

Création artistique

M. Anselm KIEFER, artiste peintre et plasticien, professeur associé

L'ART SURVIVRA À SES RUINES

Quelques réflexions sur mon enseignement à la chaire de Création artistique du Collège de France

Étant donné que je suis rarement appelé à m'exprimer par écrit, et même oralement, j'ai beaucoup hésité avant d'accepter l'invitation du Collège de France. Mais un premier sentiment qui remonte à l'adolescence m'est revenu en mémoire. Au moment où je devais entrer au lycée, ma professeure de français, que je vénérerais, a déconseillé à mes parents que je poursuive mes études, me jugeant trop stupide. Les choses ne se passèrent pas comme elle l'avait prédit, et j'aurais aimé qu'elle assiste à mes cours au Collège de France.

Une bien meilleure raison, plus sérieuse celle-là, pour laquelle j'acceptai la proposition qui m'était faite, est que, depuis toujours, le mythique Collège de France représente pour moi une force d'utopie au même titre que la Jérusalem céleste, du fait du nombre de penseurs qui sont mes héros, m'accompagnant quotidiennement dans mon travail, nourrissant mon inspiration, qui ont enseigné au Collège, tels Jules Michelet, Roland Barthes ou Michel Foucault. Alors, je n'ai pu résister à l'envie de m'exprimer depuis le même pupitre.

J'ai composé ces cours de la même façon que mes œuvres, en travaillant par collages et associations d'idées. Ce n'est pas très scientifique, certes, mais c'est mon système. Je recompose à partir de restes, de ruines, de bribes, de souvenirs et, paradoxalement, cela produit quelque chose de cohérent, je pense.

Par ailleurs, j'étais inquiet du fait d'être dans la redite, car nous savons que parler de ce qui est déjà advenu peut s'avérer tautologique. Un autre handicap pour moi était celui de ne pas être à la hauteur de mon ambition, car nous ne pouvons pas prétendre exceller dans plusieurs domaines à la fois, le mien étant celui de l'art. Je connais mes limites dans l'expression de la pensée telle que j'aimerais l'exprimer. Car bien que j'aime beaucoup le français – dès le lycée j'ai été séduit par cette langue dans laquelle j'étais capable de déclamer Racine et Corneille de mémoire –, ce n'est pas ma langue et il m'est difficile de transmettre mes pensées directement en français.

Je me suis attaché, et cela, malgré ces handicaps, à transmettre un grand nombre de pensées, de courants qui traversent et alimentent ma vie et bien sûr mon travail, en faisant appel à des œuvres d'autres artistes, aux auteurs qui m'aident à penser, à vivre, qui m'enrichissent au quotidien quand souvent je me trouve devant un problème à résoudre, face à un tableau, par exemple. Souhaitant, chemin faisant, parvenir à donner une perception plus vaste de la maturation de mon travail, de son évolution, de sa matérialisation.

Marine : le passage de la figuration à l'abstraction

Avec la première leçon, *Marine*, un poème de Rimbaud qui m'accompagne depuis de longues années et que j'ai appris par cœur, j'ai souhaité démontrer comment la compréhension de ce poème s'est transformée dans mon esprit au fil du temps et, par là, comment appréhender le phénomène de la transformation de l'œuvre d'art sur la durée, sans quelque autre ajout ni retrait. En nous appuyant sur cette logique d'observation, nous accepterons sans peine que la perception d'une pensée, d'un poème ou d'une œuvre d'art puisse résulter de l'addition des différentes interprétations que nous en ferons à divers moments de notre vie. L'autre caractéristique que nous retiendrons du poème *Marine*, c'est son unité propre, sans référence, qui échappe à toute réalité, même secrète. L'esprit, l'idée sont, pourrait-on dire, retombés sur terre, se sont cachés dans une matière obscure. Ce que l'on retrouve chez Mallarmé et qui consiste à abolir le sens en faisant taire les mots, à rendre la langue mutique pour mieux s'approcher du silence. Or, avec le temps, les poèmes, de même que les tableaux, se transforment, s'approchent de l'abstraction, pour ne plus être que formes et couleurs.

Et c'est précisément ce passage qui m'intrigue et que je veux souligner : celui où, dans un tableau, le sujet va vers l'abstraction. Ce moment indescriptible où le sujet encore visible ne va pas tarder à glisser dans l'abstraction. Ce moment qui se situe sur une frontière intangible, qui exprime la lutte contre la représentation du néant et du néant en soi. Je voulais démontrer pourquoi ces moments sont pour moi, sans conteste, les plus intéressants car les œuvres totalement abstraites ne sont que pure forme. Les exemples les plus frappants se trouvant chez Vassily Kandinsky et chez Piet Mondrian. Bref ! L'ambivalence qui règne entre figuration et abstraction est parfaitement démontrée à travers le poème *Marine* de Rimbaud, et c'est pourquoi j'ai souhaité l'analyser.

Genet, Nietzsche, Oussama : l'art peut-il être conciliable avec la vie ?

Ce thème est primordial pour moi du fait même que l'art, aujourd'hui, est indécélable sinon invisible, parce que parasité par des phénomènes de société tels que la mode, le *design*, la redite... Et ça, ce n'est pas de l'art. Par ailleurs, je constate l'intrusion de plus en plus fréquente du « politiquement correct » dans le discours politique. À force de répéter à l'envi les mêmes sentences erronées, on en vient à un système fait de formules creuses qui nous rapproche des doctrines totalitaires.

Aussi, pour étayer cette question, il m'a semblé que le livre de Jean Genet, *Journal d'un voleur*, était le plus approprié, car mieux que d'autres il traite de ces contraintes que sont l'art et la vie. Il démontre comment la vie, sa réalité telle que

nous la percevons au quotidien, se transforme dès qu'elle devient de l'art. Le génie de ce livre réside dans son aptitude à ciseler les situations, à désigner le lieu exact où la vie se métamorphose en art.

Mais pourquoi Genet, Nietzsche, Oussama ? D'abord, on retrouve le même mépris du monde et de son environnement social chez Nietzsche et chez Genet. Genet prend ses distances avec autrui en acceptant son verdict, tout en faisant de lui-même ce qu'on a fait de lui, à savoir un voleur. Mais en exacerbant le trait, de façon à rendre le retour impossible. Et que dit Nietzsche ? « (...) Ce que tous détestent, Ce que je suis seul à aimer. »

Le mal s'est infiltré dans les deux hommes : alors que Genet se sert d'une société que par ailleurs il honnit, Nietzsche reste seul face à l'abîme. Dans un passage de *Dithyrambes*, Nietzsche va encore plus loin que Genet en abolissant la relation homme/chose, allant jusqu'à nier l'objectivation de l'homme. Et que vient faire ici Oussama Ben Laden ? Je m'interroge sur la force, la beauté et la simplicité des images du 11 Septembre. Ne recelaient-elles pas une incroyable richesse métaphorique ? Or pour Oussama Ben Laden, instigateur de l'attentat des *Twin Towers*, il n'était question ni de vie, ni de l'acte en soi, ni même d'une simple action terroriste, mais de la fabrication d'images à des fins symboliques. Car, de fait, je suis convaincu que l'homme en tant que tel ou la revendication pour elle-même ne lui importaient guère. Tuer des hommes, de même qu'en sauver, tel n'était pas son propos. Son enjeu n'était autre que l'image produite et sa force d'évocation symbolique.

Trois œuvres

Avec « Trois œuvres », le sujet est très simple. Il s'agit d'œuvres apparemment superficielles liées entre elles par un motif : des rails d'une ligne de chemin de fer désaffectée. Mais il ne faut pas craindre la superficialité. Imaginons que l'on creuse dans la glace : on pourra atteindre de vertigineuses profondeurs. Par ailleurs, le thème m'a donné l'occasion d'évoquer des œuvres d'artistes que j'estime. Car je suis toujours en contact avec d'autres artistes, avec lesquels j'entretiens un dialogue, même s'ils ne sont pas physiquement présents.

Ce cours aborde différents motifs comme celui, par exemple, de la vanité des choses. L'action de Tibor Gyeenis est inutile autant que luxueuse, une *superfluous gesture*, tout comme le sacrifice des diamants que je fis à la terre lors d'une action filmée par la BBC en 1989.

Ces actions touchent un point crucial de notre existence en nous signalant la vanité de toute action humaine. Bien que contraires, ces deux actions se rencontrent. Chez Tibor Gyeenis se manifestent l'absurdité inouïe de l'action humaine, sa vanité, son affirmation sans fondement, et la force de l'annihilation. Mon acte, lui, correspond d'une certaine manière à une restitution.

Chez Christian Boltanski, le motif central est également une ligne de chemin de fer désaffectée qui desservait un trajet d'une trentaine de kilomètres entre Montpellier et Palavas, pavoisée par l'artiste de minuscules fanions. L'espace vide de sens pouvait désormais donner lieu à toutes les interprétations possibles. L'infra-mince acquérait ainsi un grand potentiel, imitant en cela les sophistes qui opèrent au moyen du retournement dialectique, l'argument le plus faible devenant le plus fort.

Dans les trois cas, ce qui est important et que je souhaitais démontrer, c'est le fait que leur forme ne renseigne pas sur ce que l'on voit en tant que manifestation artistique. La forme est dépendante de l'effet provoqué par l'artiste dans le subconscient du spectateur. Elle n'est plus en opposition avec le contenu, elle en est l'action.

Passage. L'art et l'évolution, ou l'échelle de Jacob

J'ai toujours été très intéressé par les sciences, dans lesquelles je trouve souvent des relations avec l'art. D'où le fait que je suis abonné à la revue *Spectrum*. Au commencement, les sciences étaient étroitement liées à la mythologie, nombre de faits inexplicables étant compris dans un contexte idéologique, et cela jusqu'à ce qu'apparaissent les sciences exactes. Personnellement, je ne suis aucune règle scientifique, je suis un artiste qui travaille avec la mythologie en utilisant les sciences comme illustration. Alors que, dans le passé, le processus était inverse.

L'exemple de Goethe est des plus explicites. Étrangement, Goethe lui-même ne fut pas en mesure de discerner ce que les tableaux de Caspar David Friedrich avaient de sublime. Un jour, il blessa l'artiste en se détournant de son art, par trop « romantique » à ses yeux, et en l'invitant à peindre des nuages en tenant compte de leur « classification scientifique ». Indigné, Caspar David protesta en lui faisant valoir que l'œuvre se trouverait alors réduite à un simple « pédantisme scientifique ».

Par ailleurs, je me suis souvent interrogé sur le phénomène de la sélection, telle la théorie de l'évolution de Darwin, en constatant des analogies avec la naissance d'un tableau. La toile ou la page blanche appelle quelque chose d'autre, ce qui place l'artiste dans une situation d'attente. Jusqu'à ce qu'une sorte de choc ait lieu, provoqué par un événement imprévu, une atmosphère, un poème..., que sais-je ? Je note alors les analogies existant entre l'évolution et l'art.

Les variations. Une chose vient à l'esprit qui vous engage à faire. Commencent alors les premiers tâtonnements, le manque d'assurance, le choix des matériaux mis à sa disposition – les couleurs, les substances, les objets, les procédés... – afin que l'action advienne.

Le hasard. Le hasard fait que l'on dispose de ceci ou de cela en fonction du lieu où l'on se trouve et du moment. Ce « où » ne relève pas uniquement d'une donnée spatiale, il peut avoir également une signification temporelle, révéler un certain moment, celui où l'on se situe alors dans sa vie personnelle ou au regard de l'histoire de l'art. N'oublions pas que l'artiste joue dans les carrières de l'histoire, là où plusieurs gènes se rencontrent, communiquent, s'unissent ou s'excluent pour former de nouvelles combinaisons aux variations infinies. Il ne s'agit pas de parthénogenèse mais de rencontres dont les combinaisons les plus contradictoires s'avèrent être les plus productives.

La sélection. La sélection survient au moment le plus difficile, le plus pénible, celui où il faut choisir, écarter. Un grand nombre de choses passent alors à la trappe. Les ébauches les plus prometteuses sont parfois abandonnées. Et souvent, une fois le choix opéré, on déplore, dans l'instant, ce qui a été perdu.

Du confit d'angle de l'ordre dorique

L'idée du conflit d'angle de l'ordre dorique m'a dans un premier temps été inspirée du fait de sa formulation absconse, destinée aux scientifiques et incompréhensible au commun des mortels. J'y ai ensuite décelé une certaine profondeur et des correspondances avec le nombre *pi* et plus largement la création. J'avance que le nombre *pi* est une métaphore de l'art. Parce qu'il est sans fin. Parce qu'il nous ôte le sommeil. Parce qu'il est un détour. Parce qu'il est le vide entre deux segments d'un cercle. Parce qu'il est inatteignable, de même que l'artiste ne pourra jamais atteindre le but qu'il s'est fixé. Citons Paul Klee : « Quand je réalise un tableau, je dois renoncer à cent autres, qui auraient pu être plus intéressants. » Par ailleurs, dans le processus de création, nous n'ignorons pas que seul le passage de la figuration à l'abstraction est intéressant. *Pi* est né de ce type de transition. Nous le savons mieux à présent. *Pi* fait un bond pour sortir du sensoriel et aller vers l'abstraction. Mais ce bond est sans conclusion car, dans le nombre *pi*, les chiffres après la virgule tendent vers l'infini.

À propos des temples grecs. Un ami, l'écrivain américain McEvelley, m'a passionné avec ses travaux sur les correspondances des philosophes présocratiques avec la philosophie indienne de la même époque, le VI^e siècle avant J.-C. Cela m'a donné l'idée de créer spécialement pour le Collège de France des œuvres sur lesquelles je superpose des temples grecs sur des usines de briques photographiées en Inde dans les années 90. Et, à ma grande surprise, l'effet est parfaitement réussi.

Par le biais du conflit d'angle de l'ordre dorique, nous approchons de la différence qui subsiste entre la conception d'une logique constructive et sa réalisation matérielle. Cette différence, cet écart, est le véritable lieu de l'art. Et c'est en géométrie que cette notion de différence est formulée avec la plus grande précision. Les mathématiques donc, et plus précisément la géométrie, nous permettent d'esquisser la dimension constructive et la conception artistique dans le chaos des éléments. La mer par exemple, qui s'oppose à la géométrie dans son mouvement, ses marées, ses vagues et que j'ai à maintes reprises tenté de ramener à un ordre géométrique. Là encore j'ai créé des œuvres pour le Collège, telles ces mers sur lesquelles j'ai superposé les plans que j'ai dessinés de chambres d'hôtel que j'ai occupées. Enfin, avec les aquarelles qui représentent des femmes nues inscrites dans une forme géométrique, j'ai recherché la forme dans une figure préexistante en laissant la silhouette féminine afin qu'elle s'accomplisse dans l'abstraction.

Ma destinée

Je me suis toujours intéressé aux écrivains qui étaient également artistes ou qui dans leurs écrits parlait d'art, tel Proust ou ce romancier suisse, Gottfried Keller, qui dans *Henri le Vert* décrit une peinture abstraite avant que l'abstraction en art n'existe, mais aussi Laurence Stern, Johan August Strindberg, et bien sûr Balzac avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

J'ai constamment été confronté à la dualité entre vouloir être peintre ou écrivain, c'est pourquoi l'aquarelle *Ma destinée* de Victor Hugo m'a toujours accompagné.

Dans ce lavis, Victor Hugo inscrit sa vie, son destin de poète, dans l'éternité. Il s'inscrit lui-même dans le tableau du cosmos, affectant une position inexplicable en regard de l'infini, offrant un grand écart entre pathos romantique et iconoclasme. Si le dessin était débarrassé du bateau, la vague ne figurerait plus alors qu'une

destinée susceptible d'entraîner un éventuel navire dans un hypothétique naufrage. La destinée individuelle se changerait en destin cosmique. L'image n'est pas l'illustration d'idées platoniciennes, elle représente un événement permanent, de même que les vagues qui, sans cesse, déferlent sur le rivage. Le fini n'est plus une frontière. Par sa répétition, il devient acte.

L'obscurité du gouffre formé par la vague avant de se briser m'a souvent inspiré. La déferlante détermine le moment précis où quelque chose peut advenir, une péripétie de la vie au cours de laquelle se dessine quelque chose de l'ordre du drame ou du silence, l'instant dramatique où rien ne va plus.

Moment magique, l'instant précis où la vague va déferler représente la « seconde logique », un espace vide, un néant, un possible, le calme dans la mer démontée. Nous nous asseyons à l'intérieur de ce vide et méditons sur le commencement, sur le moment où tout était possible, comme dans l'espace vide décrit par le kabbaliste Isaac Louria et que Dieu abandonna afin que le monde puisse advenir. Or, cet espace vide n'existe quasiment pas, il disparaît à peine formé.

J'y décèle des similitudes avec mes tableaux quand ceux-ci semblent enfin, après avoir été recouverts de boue et d'eau, recouvrer la paix, bien qu'ils portent encore en eux les traces du désespoir, de l'effort, de l'échec et dont la surface n'est que le reflet des guerres perdues. Un véritable champ de bataille.

La vague et son espace vide disparaissent à nouveau en un perpétuel recommencement. Mais un recommencement qui laisse des traces, comme celles de l'œuvre d'art à laquelle est confiée la médiation entre le matériel et l'infini.

L'ATELIER DE CROISSY

Je n'ouvre jamais mon atelier au public, pour la simple raison que je n'aime pas que l'on voit les œuvres en cours d'élaboration. Mais cette fois, j'ai accepté de le faire pour remercier les auditeurs du Collège qui se sont déplacés nombreux et, pour bon nombre d'entre eux, avec régularité.

À Croissy, j'ai entreposé le contenu de mes ateliers de Barjac. Et le public a eu la possibilité de vérifier *de visu* ce qu'il a pu imaginer tout au long des six cours précédents et de la leçon inaugurale – à savoir l'œuvre en train de se faire –, et parfois de regarder des œuvres achevées. Car si, lors des cours, nous avons parlé d'art, de ses liens avec la vie et de l'impossibilité de le définir, nous avons également tenté de remonter le chemin de l'art jusqu'à ses origines.

Cependant, nous ne sommes pas à Croissy aux origines de l'art, mais là où les œuvres s'assemblent à partir de différents matériaux, là où les idées héritées des siècles passés circulent et produisent à leur point de rencontre une sorte de cristallisation que l'on nomme Art.

Il est légitime de se demander si l'art existe encore.

Oui, aussi longtemps que nous continuerons de nous poser ces questions. Aussi longtemps que nous ne nous laisserons pas abuser par de faux prophètes en mal de création. En effet, c'est un constat, à l'heure de la reproductibilité, l'œuvre d'art est devenue un article de marque parfait et son prix, supérieur à celui d'autres « produits », est défini par l'interaction de divers facteurs. D'une part, il émane toujours de l'art une aura particulière, rappelant ces temps anciens où il semblait être le comble de l'accomplissement.

À Croissy, je crée des œuvres, je travaille à des expositions, j'échafaude des projets divers, et c'est ici également que j'ai préparé les cours du Collège de France.

BARJAC

Mon aménagement à Barjac s'est effectué en 1992. Dans un premier temps, tout ce que j'ai réalisé dans ce lieu venait d'Allemagne : photos, livres, tableaux inachevés, de même que les matériaux, notamment le plomb provenant du toit de la cathédrale de Cologne. Par la suite, afin de mieux m'approprier le lieu, je me suis mis à construire avec une belle énergie : des routes, des bâtiments. J'ai planté des arbres, semé des plantes, tracé des enceintes... Et puis, un jour, j'ai eu l'idée des tunnels. Ne trouvant rien de satisfaisant à la surface, je suis allé dans les profondeurs. C'était à vrai dire non pas une idée mais plutôt un réflexe. Ce terrassement incessant ressemblait à une extension de l'habitation à travers la construction de souterrains.

Après avoir achevé le premier tunnel, l'idée des sept palais célestes m'est venue à l'esprit et je me suis fixé pour objectif d'édifier sept bâtiments et des serres reliées entre elles par des tunnels.

J'ai souvent comparé mes ateliers à des laboratoires. Mais on pourrait aussi imaginer des raffineries ou des mines. Barjac n'est pas seulement un site, un dispositif d'exposition, un espace de travail, un laboratoire. Son sol également m'a fourni une grande partie des matériaux dont je me suis servi dans mon travail, les tournesols par exemple, qui ont été semés ici et qui ont atteint sept mètres de haut. On y a planté des milliers de tulipes qui, une fois cueillies et séchées, ont été utilisées dans les tableaux consacrés aux poètes arabes. J'introduis beaucoup d'autres plantes dans mon travail, comme celles qui m'ont aidé à confectionner les livres sur les plantes médicinales de la Ribotte. Mais aussi des arbres, que je trempe dans le plâtre et que j'enduis de la glaise que j'extrait du sol du domaine.

Quelques bâtiments contiennent des maisons, dont certaines font intégralement partie de l'œuvre. Il m'arrive de vendre avec leur contenu certaines de ces maisons. Elles sont visibles à Salzbourg, face au palais du festival, en Italie, en Argentine, en Nouvelle-Zélande, aux États-Unis, entre autres. Lors de l'exposition *Sternenfall* au Grand Palais en 2007, dans le cadre de Monumenta, j'ai mis en application ce principe de présentation.

À l'aide de containers, j'ai édifié un amphithéâtre, qui se déploie sur cinq niveaux et représente le bâtiment central de la Ribotte. Il m'a servi de modèle pour la scénographie de l'opéra *Elektra*, au théâtre San Carlo à Naples.

Aujourd'hui, alors que la Ribotte est fermée, je continue d'en travailler le terrain, de poursuivre l'aménagement de structures souterraines.