

Onze histoires pour Gerhard Richter autour de 1966

Hilda Inderwildi, Vincent Pauval

▶ **To cite this version:**

Hilda Inderwildi, Vincent Pauval. Onze histoires pour Gerhard Richter autour de 1966. Fario, 2013, 12, pp.191-230. hal-01479917

HAL Id: hal-01479917
https://univ-tlse2.hal.science/hal-01479917

Submitted on 6 Mar 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.

Onze histoires pour Gerhard Richter

Autour de l'année 1966

Alexander Kluge

textes traduits de l'allemand par Hilda Inderwildi et Vincent Pauval



Gerhard Richter, *Selbstportrait*, 1966

Mine scotchée

200 éléments régissent un visage humain, parmi eux 26 muscles. La plupart de ces éléments sont incontrôlables. C'est tout un art que de faire surgir une expression dans ce flux qui s'autorégule pour la maintenir telle quelle, ne serait-ce qu'un temps.

Si quelqu'un fixe ce mouvement à l'aide de scotch, il apparaît qu'à l'avant de notre tête, au-dessous du front, nous avons un caléidoscope, et non un « visage ». La photo retient l'instant, le ruban adhésif maintient l'expression.

C'est ainsi qu'au matin d'un lundi banal de l'année 1966, le visage de l'artiste se fait forçat de 1944, cardinal de 1492 ou comédien employé au théâtre de Weimar en 1799. Le scotch n'est pas là pour voiler mais, par le mouvement continu affleurant de tous côtés, par les « plissements structurant le visage » qui se voient soudain figés, il dévoile.

C'est en ce sens que VISAGE est une dénomination erronée, car la trompe du nez, la lippe, les oreilles sur les côtés de la tête, ainsi que la rondeur des joues, ne cessent de le disputer aux yeux. Certains des muscles que le joueur de poker sollicite pour maîtriser les traits de son visage, mobiles comme ceux des autres, sont positionnés au milieu du crâne. Ils proviennent de cette enceinte musculaire (préfigurant la tour de Babel) qui fournissait aux animaux dont nous descendons, ainsi qu'aux hommes primitifs, un masque protecteur de colère et de plaisir, afin de contrôler la face de l'animal (ou du bipède qui allait lui succéder). C'était alors une force linéaire qui s'exerçait, tout sauf du jeu, pas au sens, en tout cas, où l'on parle aujourd'hui de mimique.

La teneur en argent et les niveaux de gris

Dans le courant de l'année 1966, le bruit courut qu'à l'avenir, la firme Ilford réduirait considérablement le pourcentage d'argent dans sa pellicule 35 mm noir et blanc. Alors nous avons acheté en grandes quantités les négatifs disponibles à la vente dans des boîtes de bobines de 60 et 120 mètres, pour les stocker à l'Institut d'art cinématographique d'Ulm ou dans ma maison de production à Munich. De la sorte, on s'est procurés autant de ces vivants capteurs-lumière qu'il était possible d'en dégotter.

La pellicule saisit le moindre changement d'exposition. Certaines optiques reflex des caméras Arriflex, dont l'histoire remonte à 400 ans en arrière (aux polisseurs de lentilles hollandais qui en développèrent les prototypes) focalisent la lumière au centre du format d'image, si bien qu'à partir de là les nuances de gris vont se dégradant vers les bords. Quelle palette de gris ! Impossible d'obtenir cela avec les nouvelles pellicules fournies par Ilford.

Comme l'œil se verrait contraint de filtrer dans le magma des couleurs la lumière à proprement parler, cela demeure imperceptible à la morne attention du regard courant. Cela n'est révélé que par le faisceau du projecteur, précisément sous forme de lumière, de noirceur et de gris.

À un endroit de l'image, telle est la vision du caméraman Thomas Mauch, il doit y avoir du noir, à un autre du blanc et entre eux pullulent les différentes nuances de gris. L'homme passait pour un collectionneur de gris. Maintes fois, dans le point de tombée des lumières crépusculaires – durant les soirées du mois de décembre 1965, par exemple –, il captura des gris en cascade qui, de son point de vue, étaient faits comme

pour être montés à la suite les uns des autres, indépendamment de l'action du film. C'était là, lui semblait-il, ce que le film apportait de plus authentique, à l'inverse du scénario et de ses scènes peuplées d'acteurs médiocres. Au plan de la qualité, de l'action, de la mimique, du ton de voix, de la physionomie et de l'art de simuler des interprètes, il pouvait distinguer jusqu'à 60 différences par heure de tournage (sur 660 impressions, qui n'étaient à ses yeux que répétitions de déjà-vu et, par là-même, négligeables). En revanche, pour ce qui est des niveaux de gris, il observait dans le même laps de temps (d'autant que les conditions de lumière allaient s'améliorant à mesure que l'après-midi avançait) 7 800 différences et parmi elles plus de sept spécimens insignes, qu'il ne lui avait jamais été donné de voir auparavant et dont il prétendait qu'en plus ils n'avaient encore jamais été filmés. Ce caméraman était connu pour l'acuité de son regard. La chef monteuse (bien que sensible également, mais à d'autres choses) mélangea plus tard ces trouvailles et en fit disparaître une part dans les chutes (les cuts non retenus au montage sont empaquetés dans des boîtes et finissent par se décomposer dans les caves de l'atelier de copie, puisque la chimie demeure tant active qu'à la fin elle s'autodétruit).

Je dus souvent exhorter Thomas Mauch à braquer de nouveau son objectif sur la scène en cours, car il filmait des phénomènes de gris à l'écart du décor préparé pour le tournage. À l'époque – en marge des pratiques courantes de l'industrie cinématographique – on ne faisait qu'une seule prise par scène, pour des raisons de superstition et aussi pour se maintenir dans un stress créateur. En effet, s'il est possible de remplacer toute scène ratée et que le film ne débouche sur aucune crise au montage, il enfle et coupe le spectateur de la bouffée de vie que nous (les 17 présents sur le lieu de tournage) avons ressentie lors des prises de vues.



Acht Lernschwestern (Huit élèves infirmières), 1966

La neuvième infirmière

Le criminel survécut 25 années à l'assassinat qu'il avait commis dans la nuit du 13 au 14 juillet 1966. Grâce à un intense et subtil travail de profilage, on est relativement au fait de ce qui se passa dans son esprit ; ce qu'on ne sait pas, c'est ce qu'ont bien pu ressentir sous la contrainte de leur ravisseur les huit élèves du foyer pour infirmières de Chicago. Il n'avait en aucun cas violé toutes ses victimes, seulement la dernière, relata le meurtrier. Les victimes de sa domination barbare, qui tourna court au bout de quelques heures, il les avait réparties dans des pièces différentes. Il avait eu l'intention de « faire mourir chacune des jeunes femmes séquestrées d'une mort particulière ». Mais il s'avéra que les meurtres avaient pris une tournure schématique. Dans la hâte, l'inspiration faussa compagnie à l'assassin. L'une des élèves infirmières le mordit. La plaie fut douloureuse ; et c'est cette blessure qui plus tard le trahit. Il perdit la maîtrise de la situation ; de tous les détails concrets, rares furent ceux qu'il parvint à saisir. L'une des élèves était allée se réfugier sous le lit (tel le chevreau du conte qui échappe au loup en se cachant dans la pendule). L'assassin avait bien noté ce subterfuge destiné à tromper sa vigilance, comme le révéla John Douglas, alors chargé de son interrogatoire, mais il avait ensuite oublié la neuvième victime. Pourtant, parmi les motivations que le meurtrier évoqua par la suite comme son fil conducteur, l'une visait à n'épargner aucune des personnes susceptibles de l'identifier. Cette unique justification « rationnelle » de ses actes (parmi tant d'autres, irrationnelles et plus difficiles à articuler) s'était brouillée au cours d'un processus somme toute complexe et inflationniste (si l'on considère que c'était l'œuvre d'une seule nuit). Il se rendit compte trop tard qu'il

avait oublié de perpétrer un dernier crime. Rebrousser chemin lui sembla peu raisonnable, attendu que sans doute les forces de l'ordre avaient déjà été alertées.

Il fut ensuite reconnu dans le dispensaire où il alla faire soigner sa lancinante blessure, grâce à un tatouage dont la neuvième élève infirmière avait fourni la description. Il se fit coffrer dès sa sortie du centre de soins. Ainsi, deux des élèves avaient pu, chacune à sa façon, venger le sanguinaire forfait. Rescapée, la neuvième infirmière allait rester longtemps sans mari. Apparemment, nul n'avait le courage de nouer des liens avec la victime dédaignée. L'aura de meurtre lui collait trop à la peau. Dans le CHAMP IRRÉEL DE CETTE NUIT-LÀ, les sens se dévoient. Un godelureau issu des faubourgs de Chicago, qui avait brièvement connu la neuvième infirmière et très vite mis les voiles après avoir appris qui elle était, déclara qu'il avait vu en elle une meurtrière susceptible de lui attirer quelque funeste malheur, nonobstant que l'homme en question était nettement plus musclé que la victime, elle-même assez frêle pour avoir pu sans problème se dissimuler sous un lit fort bas. Il était maître de la situation mais restait le jouet de sa propre imagination.



Seestück (Marine), 1969

Une composition inédite de Luigi Nono datant de 1966

Parmi les serveurs qui sombrèrent avec le Titanic en 1912, soixante-dix étaient originaires de villages voisins dans les Abruzzes. Parmi leurs belles, qui avaient espéré que ces hommes reviendraient les épouser une fois leurs salaires en poche, aucune ne trouva de solution de rechange. Les villages demeurèrent sans enfants, ils sont aujourd'hui à l'abandon, désolés au milieu des montagnes. C'est à ces SANS-VOIX DE L'HISTOIRE que Luigi Nono a dédié en 1966 son *Lamento pour 12 cordes et 12 sopranes*. L'affliction concerne moins les serveurs disparus, emportés par le fond, que le triste sort des femmes laissées pour compte, auxquelles la rigueur des mœurs locales interdisait de retenter leur chance dans les chefs-lieux des provinces à l'entour.



Mao-Foto (Photo de Mao), 1968

Les œuvres de Mao Tsé-Toung, mises sous verre

Dans l'austère bureau qui avait été attribué à Th. W. Adorno à l'Institut de Recherche sociale du cours Senckenberg, mais qui ne se transformait pas moins en espace imaginaire quand il y dictait les notes de la veille à sa secrétaire Elfriede Olbrich, il y avait une armoire vitrée. Ce genre de meuble, destiné à accueillir des livres, faisait partie, conformément aux directives des services du Patrimoine à la Division financière de la Hesse, de l'équipement des bureaux affectés aux directeurs et directeurs adjoints des instituts scientifiques. La vitrine, c'était pour que les livres restent visibles tout en étant sous clé. Th. W. Adorno ne conservait aucun livre à lui dans cette pièce où il dictait. Dans la bibliothèque, était parquée sous verre l'intégrale des œuvres de Mao Tsé-Toung, rien d'autre, d'un legs fait à l'institut par l'ambassade de la République populaire un an auparavant. Jamais lus par quiconque, les volumes de l'édition cartonnée jaune y demeurèrent en exposition, bien sagement alignés, jusqu'à la mort du philosophe. Ce dernier estimait que c'eût été une décision par trop radicale, et inconvenante de surcroît, d'emporter ces livres chez lui, à la maison (d'autant qu'ils pesaient un âne mort). Tout aussi bien, il se voyait mal offrir ces volumes (à qui ?), ou encore les remettre aux encombrants.



Mädchen auf einem Esel (Jeune fille sur un âne), 1966

En marche pour l'aurore rouge

Deux contes courants

Dans les vastes étendues de la Chine, les gardes rouges sillonnaient les campagnes, explorant en voiture et à pied ce qui leur appartenait : la totalité de leur monde, la totalité de la société. De Shanghai, gigantesque déploiement de communes populaires et d'usines, des délégations venaient investir les provinces. Il importait de ne pas laisser le temps à la réaction de se conjurer et de contre-attaquer. Des groupes de vétérans de la guerre civile (voilà 17 ans, la révolution l'emportait) se mirent en relation, cherchant à se préserver mutuellement de la vindicte révolutionnaire. Une guerre civile pouvait commencer en mai 1966, ou bien une vie nouvelle. Ç'eût été le bon moment pour se livrer à tête reposée au travail d'analyse qui donnerait quelque orientation au mouvement : « Il n'y a pas de pratique sans théorie. »

Au même moment, en Europe, une jeunette à cheval sur un âne : sous une constellation d'astres et avec une conjonction de forces célestes identiques à celles qui conditionnaient le mouvement en Extrême-Orient. L'image représente l'âne adressant un regard débonnaire à celui qui le contemple. La cavalière faisant de même. L'expression de son visage, « niaise », en un sens, et « tout en attente ».

L'image archétypale de cette scène était la donzelle à cheval et en armure du temps jadis, que l'amour transformait en furie. L'une de ses descendantes tenait la vedette dans l'un des derniers films sortis en salle durant le grand Reich allemand, l'*Offrande au bien-aimé*[1] : une jeune femme

1. *Ndt : Opfergang* (titre original) est une réalisation du très controversé Veit Harlan (1899-1965), plus connu pour son film de propagande *Le juif Süss (Jud Süß)*. Le film *Offrande au bien-aimé* a bel et bien été

de 1939 revêtue d'une peau de bête, munie d'un arc et de flèches, caracolant le long de la plage sur un coursier blanc, tapant dans l'œil du chevalier Carl Raddatz, qu'elle allait embobiner au point de lui faire quitter le droit chemin. Christoph Schlingensief a fixé sur celluloïd cette HISTOIRE COURANTE de la « jouvencelle à cheval » (les centaures sont des maîtres d'apprentissage, les femmes-cheval des séductrices) dans le remake fidèle au script d'*Offrande au bien-aimé*, son long-métrage de Rhénanie-du-Nord-Westphalie *Mutters Maske*. L'on y voit une ronde cavalière de Mühlheim chevauchant un poney. Devançant cette image de 1988, voici qu'apparaît « La jeune fille sur un âne » de 1966. Manquent à ses côtés des molosses qu'elle pourrait lancer aux trousses du bien-aimé.

---

tourné durant les années 1942-1943, pour ne paraître dans les salles qu'au mois de décembre 1944. En 1988, l'artiste Christoph Schlingensief (1960-2010) en adapta librement l'intrigue dans son long-métrage intitulé *Mutters Maske* (littéralement « Le Masque à Maman »).



Party, 1963

« Tout en attente »

En même temps que les premières nouvelles de la République populaire de Chine annonçant la Révolution culturelle, un Carl Schmitt avide de nouveautés, recevait dans sa résidence de Plettenberg une délégation d'étudiants français de la Sorbonne. En cet endroit de la planète si éloigné vu d'Europe, quelque chose se tramait au moins depuis 1965, tout comme à Berkeley. L'entretien mené en français et en allemand se prolongea durant tout l'après-midi. Et s'il s'agissait là (comme lors de l'Axenzeit autour de 500 av J.-C.) d'une impulsion novatrice s'emparant de la Terre entière. L'influence d'un noir soleil fantôme serait cause du chamboulement, de la même façon qu'il était déjà arrivé maintes fois qu'à certaines périodes une étoile jumelle soumette à vibration le système solaire et tous les corps célestes qu'il renfermait. Bien souvent déjà, Carl Schmitt, fort de son pouvoir d'anticipation, avait recueilli les signes d'un TEMPS NOUVEAU EMBRASSANT LE GLOBE et il avait toujours été déçu.

En novembre 1966, le gouvernement du Chancelier Erhard tomba. Les hommes nouveaux issus de la grande coalition prirent leurs fonctions au 1er décembre : des gens neufs, à défaut d'une époque nouvelle. À ce compte-là, le changement attendu dans le monde ne pouvait en rien être espéré d'ici à la fin de l'année. Et Carl Schmitt de persister dans sa vigilante attente, paré à la moindre surprise : *novarum rerum cupidus.*

L'art de l'anticipation

Dans un village près de Bielefeld, hors du champ d'observation de l'espace public fédéral mais reliée à ses adeptes par l'intermédiaire de son bulletin mensuel, vivait dans une mansarde la tourneuse de tables et diseuse de bonne aventure Elise Kelpe, célèbre dans les années 1930. De ses antennes nerveuses, elle sondait le monde extérieur à travers les fenêtres, cherchant à « deviner » la caractéristique de l'année 1966, pour en faire état sans tarder dans son billet du mois de décembre. Si elle était au courant des choses de ce bas monde, elle le devait aux informations auxquelles avait accès tout un chacun. Quelle est la part du réel dans cette forme de « connaissance du monde », tel qu'il peut être pressenti depuis une mansarde de Bielefeld, en particulier aux heures du crépuscule ? Que signifie pour Elise Kelpe le « putsch sans effusion de sang de colonels argentins », dont la radio se fait l'écho ? Je vois du sang sur ces mains, notait Dame Kelpe, qui, à de nombreuses reprises au cours de sa longue vie, avait eu l'occasion de lire ce genre de titres relatifs à d'autres régions de la Terre et qui savait à quelle issue cela menait. Elle le savait avant que les persécutions ne fussent engagées dans le sud de l'Amérique latine. Son jugement à propos de la Révolution culturelle en Chine et de certains événements en Afrique revenait à dire : si une révolution passait par là, inévitablement, je le ressentirais au niveau de mon plexus solaire. Souvent elle écoutait la musique sur WDR 2. Ainsi transportée par les envolées du chant, elle était capable, depuis l'année 1966, de se projeter en 2066. Des déchirures striaient la réalité. Il importait de les repriser. Dans son bulletin, Dame Kelpe mettait en garde contre les mines joyeuses des jours de réveillon.

Réalisme

« Je ne me défie pas de la réalité, dont à vrai dire je ne sais trop rien, mais de l'image que nos sens nous délivrent de la réalité… »

Gerhard Richter

Je ne tenais pas à me rapprocher de la réalité. Il me suffisait de garder le contact avec elle. Le maintenir était pourtant impossible.

Pour connaître ce qui se passe dans le monde, il ne reste que les journaux ainsi que leurs images. Rien qui soit vérifiable à partir de nos propres sens, si ce n'est justement ce reflet-là. Mais en l'absence d'informations de cette sorte, à quelle aune mesurer ce que les sens saisissent dans leur environnement immédiat ? Pareille immédiateté, à sa manière, est irréelle. Je pourrais à tout instant me trouver ailleurs. Serais-je alors ici, pour de vrai ? Me revoilà qui siège en pleine négociation, et je me surprends à signifier mon impatience d'un geste que je tiens de ma mère. Cela m'a échappé. Des tours pareils (tout comme des tournures verbales que l'on a en tête) forment un chœur en concert avec diverses réalités issues du passé. Je les trimballe à travers mon quotidien, plus ou moins à mon insu. En définitive, ces blocs erratiques sur lesquels je bute font comprendre pourquoi, aux premières heures de ce lundi matin, je circule à vive allure dans les rues de Francfort. Ce lien avec les ancêtres rend improbable qu'un jour les connexions avec la réalité se perdent complètement, quand bien même on m'enfermerait durablement dans la cellule d'un quartier haute sécurité.

La réalité en guise de seconde peau

Qu'arrive-t-il, au fond, lorsqu'on est éjecté de la réalité ? C'est ce qu'on a demandé à Madame l'ancien Évêque de l'Église évangélique. Sa réponse, laconique : la main de Dieu ne laisse tomber personne.

Ce n'était pas une sinécure d'expliquer à un représentant de la presse quotidienne, illustre ignorant en matière de théologie, ce « qu'est une réalité dont on ne peut tomber ». C'est une seconde peau, une troisième robe, ou bien une maison que des hommes habitent sans que cela ait l'air d'une maison. S'il advient que cette maison nommée réalité s'effondre, poursuivit cette évêque, ou qu'elle soit détruite par les bombes ou le feu, il nous faut alors en bâtir une nouvelle.

C'est justement ce que la peau ne permet, rétorqua le journaliste, qui semblait décidément plus empathique qu'elle ne l'avait d'abord supposé. À la différence des reptiles nous n'avons pas la faculté de faire notre mue. S'ensuit une chute hors de la réalité que rien ne saurait rattraper. Qu'on vous retire littéralement la peau, questionna en retour la théologienne, sur le mode de la torture médiévale ? Certains martyrs de l'Antiquité ont également eu à subir semblable épreuve.

L'entretien devait finalement se poursuivre toute la nuit. Car si des parts essentielles d'un homme adhèrent à cette réalité perdue, son âme s'en trouve déchirée, et avec elle, parfois aussi le corps. Quand ce n'est pas la déchirure de l'âme, ajouta le journaliste, qui retire au corps tout son sens. On peut tourner ça comme on veut, répondit la théologienne. Sans compter les cas où Dieu est contraint de rappeler à lui l'INDIVIDU DÉCHIRÉ PAR SA CHUTE HORS DE LA RÉALITÉ. À grand renfort de bières, ils avaient trouvé plaisir à la compagnie de l'autre et aucun d'eux n'était désespéré.

Till l'Espiègle dans la peau de cheval

Mis au ban du pays sous peine de mort, Till l'Espiègle, revenu malgré tout battre sa campagne, vit de très loin les sbires du prince venir à lui. Il tua sa rosse, la vida pour se glisser dans sa peau, puis la recousit de l'intérieur.

Au procurateur du prince, qui, face à cette forme étrange gisant sur son chemin, se demandait quels ordres donner à ses acolytes, Till lança du fond de son excellente cachette qu'il ne foulait pas le territoire princier, mais le sien uniquement. Le procurateur n'allait tout de même pas douter que cette monture eût été la sienne ? L'irréalisme de la situation fit forte impression sur le procurateur, puis sur le prince auquel l'incident fut rapporté. Le souverain n'était pas certain de la manière dont réagirait son peuple s'il s'acharnait à poursuivre l'Espiègle, que la peau de son cheval séparait visiblement de la réalité du pays. Aussi lui commanda-t-il d'en sortir et de passer librement son chemin.

À propos de « Onze histoires pour Gerhard Richter »

Quelles parentés donc entre ces deux exacts contemporains que sont Richter et Kluge, nés tous deux dans la province est-allemande dans le courant du mois février de l'année 1932 ? Et quels rapports entre leurs œuvres, commencées quasi simultanément, développées jusqu'il y a peu sur des voies parallèles, si peu faites a priori *pour se croiser, celle de Richter virant toujours plus à l'abstraction d'une part, celle de Kluge persistant dans la voie d'un réalisme des plus radicaux d'autre part ? La question semble d'autant plus légitime qu'à ce jour, le peintre, tout à son œuvre présente ou à venir, ne fait plus grand cas de sa production d'antan et que l'écrivain mûr s'y reportant passe sur les coïncidences thématiques les plus flagrantes – bien qu'ultérieures – de leurs évolutions respectives : ainsi, la collection des nuances de gris que Kluge attribue dans le deuxième texte à son caméraman Thomas Mauch ne renvoie pas même indirectement à la phase d'expérimentation des gris par Richter vers la fin des années soixante ; de même qu'à aucun moment, l'auteur ne cherche à rapprocher le regard qu'ils ont tous deux porté sur les sévices terroristes et anti-terroristes dans l'Allemagne des années soixante-dix et quatre-vingts ; enfin, nulle trace non plus de quelque considération fertile au sujet du rôle puissant qu'ils font l'un et l'autre jouer au hasard comme ressort fondamental du processus créateur. Si bien qu'à évacuer aussi soigneusement les échos les plus prévisibles, les choix invraisemblables et ludiques opérés par Kluge en vue de la composition du présent cycle tendraient finalement à passer pour aussi inattendus et révélateurs que sa rencontre personnelle avec l'ami Richter aura été fortuite.*

L'anecdote veut que les chemins de ces deux hommes se soient croisés, à l'aube de leurs quatre-vingts printemps, pendant les fêtes de Noël 2009, à Sils Maria en Engadine, dans le mythique hôtel

Waldhaus, jadis fréquenté par les écrivains Thomas Mann, Hermann Hesse, Theodor W. Adorno ou Thomas Bernhard. Cette rencontre de fin d'année parmi les cimes enneigées des alpages suisses leur inspira le projet d'une coopération artistique concrétisé par la parution de Décembre*, un magnifique recueil de trente-neuf textes nés sous la plume de Kluge et de trente-neuf photographies hivernales réalisées par Richter*[2] *: l'ensemble conçu et agencé à la manière d'un « calendrier d'histoires » à lire « toute l'année » s'inscrit dans la tradition des almanachs et induit une méditation aussi légère qu'intense sur le temps de la vie, naturel ou individuel, et les grands moments de l'Histoire.*

Fruit d'une collaboration inédite et tardive, ce livre témoigne à divers titres d'une expérience artistique singulière, si l'on considère qu'au départ, l'œuvre de Richter s'envisage comme l'accomplissement progressif d'un parcours éminemment personnel, sinon solipsiste. Si par ailleurs ce type de travail à quatre mains n'a rien d'exceptionnel pour Kluge, il n'en demeure pas moins remarquable dans ce cas précis, une occasion pour lui d'investir un champ nouveau, celui des arts plastiques resté largement inexploré dans ses écrits jusque lors[3]*. Bien que les onze histoires dédiées à Richter ne relèvent cette fois d'aucune initiative partagée par le peintre, il paraît on ne peut plus naturel de le voir là aussi lié, relié, mis en « relation » (en récit) par la tendre fibre « arachnéenne » de cette puissante toile micro-narrative que Kluge tisse autour de l'année 1966.*

---

2 Alexander Kluge, Gerhard Richter, *Décembre*. Traduit de l'allemand par Hilda Inderwildi et Vincent Pauval. Zurich-Biel / Bienne-Berlin : diaphanes éditions, 2012.

3 Partisan de l'autonomie de la caméra – un film montrera d'autant mieux la réalité que la caméra restera autonome –, Kluge a toujours notoirement résisté à l'envie de cadrer certains de ses plans comme des tableaux de peintres ; c'est en raison de cette autonomie qu'à ses yeux, le cinéma diffère fondamentalement de la peinture et de la photographie.

*Peu importe, à cet égard, que l'année 1966 soit ou non l'*annus mirabilis *dont Antoine Compagnon avait cherché à dresser de manière exhaustive le bilan culturel à l'occasion d'un mémorable séminaire au Collège de France*[4]*. Quoique l'on puisse non sans pertinence soutenir la comparaison entre ce vaste projet philologique et le dessein de Kluge – en vertu notamment des raisons motivant le ciblage de cette année 1966, à la fois spécifique (« début de notre modernité ») et quelconque (« on fera avec »), avec l'ambition revendiquée d'« explorer ces détails négligés par l'Histoire » et la volonté affirmée d'en représenter la « physionomie » –, l'on ne saurait parler de la brève tentative klugienne qu'en terme d'esquisse d'un pareil « catalogue » d'une année : la volonté érudite de compiler, l'effort encyclopédique de l'auteur ne reste cependant pas limité au cadre « national », de même qu'il ne s'impose aucune démarche systématique, tournée uniquement vers le passé. Plus expérimentale et spéculative, sa stratégie ressemble en de nombreux points à celle de son personnage Elise Kelpe, cette illustre diseuse de bonne aventure qui, en préparation de son bulletin du mois de décembre (ce mois est crucial, constatera-t-on), se projette jusqu'en l'an 2066. Pour y parvenir, elle fait abstraction de la rumeur indistincte du monde extérieur, préférant se laisser porter par la musique de son transistor à l'intérieur de sa maison. Contrairement à son personnage, le conteur-chroniqueur Kluge prête l'oreille aux sonorités souvent peu harmonieuses de son époque bruyante et bavarde, afin d'en saisir la sourde musique de fond, sa tonalité « souterraine ». Ces « stridences » du temps ne deviennent perceptibles qu'au prix du laconisme et de la suppression radicale de toute harmonie forcée ou diversion stylistique gênante dont la fable s'affublerait. Ceci étant, sa prose n'obéit pas moins à un principe de composition-*

4 « 1966, *Annus mirabilis* », cours annuel du Professeur Antoine Compagnon, du 4 janvier au 29 mars 2011, Collège de France.

concaténation qui se veut « musical » et qui, au-delà de sa conception polyphonique, se fie à une logique plus intuitive que rationnelle au sens strict, cette même intelligence dont justement procède l'art pictural de Richter. Serait-ce que leurs œuvres s'« entendent » avant que de correspondre entre elles par le biais des images ?

C'est en 1962, un an après avoir fui l'Allemagne de l'Est, que Richter peint son tableau fondateur Tisch*, une « table » qu'il surpeint vigoureusement, comme pour la faire disparaître. Ainsi la peinture s'accomplit-elle dans son effacement et sa négation. Conservant et déformant la part de son origine,* Tisch témoigne *de la même force expressive que les masques et leurs grimaces. La « mine scotchée » dans l'autoportrait de 1966 accentue l'expression en même temps qu'elle redynamise le moment figé par le cliché. Dans cette autre œuvre-manifeste, à mi-chemin entre la performance du comédien et les arts photographiques, la mimique permet l'élargissement de la personne, celui qu'évoque Kluge dans le texte qu'il lui adjoint. C'est en réalisant sa transformation symbolique et son effacement que le moi se reproduit et s'affirme dans une forme d'art qui assume pleinement son hybridité. En 1966, Richter fait se côtoyer les photos-peintures telles qu'il les expérimente depuis 1962, les portraits de famille multipliés depuis 1964 et les séries de* Nuanciers*, dont l'esprit proche du pop art rompt avec le néo-constructivisme. Chez ce peintre, les aspirations figuratives et abstraites sont alors toutes ordonnées « autour d'un degré zéro du geste pictural »*[5]*. En ce sens, sa revendication primordiale est bel et bien précisée*[6] *dès cette époque comme celle d'un matérialisme radicalement hostile à toute forme de hiérarchisation. Son art convoque dans le même mouvement, entre intimité et actualité, disparition et incarnation, la grande et la petite*

---

5 Erik Verhagen, « Bête comme un peintre », *in : Les Cahiers du Musée national d'art moderne 90*, Centre Pompidou, hiver 2004-2005.

6 *Cf.* Ci-après, l'interview de Kluge par Vincent Pauval.

histoire, les sujets personnels, quotidiens ou populaires, telles les élèves infirmières assassinées à Chicago ou encore la jeune fille sur un âne, encadrant un portrait de Mao : autant de traces de vies et de corps que la peinture ressuscite et fixe. La nouveauté de la vision de Richter, subjective et objectivante, tendre et critique à la fois, consiste à vouloir en même temps peindre une histoire et embrasser le monde intérieur ; ainsi, Richter privatise l'histoire pour constituer une galerie de spectres qui font paradoxalement voir et saisir « l'entre-temps », l'impossibilité pour un événement à advenir seul à un moment donné.

Uni à Richter dans le matérialisme et le refus de hiérarchiser, Kluge entretient avec les œuvres du peintre un rapport qu'on pourrait qualifier de décontracté : il les utilise dans ses textes non comme des images sacralisées mais à titre de documents, procédant en cela selon les techniques déjà éprouvées dans Chronique des sentiments[7]. *En même temps* work in progress *et somme de ses écrits, ce grand recueil auquel il travaille inlassablement depuis près de cinquante ans, juxtapose à ses récits oscillant entre réalité et fiction, des images et divers autres documents. Très proche, par l'esprit, du journal de travail que compose minutieusement Richter depuis 1962 dans son* Atlas[8], *il relie d'emblée les questions de l'intime et de l'actualité en rompant « la stricte chronologie par un réseau d'anachronismes issus de ses propres montages ou constructions d'hypothèses »*[9]. *Un principe de*

---

7 Cet *opus magnum* commence à paraître en 2000. Il comporte alors deux tomes regroupant de nombreux textes rédigés à partir de 1962. Le cinquième a paru en 2012.

8 *L'Atlas* (www.gerhard-richter.com/art/atlas) est cette œuvre prodigieuse, où Richter archive tous ses travaux. S'y côtoient, dans une perspective de génétique des images, esquisses, peintures, photos de famille, coupures de journaux, chartes de couleurs… et textes, qui démontrent, s'il était besoin, le caractère profondément « intermédial » de son art.

9 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'Histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 21.

composition très libre autorise ainsi à associer en différents endroits des Onze histoires pour Gerhard Richter *les images de la République populaire de Chine, Mao-Tsé-Toung, les gardes rouges, le philosophe Carl Schmitt (1888-1985), des relents de guerre civile ou de révolutions… avec, dans « une conjonction de forces célestes identiques », une jeunette européenne à cheval sur un âne, plongée dans l'expectative, une expression niaise collée à la face. Le thème hippique est ensuite déployé avec l'évocation de « la donzelle à cheval et en armure du temps jadis », de la « ronde cavalière de Mülheim chevauchant un poney » puis de Till l'Espiègle dans sa peau de cheval, et achève de dessiner entre les lignes, en plus de la carte géopolitique des années soixante, marqué à l'aune de l'expérience personnelle, un psychogramme du monde occidental de cette époque-là : « des gens neufs, à défaut d'une époque nouvelle ». C'est aussi la raison pour laquelle Kluge ne se limite pas, dans sa sélection d'œuvres de Richter, à la production de l'année 1966, choisissant une image de fête peinte en 1963, une figuration de Mao datée de 1968 et une marine de 1969. Sa démarche suggère un cadre temporel morphique, une conception du temps moderne, plus liée à l'espace-mouvement qu'à la stricte linéarité. Le temps apparaît principalement comme un sentiment, un temps-émotion ou un temps du vécu individuel et collectif : ce que Kluge envisage, avec Saint-Thomas d'Aquin, comme* aevum, *l'âge intermédiaire entre* tempus, *le temps scientifique des horloges atomiques, et* aeternitas, *la durée que seul Dieu pourrait connaître.*

La marine de 1969, tout en faisant le lien entre « la palette de gris » du caméraman de Kluge et les monochromes que Richter réalise systématiquement de 1969 à 1976, manifeste, sur un mode organique, le rapport du temps qui passe au temps qu'il fait. Même s'il ne s'agit pas pour Kluge d'actualiser par l'image un topos littéraire ou d'illustrer ses textes, la marine, avec son ciel de traîne active, évoque ce calme relatif d'avant ou d'après les tempêtes et les grands drames, tel le naufrage du Titanic, qui servirait de

point de départ à « une composition inédite de Luigi Nono datant de 1966 ». La marine représenterait l'horizon désespérant de ces jeunes femmes que le naufrage plonge dans la solitude. Dédiée aux serveurs des Abruzzes emportés par le fond en 1912, ainsi qu'à leurs promises que la rigueur des mœurs locales, signant l'extinction des villages de montagne, priva à jamais d'amour et de postérité, le morceau prête voix aux laissés pour compte de l'histoire, aux victimes de la réalité. Le Lamento pour 12 cordes et 12 sopranes *attribué à Nono fait entendre une émotion, une vibration, un rythme semblables à celui des créations caléidoscopiques de Richter et Kluge, toutes en contrepoints et en bigarrures, tendant à faire fonctionner ensemble les éléments les plus hétérogènes.*

Leurs œuvres ont beau demeurer irréductibles l'une à l'autre, c'est toujours une forme d'idiosyncrasie commune à Richter et Kluge que de serrer la réalité au plus près, de vouloir à chaque instant rester en connexion avec elle, même quand ils en corrodent les images. Ils sont aidés en cela par leur rapport au passé. Au-delà des aspects documentaires de leur art, ils donnent à voir l'articulation de « l'anamnesis » (effort de rappel du souvenir) à la « mneme » (présence du souvenir), ils peignent l'un et l'autre la stratification de moments-lieux, afin de « révéler » ce qui se cache dans leurs interstices. Peinture et écriture sont les media d'une sorte d'archéologie du souvenir, dans laquelle le regard ne cesse de décomposer et recomposer l'image, de la métamorphoser pour proposer de nouvelles interprétations, assemblées dans un réseau de significations plus large, où les visions présentes et futures peuvent croiser les visions antérieures. Dans les entrechocs des images et des textes, dans leurs mutuels élargissements, s'ouvrent autant de nouvelles présences et de nouvelles possibilités d'élucidation.

HILDA INDERWILDI, VINCENT PAUVAL

Gerhard Richter *est né en 1932 dans la ville de Dresde, « ville martyre » durant la Seconde guerre, où s'imposèrent ensuite les normes du réalisme socialiste. En 1961, peu avant la construction du Mur de Berlin, l'artiste fuit l'Allemagne de l'Est, rompant les liens avec ses proches parents. Il poursuit ses études artistiques à Düsseldorf où il rencontre Joseph Beuys et Fluxus. Dans les frictions avec l'expressionnisme abstrait, le pop art américain, l'art informel… il développe bientôt une œuvre singulière, à la fois réaliste et abstraite, traitant sur un pied d'égalité les sujets empruntés à son quotidien et ceux qui relèvent de l'histoire collective. De renommée internationale, Richter est désormais l'un des peintres vivants les mieux cotés sur le marché de l'art mondial. Une importante rétrospective de ses œuvres a été présentée au Centre Pompidou, du 6 juin au 24 septembre 2012, à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire.*

Né en 1932 à Halberstadt (ex-RDA), miraculé des bombardements alliés, ***Alexander Kluge*** *entame des études de musique, d'histoire et de droit. Jeune juriste, auteur d'un mémoire de doctorat traitant de l' « autogestion des universités », il devient le conseiller juridique de l'Institut de Recherche sociale de Francfort dirigé par le philosophe Max Horkheimer, co-fondateur de la Théorie critique. C'est ainsi qu'il se rapproche de l'École de Francfort et, en particulier, de son maître Theodor W. Adorno. Consacré dès les années soixante comme un artiste majeur du cinéma d'auteur allemand, inspiré par la Nouvelle Vague française, Kluge mène ensuite de front une carrière d'auteur et une carrière audiovisuelle – au cinéma et aujourd'hui encore à la télévision. En 1968, son deuxième long métrage* Les artistes sous le chapiteau : perplexes *remporte le Lion d'Or à la Mostra de Venise. Au tournant du millénaire, en 2000, il publie une compilation de l'ensemble de son œuvre narrative,* Chronique des sentiments. *La Cinémathèque de Paris le mettra à l'honneur en mai 2013.*

Nous remercions vivement Alexander Kluge pour sa contribution et le soutien qu'il a bien voulu apporter à la présente publication.