

Les mots du temps habillés d'une image. Dezember d'Alexander Kluge et Gerhard Richter

Hilda Inderwildi

▶ **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Les mots du temps habillés d'une image. Dezember d'Alexander Kluge et Gerhard Richter . Champs du signe, 2013, Texte et image : cadre et représentation dans la nouvelle européenne. Yves Iehl et Jean Nimis (Dir.), pp.71-83. hal-01478596

HAL Id: hal-01478596

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01478596

Submitted on 28 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revue
dirigée par François-Charles Gaudard

Textes réunis et présentés
par Yves Iehl et Jean Nimis

CHAMPS DU SIGNE

STYLISTIQUE
SEMANTIQUE
RHETORIQUE
POETIQUE



N°33

Texte et image :

cadre et représentation dans la nouvelle européenne

EUS
Editions Universitaires du Sud

Hilda INDERWILDI*

Les mots du temps habillés d'une image. *Dezember* d'Alexander Kluge et Gerhard Richter

> *23 décembre 1999… le temps fonce tête baissée vers l'avenir, emportant tout sur son passage, et il se reporte à ce qui est dé-passé, le passé où la puissante substance de ce qui a été emporté attend dans une sorte de remise ou de file d'attente qu'il vienne à repasser. C'est dans ce qui a été emporté que se trouve la réserve, le trésor de l'Humanité. Inversement, la survie de ce qui est emporté vers le futur dépend de ce que ses re-présentifications, plus lentes, se reportent vers lui au bon moment (sans quoi, ce qui est emporté vers le futur trépasse).*[1]

Préambule

Né cinq jours après Gerhard Richter le 14 février 1932, Alexander Kluge se définit volontiers comme son « frère d'âge » : l'un et l'autre appartiennent à la classe des aînés de 1968, dont les revendications primordiales s'étaient fait jour dès avant cette date dans « une forme d'espace public très généraliste, et qui ressemblait davantage à celui des années 1920 qu'à ce qu'il sera par la suite, dans les années 1970 »[2]. Ainsi s'explique, selon l'auteur[3], que Gerhard Richter et lui se soient très vite liés d'amitié après leur rencontre tardive, en 2007, à Sils Maria, et qu'ils se soient engagés sur la voie d'une collaboration artistique à laquelle le peintre ne consent plus que rarement. En août 2013 paraît le recueil

* Université de Toulouse II-Le Mirail

1. Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Dezember*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010. Version française par H. Inderwildi et V. Pauval, *Décembre*, Diaphanes éditions, 2012, p. 74.
2. Alexander Kluge, « La réalité elle-même est ce qui conte ». Entretien avec Vincent Pauval. Revue *Fario*, n°12, Belles-Lettres, automne 2012 – hiver 2013, p. 224.
3. Voir à ce propos l'interview accordée par Kluge à Philipp Holstein « Gerhard Richter zeigt den Winter » (« Gerhard Richter montre l'hiver ») dans le quotidien *Rheinische Post* en date du 21.10. 2010, consultable sur le site de l'artiste : www.kluge-alexander.de. L'auteur y évoque les circonstances précises de la rencontre avec Richter, ainsi que les modalités de leur travail commun. Outre l'idée d'une parenté par le temps, il souligne son besoin de sociabilité pour contrebalancer « le travail artistique [qui] rend solitaire » : il aime à échanger, notamment avec Hans Magnus Enzensberger ou Dürs Grünbein ; aux plans philosophique et littéraire, il coopère volontiers, que ce soit avec Oskar Negt, Heiner Müller ou Reinhard Jirgl, entre autres. La collaboration avec Richter en 2009 marque une nouvelle étape dans la création de Kluge qui semble désormais vouloir écrire « pour » des peintres. En témoignent les « 16 histoires pour Anselm Kiefer », parues dans le catalogue de l'exposition *Die Ungeborenen* (14 octobre 2012 – 27 janvier 2013), Galerie Thaddaeus Ropac, Paris 2012.

Nachricht von ruhigen Momenten où se poursuit le dialogue de ces deux immenses artistes octogénaires[4] autour de 60 œuvres du peintre qui ont inspiré à l'écrivain autant de textes inédits[5].

La première pièce de ce travail à quatre mains est une œuvre singulière et fascinante, finalisée en 2010, qui met en regard 39 histoires de Kluge et 39 photographies de Richter, liées au dernier mois de l'année. Conçu à la manière d'un almanach dont la lecture, pas plus que la narration, ne sont soumises au principe de linéarité, *Dezember*[6] forme un assemblage de songeries et de méditations, à la fois légères et consistantes, sur le temps. De belles photographies de la nature hivernale s'y combinent à des textes qui frappent par leur éclectisme, leur invention et leur lucidité critique. L'actualité, l'Histoire et la philosophie, entre autres, sont convoquées dans des récits tantôt absurdes tantôt amusants, des démonstrations fatalistes et glaçantes, qui révèlent un infaillible sens du grotesque. Les textes enlevés de Kluge contrastent avec les paysages enneigés

4. De renommée internationale, Richter, est le peintre vivant le mieux côté au monde : une importante rétrospective de ses œuvres a été présentée en 2012, à l'occasion de son 80ème anniversaire, à la Tate Modern de Londres, la Neue Nationalgalerie de Berlin et au Centre Pompidou. En général moins connu du public français, Kluge est pourtant dès les années 60 un représentant majeur du cinéma d'auteur allemand. À la fin des années 80, il s'intéresse à la télévision et crée une maison de production indépendante dctp qui lui permet de développer des programmes culturels originaux et de qualité, diffusés sur les chaînes RTL ou Sat. 1. Kluge les envisage comme une forme d'anti-télévision et, positivement, comme un prolongement du cinéma sur le petit écran, y compris celui des ordinateurs (http://www.dctp.tv/livestream). Il revendique la même liberté créatrice dans ses écrits dont la somme paraît depuis le tournant du millénaire sous le titre *Chronik der Gefühle* (*Chronique des sentiments*). La Cinémathèque française a rendu hommage à Kluge entre avril et juin 2013 en lui consacrant une grande rétrospective (http://www.dctp.tv/filme/retrospektive-eroeffnungsfilm, http://paris2013.dctp.tv). Se prépare également l'édition de ses œuvres complètes en français. Les actes élargis du premier colloque dédié à l'artiste en France (Eric Lysøe et V. Pauval, CELIS, Clermont-Ferrand, 31.1.-1.2. 2012) « Alexander Kluge et la France – Pour une levée en masse de la narration », paraîtront prochainement.

5. Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Nachricht von ruhigen Momenten*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013. Cette œuvre serait l'aboutissement de la démarche entamée par Richter quand le quotidien *Die Welt* lui donne carte blanche pour son édition du 5 octobre 2012 : il prend le contrepied de l'information telle que la conçoivent la plupart des médias et, par le biais de l'image d'un chien qui dort par exemple, accote aux bouleversements de l'Histoire une « nouvelle » (« Nachricht ») pointant « des moments paisibles » (« ruhige Momente ») dans la sphère privée. Après quoi, Kluge aurait proposé de rédiger des textes à joindre aux images. L'ouvrage réalisé n'en semble pas moins poursuivre la démarche adoptée dans *Elf Geschichten für Gerhard Richter zum Jahr 1966* (*Onze histoires pour Gerhard Richter autour de l'année 1966*, version française publiée dans Fario n°12), que publie le magazine d'art *Monopol* dès le mois de février 2012.

et répétitifs de Richter qui invitent à la contemplation, installent dans la temporalité lente de variations infimes, dans une sorte de hors-temps[7]. Ils présentent à première vue un caractère profondément disjoint[8].

L'assertion de Kluge qui définit les récits, en 2003, comme « des mots habillés d'une image »[9] ne dispense pas d'interroger la cohérence de leur rapprochement. Elle éclaire cependant la conception qu'il a de son art narratif où se manifeste l'accord liant étroitement les images et les mots au cœur de la vie et de l'émotion. La distinguant du discours, Kluge envisage généralement la narration, qui peut rester impartiale et n'est tenue de peser ni le vrai ni le faux ni le bien ni le mal, comme une spéculation sur le temps, sur le moyen de rester compréhensible par tous les temps, c.à.d. une forme de pensée aussi tortueuse que le projet « de construire une centrale atomique sans pouvoir la protéger »[10]. Pour matérialiser la relation du visible au lisible, il reprend l'idée de Heiner Müller selon laquelle « une métaphore retardera une expérience jusqu'à ce que mon émotion soit capable d'y répondre »[11]. Cinéaste, homme de télévision ou écrivain, Kluge demeure un travailleur d'images qui tout à la fois frappent et laissent à chacun le temps de sa maturation propre.

Là encore, on ne saurait pour autant mesurer ou établir d'emblée une complémentarité particulière de ses œuvres avec celles de Richter, mais

6. Le livre est traduit dès 2012 en langue française et en langue anglaise (par Martin Chalmers, University of Chicago Press).
7. « Das sind zwei Welten. Ich kann dem Affen Zucker geben. Ich kann dramatisieren. Richters Fotos hingegen, diese ruhigen, magischen Ewigkeitsbilder, lassen sich durch nichts erschüttern. » (« Ce sont deux mondes. Je peux enfourcher mes dadas. Je peux dramatiser. Les photos de Richter, au contraire, ces images d'éternité, paisibles, magiques, rien ne peut les ébranler. »), Kluge dans l'interview donnée à P. Holstein. Voir note 2.
8. Les recensions de Susanne Stroh sur le site d'Art-Magazin (20 décembre 2010) et de Marius Hulpe pour literaturkritik.de (7 juillet 2011) commencent l'une et l'autre en soulignant ce décalage.
9. « Das sind eigentlich Erzählungen. Worte, in ein Bild gekleidet. » Extrait de l'entretien avec Claus Philipp *Erzählungen haben den Vorteil, das sie blind sein dürfen. (Les récits ont l'avantage qu'ils peuvent être aveugles),* dans VOLLTEXT 9, Oct/Nov 2003. Consultable sur le site de Kluge.
10. *Ibid.* « …genauso eine schräge Denkform wie wenn ich ein Kernkraftwerk plane und nicht beschützen kann. »
11. *Ibid.* « Eine Metapher, sagt Heiner Müller, verlangsamt eine Erfahrung so lange, bis meine Emotion darauf antworten kann ». Kluge donne un exemple d'enchaînement induit par la métaphore en évoquant cette femme d'Odessa que la vie à l'Ouest a profondément déçue et qui se jette dans le vide du haut de la cathédrale de Milan pour mettre fin à ses jours. L'ironie du sort, en langage klugien le vide que laisse le diable (« die Lücke, die der Teufel läßt »), veut qu'elle survive pour être tombée sur une mauvaise voiture faite d'une tôle fine comme du papier de cigarette, ce qui lui permet plus tard de rencontrer l'homme de sa vie.

l'on observe une indéniable convergence d'idées avec le peintre pour qui l'image est « une autre manière de penser »[12]. Sans doute l'intermédialité constitutive des œuvres de Kluge et Richter est-elle l'incarnation la plus prégnante de ces affinités. Même prises séparément, leurs créations posent de manière exemplaire la question des cadres de la représentation. L'*Atlas*[13], à la fois journal de travail et œuvre à part entière, où Richter archive tous ses travaux depuis 1962, est très proche, par l'esprit, de la *Chronique des sentiments* (*Chronik der Gefühle*)[14] à laquelle Kluge travaille sans relâche depuis près de cinquante ans : les deux artistes y relient d'emblée les questions de l'intime et de l'actualité en rompant « la stricte chronologie par un réseau d'anachronismes issus de [leurs] propres montages ou constructions d'hypothèses »[15] ; tandis que se côtoient dans *Atlas* esquisses, peintures, photos de famille, coupures de journaux, chartes de couleurs… et texte, la chronique juxtapose à ses récits oscillant entre réalité et fiction des images, des graphiques et divers autres documents[16].

C'est ce qui surgit dans « le croisement et l'hybridation des arts »[17], dans le frottement des médias, qui intéresse Kluge et Richter : ces moments de saisissement et de révélation comparables à « l'épiphanie joycienne », quand on perçoit pleinement une chose, en même temps pour elle-même et dans ses relations aux autres choses, quand l'écart crée les conditions d'une expérience de perception particulière favorisant la conscience du tout. L'interstice, « l'entre-image » qu'engendre le croisement des récits et des médias, pose la question du contexte, de ce qui relie[18], en même temps qu'il est le lieu d'une recréation génératrice de véri-

12. Gerhard Richter dans le film réalisé en 1966 par Elmar Hügler et Wolf Vostell pour Süddeutscher Rundfunk : *Kunst und Ketchup. Popkunst, Happening und Fluxus*.
13. www.gerhard-richter.com/art/atlas. En plus de souligner le caractère intermédial des œuvres de Richter, *Atlas* en permet l'analyse génétique.
14. C'est en l'an 2000 que commence à paraître cet *opus magnum* : il se compose alors de deux tomes regroupant de nombreux textes rédigés à partir de 1962 ; le cinquième tome de la série, *Das fünfte Buch,* a paru en 2012. Dans l'interview accordée à C. Philipp, Kluge compare l'art narratif à une cartographie de l'expérience ; il substitue également la notion « d'atlas » à celle de « chronique ».
15. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'Histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 21.
16. Deux études ont d'ores et déjà été consacrées aux figures de l'intermédialité chez Kluge. La plus conséquente étudie ses œuvres du point de vue d'« une poétique de l'entre-deux ». Cf. Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen – Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, transcript Verlag, Bielefeld, 2005.
17. Marshall McLuhan, *Understanding medias*, 1995 (cité d'après la traduction allemande de Meinrad Amann, p. 84).
18. Christian Schulte, *Die Frage des Zusammenhangs: Alexander Kluge im Kontext,* Vorwerk 8, 2012, p. 37.

té, de connaissance et de formes nouvelles. Dans le passage d'une forme à l'autre, à l'endroit de la rupture et de la dissolution des formes antérieures, se réalise la potentiation des médias comme « traducteurs » et « métaphores opérantes »[19].

Dans *Dezember*, la vision intermédiale, vectrice de transformation et transsubstantiation, procède bien sûr d'une réflexion d'ordre esthétique sur les médias. Le principe en est toutefois plus largement inscrit dans la « Théorie critique » telle que l'ont forgée les représentants de l'École de Francfort pour endiguer les tendances régressives, réactionnaires et plébiscitaires de la société contemporaine, en interrogeant le fond de pensée marxiste selon un mode « transdisciplinaire », pluriel, décloisonné et libre. Pour Kluge et Richter, solidaires dans le matérialisme et le refus de hiérarchiser, l'enjeu est de conduire à des analyses capables de retours réflexifs sur elles-mêmes, à la conscience de notre propre trajectoire historique et individuelle[20]. Pour qui lit et regarde, *Dezember* est une invitation à fouiller les représentations, leurs supports multiples, les textes et nos mémoires personnelles[21]. On pourrait dire, en adaptant les thèses de Honneth sur la transdisciplinarité, que l'intermédialité opère comme ouverture à des régimes infra-rationnels et infra-langagiers de la communication, notamment par la réintroduction de la dimension empathique, psychologique et affective, engagée dans le processus de reconnaissance.

19. Marshall McLuhan, *Understanding medias,* p. 97.
20. Juriste de formation, Kluge devient à la fin des années 1950 le conseiller juridique de l'Institut de recherches sociales de Francfort, alors dirigé par le philosophe Max Horkheimer, co-fondateur de la « Théorie critique ». C'est ainsi qu'il entre en contact avec l'école de pensée dite « de Francfort » et noue des liens avec Theodor W. Adorno, qui cherche à le dissuader de devenir écrivain au prétexte qu'on ne saurait plus rien écrire après Proust, et lui procure un stage auprès de Fritz Lang. Depuis lors, Kluge ne cesse de questionner le moyen médiatique et la condition de l'art dans leurs rapports à la société industrielle occidentale. Quant à Richter, marqué par sa jeunesse en RDA, il répugne aux idéologies mais ne peut pas souscrire à la société telle qu'elle se dessine dans les années du miracle économique. C'est ce qu'illustre le concept de « réalisme capitaliste », fondé avec Lueg, Kuttner et Polke pour leurs expositions collectives de 1963, qui renvoie en même temps à la dictature communiste et à « l'américanisation » de l'Allemagne, aux tendances consuméristes croissantes sur le marché de l'art : « les façons de Richter, aussi diverses soient-elles, renvoient toutes le regard à l'expérience d'une seule et même conception de la peinture comme stratégie de résistance à la domination de la consommation » (Philippe Piguet, « Gerhard Richter. La peinture pour elle-même », in: *L'Œil* – N° 569 – Mai 2005 : http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs_article/24070/gerhard-richter.php).
21. Un important colloque se propose d'explorer ces aspects cruciaux du 11 au 13 décembre 2013 à l'université de Liège : « Lecteurs/spectateurs d'Alexander Kluge » (Grégory Cormann, Jeremy Hamers, Céline Letawe) : http://www.kluge-conference.ulg.ac.be/.

Les cadres de la représentation

Le cadre spatio-temporel, externe ou extra-discursif, de *Dezember* est déterminé a priori par le lieu de rencontre des deux artistes : le mythique hôtel Waldhaus[22], à Sils Maria en Engadine, à la période de Noël et du Nouvel An. Selon la version qu'en donne Kluge dans l'interview accordée au quotidien *Rheinische Post* le 21 octobre 2010, Richter forme le projet en décembre 2009 de réaliser chaque jour une photo de la nature hivernale des hautes montagnes grisonnes – ce qui se concrétise par une série de 39 images. Kluge leur adjoint des textes, soit 31 histoires correspondant aux 31 jours du dernier mois de l'année, auxquels s'ajoute une coda de 8 textes consacrés aux changements d'années. Ces derniers, intitulés « À propos de réforme calendaire », « Futur antérieur », « Tempus, aevum, aeternitas » ou « La démarcation entre l'année passée et la nouvelle suivant la norme industrielle allemande (DIN) », peuvent paraître plus scientifiques et fournir le cadre théorique où tous les autres cadres se trouvent mis en perspective puis débordés.

Pour Richter, photographier ou peindre le froid est un enjeu récurrent. Aux 19 planches de la série *Grönland (Groenland)* en 1972[23], succèdent entre autres *Eisberg im Nebel (Iceberg dans le brouillard)* et *Eisberg (Iceberg)*, deux grandes huiles sur toile de 1982, dont les paysages de glace rappelant Caspar David Friedrich donnent l'idée de la grandeur et de la beauté en même temps qu'ils suggèrent une insécurité permanente. Dès 1989, le peintre s'attache expressément à saisir le mouvement du temps dans trois diptyques abstraits de grand format (320 x 400 cm), aux tons à la fois « gelés et sombres »[24], intitulés *Januar, November* et *Dezember* : les sillons que creuse son racloir sur les surfaces saturées des toiles, révélant la profondeur et le flux des couleurs superposées, les inscrivent dans une temporalité étendue[25]. Mais c'est dans la série *November* datant de 2008 que Richter s'approche au plus près du travail réalisé avec Kluge : réunies en 27 diptyques, les 54 œuvres (21 x 29,7 cm) qui la constituent, sont une

22. Rendu célèbre par Nietzsche, le village attire depuis plus d'un siècle de nombreuses célébrités du monde intellectuel et artistique, séduites par la beauté grandiose et silencieuse de ses paysages. Résident au Waldhaus, et participent de sa gloire, Rilke, Proust, Thomas Mann, Cocteau, Hermann Hesse, Adorno, Moravia, entre autres.
23. Chaque planche comporte de six à huit vues de la banquise. L'idée initiale de mettre cette série en regard des textes de Kluge a été rejetée par le peintre qui souhaite qu'elle demeure une histoire sans paroles.
24. Bruno Eble, *Gerhard Richter: la surface du regard*. L'Harmattan (Collection Histoires et idées des Arts), Paris, 2006, p. 195.
25. Au même moment, Richter peint de nouveau la glace dans le cycle *Eis (Glace)*, quatre toiles abstraites et de même facture que ses diptyques, où l'image de l'eau gelée semble figer l'écoulement du temps.

sorte de calendrier en images des jours compris entre le 2 et le 28 novembre. L'encre de Chine et le white spirit, fusant et imprégnant le papier, évoquent les forces chaotiques, qui, jour après jour, font apparaître ou disparaître des formes et recomposent le monde.

De la même manière, le temps de décembre, la froide période de l'Avent, des fêtes de la Nativité et du Nouvel An, est à la fois l'élément structurant et le motif principal de l'ouvrage conçu avec Kluge. Celui-ci l'envisage, par-delà le temps qu'il fait, comme une saison, soit une « station » individuelle ou collective, et comme cadre à des références historico-culturelles majeures, dans une temporalité élargie. Ses histoires vont de l'évocation des mammouths sur la steppe russe en 21999 av. J.-C. (29.12.) à celle de la crise grecque en 1932 puis 2009 (10.12.), en passant par le souvenir de la Perestroïka de Gorbatchev (2.12.1991), la conversion d'un mécréant (20.12.1832), l'étrange destin du palais de la République après l'effondrement de la RDA (28.12.1989) et d'assez nombreux récits datés de 1941[26]. Une place de choix est également réservée aux meurtrières tempêtes de verglas du mois de décembre 1999, sous le titre significatif de « Tant s'emporte le temps » (« Zeit ist nicht gutmütig »). Finalement, l'actualité de 2009[27] fait à peu près jeu égal avec les évocations de la montée du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale.

Décembre, pour Kluge, c'est aussi l'éclat des lumières et la vie derrière les fenêtres des maisons, mais ses histoires se distinguent foncièrement de l'imagerie de Noël. Elles convoquent des figures indéterminées, enfouies, de nature étrangement inquiétante ou sacrée, et qui semblent devoir advenir[28]. Kluge reprend, pour l'illustrer, la question posée en 2006 par le darwiniste Horst Boecker à l'exemple du mois de décembre 1941 : « Comment, telle est sa question, un ensemble confus d'indéterminations finit-il par produire UNE DÉTERMINATION particulière qui mène au désastre, tandis que d'autres indéterminations ('potentialités') simplement se dissipent. »[29] Aussi le temps de décembre est-il relié symbolique-

26. 1941 fut une année de guerre d'autant plus éprouvante que l'hiver fut particulièrement rigoureux. L'auteur en rend compte dans des récits à caractère parfois autobiographique où frappe la prégnance du souvenir de l'enfant de onze ans (1er, 4, 8, 9, 10, 18 décembre).
27. L'année de conception de Dezember a une large part, avec dix textes qui lui sont consacrés (10, 12-17, 19, 25, 31 décembre).
28. « Die Lichter erleuchten die Fenster. Hinter jedem Fenster ist etwas Lebendiges. Der Dezember ist nicht nur kalt. In ihm scheint etwas zu gipfeln. Etwas kommt an. Advent. Heilig oder unheimlich. » (« Les lumières brillent aux fenêtres. Derrière chacune d'entre elles se tient quelque chose de vivant. Le mois de décembre n'est pas seulement froid. Quelque chose semble culminer en lui. Quelque chose advient. Quelque chose de sacré ou d'étrangement inquiétant. »), Kluge dans l'interview donnée à P. Holstein.
29. Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Décembre, op. cit.,* p. 26.

ment, le jour de la Saint-Nicolas, cette tradition si populaire en Allemagne, au 9e cercle de l'enfer dantesque et au redoutable dragon, prisonnier de la banquise sous le Mont du Temple, qui attend son heure. Les courants froids sous-tendant les textes, renvoient en même temps aux rigueurs climatiques, à différents facteurs de déséquilibre, et au froid émotionnel que Kluge montre dans *Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd* (« Qui ose, fera chuter le froid de sa monture »), une autre œuvre de 2010 comprenant 30 pièces filmées : inspirées par une lettre qu'Adorno lui a adressée le 26 mai 1967, elles auront nécessité 43 ans de maturation.

Les conditions sont différentes pour *Dezember*, cette œuvre-parente, conçue puis réalisée promptement, élaborée conjointement mais pas congénitalement. De nombreux textes, empruntés à *Chronique des sentiments*, préexistent en effet aux photos de Richter ; ils ont néanmoins été recomposés, ré-agencés et complétés en fonction des cadres définis pour l'ouvrage. Consulté sur le choix des textes, le peintre refuse certaines histoires, en suggère d'autres, propose des réécritures. Le texte du 3 décembre 1931, narrant l'histoire vraie de la collision sur une route du Mecklembourg de la Mercedes noire de Hitler et de la Maybach rouge « de la mère de la mariée Goebbels », touche et plaît particulièrement à ce peintre d'histoire : les conducteurs chargés du trajet retour de la noce s'étant « gaiement servis en boissons alcoolisées », il s'en est fallu d'un cheveu que Hitler ne fut « conduit à sa perte ». La morale de ce fait divers tragi-comique se trouve dans une note de bas de page où le narrateur/auteur s'exprime à la première personne pour brocarder le sort : « Logé dans l'abri bien tempéré du ventre, je faillis naître sans qu'Hitler ait pris part à l'avenir. Il manqua 40 centimètres pour une collision mortelle entre les grosses cylindrées sur la piste verglacée. »[30]

On pourrait dire en paraphrasant Philippe Piguet que l'art de Richter et Kluge dans *Dezember* « n'est en fait déterminé que par la seule pensée de l'histoire, qu'elle s'écrive avec une majuscule ou avec une minuscule, qu'elle se réfère au politique, au social ou à l'histoire de l'art, enfin qu'elle soit publique ou privée », les deux créateurs traitant « à mesure égale les sujets empruntés à [leur] quotidien et ceux qui ressortent d'une histoire collective »[31] : le personnage d'Hitler, la bataille de Stalingrad, l'enfant qui collecte du métal pendant la guerre, Berlusconi agressé à Milan, l'accouchement aux forceps… C'est en « privatisant » l'histoire que Kluge et Richter la font passer au public. L'histoire contée par Richter à Kluge, reproduite à la date du 22 décembre 1943, apparaît en ce sens comme la matrice de *Dezember*. C'est la guerre ; le père, soldat, est en permission

30. *Ibid.*, p. 11.
31. Philippe PIGUET, « Gerhard Richter. La peinture pour elle-même ». Voir note 20.

dans ses foyers ; la mère lui a été infidèle ; les enfants entonnent une chanson populaire de Lale Andersen qui dit en substance : rien ne dure éternellement, tout passe et s'efface, mais ceux qui s'aiment, se demeurent fidèles. Les enfants ne trahissent pas la mère, ils ne font que dire la vérité. À la sagesse intuitive des enfants répond la réminiscence littéraire, avec la citation des corbeaux dans *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1915-1923) de Karl Kraus : « Nous sommes les vieux de la vieille / Nous tenons bon avec gaîté / Et peu nous chaut une guerre pareille. »[32]

Ce récit plante le véritable cadre, en renvoyant au lien entre les deux artistes et à leur point de vue, en posant d'emblée comme principe le refus de toute hiérarchisation entre la grande et la petite histoire, entre la fiction et le témoignage documentaire, entre l'image et le texte. À cet égard, l'historiette du 22 décembre 1943, articulée à la chanson-clé de Lale Andersen, apparaît comme le noyau d'un projet qui s'inscrit délibérément dans un mouvement artistique populaire, puisqu'au cadre contextuel se superpose le cadre générique du calendrier – un genre plutôt apoétique. Richter et Kluge prétendent en effet poursuivre la tradition des almanachs, qui offrent de manière didactique des informations diverses à une population large, allant de la recette de cuisine aux observations astronomiques ou météorologiques, sans oublier les récits littéraires, mais toujours dans de petits formats et des formes extrêmement courtes, et souvent avec une visée morale[33]. Toutefois, s'il est beaucoup question du Bien et du Mal dans *Dezember,* la démarche de Kluge et Richter se situe très nettement en dehors de la morale critique. Le Mal étant posé, dans la tradition du rabbin de Sborow, comme un « Bien mal venu, différé ou dévoyé dans le temps »[34], l'œuvre

32. Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Décembre, op. cit.*, p. 70.

33. Les almanachs (mot d'origine probablement syriaque qui désigne « l'an prochain », « l'année qui vient ») ont connu une grande vogue en Europe à la fin du XVIII[e] et au début XIX[e] siècle. Walter Benjamin, parlant des « Kalendergeschichten » (« histoires de calendrier ») de Johann Peter Hebel, en souligne « l'humour mesuré en vue d'une justice appliquée ». Les almanachs seront progressivement raillés comme des sous-produits littéraires, favorisant des comportements de lecture compulsifs, notamment chez les femmes. Dans la seconde partie du XIX[e] siècle, dans une société et un contexte éditorial en mutation, l'almanach semble perdre sa raison d'être, jusqu'à ce que Brecht se ressaisisse de ce genre pour lui donner un tour pamphlétaire et publier en 1949 ses *Histoires d'almanach*, regroupant des anecdotes où se mêlent conscience politique, érudition et humour (les fameuses histoires de M. Keuner et leurs petites morales savoureuses). Voir à ce propos l'article de York-Gothart Mix, « Lektüre für Gebildete und Ungebildete » (« Lecture pour érudits et non-érudits ») dans son ouvrage paru en 1996, *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts (Culture de l'almanach et du livre de poche au XVIII[e] et au XIX[e] siècle).*

34. Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Décembre, op. cit.*, p. 92.

propose une analyse critique du temps : c'est en cela qu'elle ne se compose pas « d'histoires de calendrier » (« Kalendergeschichten ») mais compose « un calendrier d'histoires » (« Geschichtenkalender »). En jouant avec les *topoï* des calendriers, récits et photos élaborent une vision à rebours des images de Noël : le mois de décembre, le mois ultime, se dessine dans toute sa dimension funeste (« es ist aus », c'est la fin) et fournit la matière à une réflexion philosophique sur la perception du temps, du début du XX^{e} siècle à nos jours, au moment où l'on entre dans les ères frénétiques de la communication et de la mondialisation.

Blancs et hors-temps

Dezember s'ouvre et se referme sur des images de Richter. La dernière est une image en noir et blanc, assez classique : suivant un code narratif simple, elle invite à longer une route qui s'enfonce dans l'indéterminé ; ainsi met-elle un point final, tout en suggérant un nouvel espace où pourrait se déployer un nouveau temps pour de nouvelles histoires ; cette photo actualise également les allégories du temps qui passe et de la vie comme chemin à parcourir. La première image du livre, elle, ne représente aucun horizon mais des branchages entremêlés, pris dans une gaine neigeuse, avec ça et là quelques touches d'un intense brun rouge apposé sur les feuilles, telle la survivance de la saison précédente. Image matricielle, elle est invariablement reprise, jusqu'au 20 décembre puis à la fin du mois, en plans plus ou moins rapprochés, avec des branches plus ou moins grosses ployant sous une neige plus ou moins épaisse, dans une dominante de noir et blanc, à peine bleutée parfois ou semée de nuances rouges. On est frappé par la beauté paradoxalement « sombre » et les aspects répétitifs de ces paysages qui rythment le temps sur un mode contemplatif, qui installent dans la temporalité lente de variations à peine perceptibles, dans une sorte de hors-temps. Ces « images d'éternité » subjuguent et apaisent : elles ne paraissent guère en adéquation avec les textes de Kluge, où opère une pensée extrêmement mobile, caractérisée par des fulgurances, et que l'on peut fréquemment comparer à l'ébauche de scénarios.

Au plan textuel, l'œuvre commence le 1er décembre 1941, au moment d'une tempête de glace sur le front moscovite, qui permet de diagnostiquer une « anémie de temps » (*Zeitarmut*), un « étrécissement misérable du temps » et son emballement; elle se conclut le 31 décembre 2009 par un texte en deux parties dont la première commente, c'est un fait inédit, la photo que Richter a prise pour ce jour-là, tandis que la seconde introduit le personnage de Frère Bitow et la réflexion sur les données calendaires. Intitulée « Impression d'impénétrabilité », la première partie de l'histoire offre pourtant une clé à qui veut entrer dans l'image mise en regard. Pour Kluge, l'enchevêtrement des branches fait ressurgir, d'une part, les images liées à l'enfance et à l'univers des contes, les images de la

forêt inextricable entourant le château de la Belle au Bois Dormant, et, d'autre part, celles des chevaux de frises, ces sortes de herses défensives déposées dans les tranchées, où sont convoqués les aspects psychanalytiques et historico-culturels de l'inconscient. Il en résulte une impression d'impénétrabilité. « Mais, dans la pratique, il s'avère qu'on peut se frayer un chemin à travers la neige légère au pied d'une telle branchure. Il suffit de suivre l'image jusqu'en bas, là où se rassemble sur un mètre carré un milliard de cirons. »[35] Le fourré de signes des photos de Richter s'apparente donc à un temps de l'émouvoir, au sens qu'il met en mouvement et favorise le passage sur un autre versant de l'analyse et de l'émotion.

Les images de *Dezember* illustrent de façon exemplaire l'affirmation du peintre, selon laquelle il ne fait aucune différence entre un paysage et un tableau abstrait. Pas la moindre mise en scène, aucun pathos dans ses clichés de Noël, mais un souci du cadre et du détail qui exerce une force d'attraction hypnotique et engage à suivre d'étranges structures, proches de fractales organiques et doucement mouvantes, laissant deviner en creux un ample réseau de sens. Pas de volonté de réalisme : les images en trompe-l'œil de Richter font osciller entre rêve et réalité. Pas de volonté illustrative, non plus, sauf peut-être dans la belle image qui saisit la présence d'un chevreuil sur la neige entre les arbres, après le texte du 23 décembre 1932 où en quelques lignes, presque de procès-verbal, Kluge nous donne à percevoir toute une époque et une culture marquée par le romantisme ; c'est aussi le moment du texte où est attesté que les deux artistes sont en quelque sorte « camarades d'école »[36] :

> **23 décembre 1932** : « Si tu as un chevreuil que tu préfères aux autres, / ne le laisse pas brouter seul, il y a / des chasseurs dans les bois qui vont sonnant du cor / et des voix qui parfois y passent et reviennent. »
> Pour le dernier jour de cours avant les vacances d'hiver, le professeur Otto Müller, docteur des universités, a choisi ces vers extraits du poème « Pénombre » de Eichendorff comme objet d'étude en classe de première.[37]

Malgré cela, il ne s'agit à aucun moment de textuer le travail pictural ou d'illustrer les textes. La modélisation sérielle en est le gage : elle confère aux photos une dimension narrative ; débordant le champ visuel simple, elle suggère en même temps un défaut ou un excès de visible et offre la garantie qu'on ne fixera pas l'idée, qu'on ne la réduira pas. Avec leur précision de détails qu'embrasse un seul coup d'œil, les photos sont une présence du monde et une présence au monde, plus immédiates que les textes ; le croisement des deux formes de présence contenues dans la

35. *Ibid.*, p. 98.
36. « Schulkameraden », Kluge dans son interview à P. Holstein.
37. Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Décembre, op. cit.*, p. 75.

photo ouvre à lui seul des possibilités d'élucidation mais ces dernières sont encore élargies dans la mise en regard avec les textes.

Envisager la photo du 31 décembre dans son entourage textuel, c'est l'inscrire dans la réflexion de Frère Bitow sur la nature et le pouvoir du temps. Ce moine ermite est l'un des rares personnages de fiction dans *Dezember* mais il tient son nom d'un grand écrivain russe postmoderne ; figure singulière, il est resté seul, fidèle à son poste, lors du démantèlement de l'Union soviétique, dans un monastère orthodoxe situé sur une étroite bande territoriale, cernée de hautes montagnes, entre le Kirghizistan et le Tadjikistan, avec la charge d'établir au titre du ministère ecclésiastique données calendaires et chroniques. Le temps se définit pour lui par ses « démarcations », par les cadres qu'il fixe :

> Ce qui compte, ce sont les DÉMARCATIONS entre les périodes de temps, soit les changements d'années, l'alternance du jour et de la nuit, la variation (du temps qu'il fait, par exemple), la répartition en heures et en minutes (également en secondes, le temps de mourir), suivant les générations et les cours de vie : le temps de craindre, le temps d'aimer.[38]

Plus qu'un cadre objectif, le temps est une donnée éminemment subjective et mouvante. Le calendrier chrétien en est un bon exemple : « Par nature, l'année ne finit pas. Il faut 6000 ans d'histoire préalable pour faire le 'changement d'année', une césure dans le temps. Sans religion, ça ne le fait pas du tout. »[39]

Ces réflexions sont développées dans les essais et anecdotes de la coda où l'on apprend que selon la périodisation de Frère Bitow pour les époques récentes, 341 années ont la substance de 500 ans. Sa périodisation très axée sur l'histoire allemande et franco-allemande met l'accent sur la structure morphique du cadre-temps : de la paix de Westphalie en 1648 à 1789, un siècle, de 1871 à 1918, un siècle, de 1918 à 1989, un siècle. À l'instar des écarts-temps relevés par Frère Bitow, le temps de *Dezember* n'est plus linéaire : il s'est extrait du sentiment de finitude, c'est un temps moderne, indissociablement lié à l'espace-mouvement. En témoignent les évocations drolatiques de deux cuisants échecs pour substituer au calendrier grégorien le calendrier révolutionnaire en France et imposer le calendrier grégorien contre le calendrier julien en Russie. Dans les récits qu'en fait Kluge, le temps apparaît avant tout comme un sentiment, comme un temps-émotion ou un temps du vécu, individuel et collectif : ce que Thomas d'Aquin envisage comme Aevum, l'âge intermédiaire entre Tempus, le temps scientifique des horloges atomiques, et Aeternitas, la durée que seul Dieu peut connaître.

38. *Ibid.*, p. 98.
39. *Ibid.*

Marquant la fin d'une année, en annonçant une autre, décembre est un mois particulier, au point qu'on n'aurait pas osé en changer le nom[40]. C'est un mois hors cadre dont certains jours peuvent être vécus hors du temps. Pour preuve, le bref texte qui clôt l'ouvrage :

> Selon le droit allemand, le mois de décembre débute par le même jour que le mois de septembre : si le premier septembre est un lundi, le premier décembre le sera aussi. Si le 29, le 30 ou le 31 décembre est un lundi, les jours suivants sont comptabilisés au titre de la première semaine de la nouvelle année. Suivant la norme DIN, en pareil cas, la dernière semaine de l'année précédente se termine le dernier dimanche de décembre. Si les gens vivent encore une à deux journées de cette année-là, ils le font en dehors du temps. Les structures, elles, évoluent, quoi qu'il advienne, dans un cadre intact de 52 semaines.[41]

En tant que moment-lieu, décembre, pour Kluge et Richter est un moment de déprise du temps commun des calendriers, un temps singulier, de l'ordre du « futur antérieur » qui conjugue les données du temps historique, les données psychologiques et la situation matérielle :

> Ce que révèle mon histoire, l'histoire d'un être humain et vivant, n'est pas le PASSÉ RÉVOLU (ce qui fut, parce que ce n'est plus), ce n'est pas non plus le passé composé de ce qui a été et perdure dans ce que je suis mais l'AUTRE, ce que j'aurai été pour ce que je suis en passe de devenir.[42]

Dans *Dezember*, le cadre-temps objectif, matérialisé par la numération et la remémoration (textes), par les images du froid (photos et textes), n'est pas chez Kluge et Richter lié à de simples questions d'obsessionalité. Le mois de décembre, ce cadre hyper-déterminé et fort, est posé pour faire apparaître qu'on ne saurait confondre conscience et expérience du temps. Tout l'enjeu de l'œuvre consiste à déborder le cadre-temps et à donner accès au temps subjectif morphique, au hors-temps. À cet égard, l'espace du texte et des photos fonctionne à la fois comme objectivation du temps et possibilité d'en sortir : ce sont avant tout des matières à penser.

Habillés d'une image, les mots du temps de *Dezember* n'ont pas vocation à fonder une poétique de l'entre-deux mais ils apportent un éclairage complémentaire sur la création des deux artistes et leur convergence. Si le sens des photos de Richter est à découvrir dans l'émotion des passages, des franchissements et du blanc, ce dernier semble aussi la clé de l'œuvre de Kluge avec ses milliers de pages que l'auteur regarde comme un fragment dont il faut pouvoir lire les silences et les vides. Poésie du blanc et de l'entre-deux, Dezember convie à un formidable voyage d'hiver à travers le temps.

40. *Ibid.*, p. 103.
41. *Ibid.*, p. 123.
42. *Ibid.*, p. 111.