ensemble composé de plusieurs bâtiments s'étend sur 35 hectares. Y aurait-il un lien entre Barjac l'atelier et le Grand Palais, symptomatique lieu d'exposition ? Lors de la conférence de presse pour « Monumenta » en décembre 2006, Kiefer a étrangement expliqué qu'il avait toujours su que le travail entamé à Barjac allait trouver son accomplissement au Grand Palais. Il a en effet utilisé pendant quinze jours la nef comme l'un de ses nombreux ateliers. Les différentes structures en forme de maisons dont la fonction est d'accueillir ses œuvres sont conçues pour ce lieu si particulier, à la fois intérieur et extérieur, du Grand Palais. Malgré leur esthétique intérieure « *white cube* », leurs larges ouvertures zénithales leur confèrent inévitablement l'aspect d'ateliers. Chaque tableau habite un site propre dans une relation d'échelle entre la surface et l'espace et, parce que leurs diverses ouvertures encadrent les volumes du Grand Palais, on pourrait parler d'installation *in situ*. Les ouvertures font office de cadres et transforment l'exposition et le Grand Palais en images. Il est étrange de constater que la peinture de Kiefer s'appréhende de manière tridimensionnelle, les maisons sont composées de fines ouvertures latérales qui offrent à la lumière, mais aussi aux visiteurs, un angle transversal, alors qu'à l'inverse ces installations en volume sont souvent cadrées pas d'autres éléments et se présentent de manière frontale. L'ingéniosité de l'agencement se révèle efficace et judicieuse et l'on se demande à quel point elle pourrait influencer les prochaines éditions de « Monumenta » (hormis Richard Serra l'année prochaine pour qui le cahier des charges du projet semble taillé sur mesure).

La collusion entre l'atelier et le lieu d'exposition est une question largement débattue et ce déjà depuis le don par Brancusi de son atelier et des œuvres qu'il contenait tel quel, au Musée national d'art moderne (MNAM). Un certain nombre de manifestations en témoignent aujourd'hui (« Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky », Centre Pompidou, avril-mai 2007). L'atelier est lui-même un sujet, un motif pour Kiefer. *Sternen-Lager IV* (« Dépôts d'étoiles IV »), réalisé en 1998, est particulièrement significatif de ce point de vue. L'architecture est celle, très vaste, des caves de l'atelier de Barjac où Kiefer entrepose les matériaux de son travail passé et à venir. On assiste à une sorte de mise en abyme. Anselm Kiefer développe depuis trente ans des supports très divers qui aboutissent à des installations et des mises en scènes dans l'atelier qui, comme le souligne Daniel Arasse sont elles-mêmes l'objet de « photographies pouvant à leur tour servir de relais à des livres, des gouaches, des tableaux, etc. »³.

² Jean Borreil, *Atelier I, Esthétique de l'écart*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³ Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Les séries de photographies qu'il réalise (*Zweistromland* en 1989, ou *Melancholia* en 1992) paraissent garder la trace et la mémoire d'un événement : « avant de venir au public, l'artiste aurait, dans son propre lieu, mis en scène les entrailles de sa création »⁴.

Andréa Lauterwein, auteur de *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*⁵, explique avoir découvert l'œuvre du peintre d'abord en reproductions avant d'être confrontée aux installations. On mesure l'importance de cette mise en photographie et le défi de rendre compte de peintures monumentales dans le cadre d'un livre.

L'atelier installé, agencé ou mis en scène, est un sujet photographique. Il constitue bien souvent l'iconographie de tout document théorique ou critique sur l'œuvre d'Anselm Kiefer. Dans les nombreux catalogues ou monographies qui lui sont consacrés, les vues d'ateliers sont fréquentes et cohabitent avec les vues d'expositions. Elles semblent en tout cas plus pertinentes.

Margrit Olsen et le photographe berlinois Jochen Littkemann sont les auteurs des reproductions d'œuvres pour la monographie sur Kiefer de Daniel Arasse publiée en 2001. Les photographies sont le plus souvent des vues de détails ou de l'œuvre détournée, c'est-à-dire détachée de son contexte. On peut s'en étonner car rien ne nous permet d'imaginer l'aspect souvent monumental du travail, ni son lien essentiel avec son environnement. Le photographe André Morin pour les vues de l'exposition à la galerie Thadeus Ropac en 2006 s'était appliqué à non seulement rendre compte des œuvres de manière frontale mais aussi et surtout à montrer le lieu, le contexte dans lequel elles étaient montrées.

Les vues d'expositions rassemblées dans ce livre ne sont pas créditées, mais certaines sont de Anselm Kiefer lui-même. Le volumineux catalogue publié pour « Monumenta »⁶ recèle un certain nombre de « gouaches » (peintures sur tirage photo) mais il ne s'agit alors plus vraiment de documents, même si elles sont ici destinées à illustrer son travail.

Philippe Chancel, spécialiste des reportages sur les ateliers d'artistes pour la revue *Connaissances des Arts*, a réalisé en 2005 un exceptionnel reportage sur Barjac⁷. On découvre un décor proposant à la photographie, perspectives, agencements, lumière et mise en scène.

Il faut mettre ce travail en correspondance avec les vues de l'atelier de Barjac, mises en lignes pour le site internet de l'exposition⁸, réalisées par José Alvarez commissaire, directeur des Éditions du Regard et proche de l'artiste. Son point de vue est intéressant parce qu'il n'est pas celui du photographe habitué à montrer une œuvre. Son approche se révèle moins construite mais plus intuitive. L'historien de l'art, Philippe Dagen (principal exégète de Kiefer depuis la disparition de Arasse), a lui aussi visité et photographié en compagnie de Marc Damage la photogénique *Babel de production*⁹. Ce dernier, « spécialiste » des vues d'expositions au Grand Palais (le site est photographiquement problématique en raison de l'amplitude et des

⁴ *Ibid.*

⁵ Andréa Lauterwein, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

⁶ Pierre Assouline, Paul Ardenne, *Anselm Kiefer « Sternefall » au Grand Palais. Monumenta*, Paris, Éditions du Regard, 2007.

⁷ Voir <http://www.philippechancel.com/>, consulté le 25 septembre 2007.

⁸ Voir <http://www.monumenta.com/2007/>, consulté le 25 septembre 2007.

⁹ « Babel de production » est une formule, largement reprise, du commissaire José Alvarez pour évoquer Barjac.

fortes variations de la lumière), avait photographié *La Force de l'art* l'année dernière ; il a été chargé de rendre compte de cette première édition de « Monumenta ».

La photographie vis-à-vis de la fragilité et de la dimension souvent éphémère de la peinture de Kiefer semble être conduite, à son tour, à jouer un rôle de mémoire. Cependant, peut-être en conséquence de son efficacité esthétique, la subjectivité qui la caractérise est problématique pour l'historien. Son œuvre, par son instabilité, ne se prête pas facilement à une approche documentaire, les reproductions photographiques sont rarement objectives. La pratique de l'artiste qui consiste à rendre son œuvre périssable d'une part, et à réinterpréter des photos de son travail (les intégrant à son corpus) d'autre part, pourrait bien faire évoluer ses archives photographiques en « souvenirs sans mémoire ».

Grand Palais, 31 mai-8 juillet 2007