

Maryse Roze

L'ART EN GUERRE OU L'ART SANS TRÊVE

Penser l'art et la guerre...

L'art n'a pas de définition, les artistes n'en souhaitant pas. L'art se situerait plutôt du côté d'une position subjective, que ce soit celle d'un écrivain, d'un poète et son rapport à la « lettre », celle d'un peintre sculpteur et tous les artistes « ordinaires » qui ont laissé derrière eux des objets de leur composition, mis en scène pour la postérité dans des musées ou expositions dédiés aux grandes guerres du XXe siècle.

Écrire à mon tour dans le cadre du Séminaire « la guerre sans fin » m'a inspiré quelques « variations » comme sur une partition musicale, quelques-uns s'étant déjà prêtés à l'exercice de leur inspiration.

Mes « variations » iront vers « l'art en guerre » ou « l'art sans trêve », cette alternative étant déjà un début de réponse.

La guerre et l'art seraient faits de « discours » en évitant l'écueil de l'histoire de l'art ou de l'Histoire dans cet exposé ; plutôt s'attacher aux fragments de vie comme autant de témoignages et aux éclats d'objets d'art comme autant de traces où repérer le désir qui les anime.

Parler ici des Collections d'objets « ordinaires » attestant des grands conflits du XXe siècle et leurs traces au cœur des œuvres des artistes du XXIe.

Écouter aussi un discours de l'art officiel prégnant en temps de guerre et coexistant avec l'art qualifié par les autorités de « décadent » du fait des mutations qui ont « travaillé » l'art vers de nouvelles formes, portant l'empreinte d'un refus du silence et de toutes les mises en formes.

Le parcours non exhaustif de cet exposé est nourri de rencontres de « hasard » avec certaines œuvres ou objets et quelques ouvrages qui m'ont interpellée par l'énergie créatrice de ces artistes « guerriers » pour défendre leur art au-delà des barbaries : un art sans trêve.

QUELS RAPPORTS ENTRE L'ART ET LA GUERRE ?

Un cheminement qui part d'une visite au Musée de la Grande Guerre, mémorial à l'architecture ultramoderne construit récemment en Seine et Marne sur les terres même des batailles et son parcours thématique « tenir et combattre dans la vie des tranchées ».

Une phrase écrite sur un mur m'interpelle : « pourquoi dit-on : qui n'a pas fait Verdun n'a pas fait la guerre ? » Cette bataille sur des lignes de frontières et no man's land en 1916 a-t-elle été plus violente et meurtrière que les autres ? Sa valeur symbolique s'est-elle construite au moment même, ou résulte-t-elle d'un « travail de mémoire » ultérieur ?

Un musée comme lieu passeur d'histoire et de narration de la grande Guerre et l'écho de ses ondes jusqu'à nous...

Cette guerre est à l'origine d'une multitude de témoignages qui ne prétendent pas faire l'histoire mais tentent de relater l'indicible, l'impuissance face à l'absurde, la peur, le vide, la mort et la communauté de destins des combattants. Humblement, dans leurs correspondances, leurs carnets, par le récit, le dessin, la photo ou la peinture, ces hommes témoignent de leur aventure humaine dans des conditions de combat qui nient toute forme d'humanité

et avec la volonté farouche de ne pas voir l'énormité de leur expérience de combattant tomber dans l'oubli.

Dans des « Tranchées » grandeur nature, dotées d'un réalisme saisissant, reconstruites dans le Musée selon des architectures et matériaux différents selon que l'on se trouve dans la ligne française ou allemande, ces soldats ont parfois, non sans humour, détourné les munitions pour les transformer en objets d'art ou d'agrément. Ainsi sont exposés par thèmes des services de table, coquetiers faits à partir de fusée d'obus, un porte-bouteilles avec une douille ou un obus transformé en chope ; objets religieux et pendentifs protecteurs : selon leur religion ou leurs croyances les soldats vont fabriquer des objets à résonance religieuse (crucifix, calice en aluminium, main de Fatima) ou profanes, censés avoir des vertus protectrices ; un artisanat érotique ou sensuel un « périscope de l'amour » gravé sur un quart, statuettes féminines en bois [photo: statuette en bois, femme se dévêtant], des inscriptions « souvenir d'une nuit d'amour » et toutes leurs tendres correspondances. Le coupe-papier est un objet souvent rencontré : une douille en laiton martelé permet d'obtenir une lame, tandis que le manche peut être composé par une cartouche de fusil ou encore par un éclat d'obus. Objets personnalisés, en gravant sur la lame des motifs floraux, le nom des régions où ils ont combattu ou le prénom de leur compagne restée à l'arrière. Ouvrages réalisés en bois ou avec une feuille ou autres matières végétales : continuation de pratiques du temps de paix : assiettes, jeux, lampes à huile, instruments de musique, briquets, cadres, marrons sculptés au visage d'homme ou de femme, noisette gravée d'une date et d'un prénom « Louise ».

L'art commencerait par-là : un visage, une surface où quelque chose pourrait *s'inscrire*. Un bord d'humanité qui nous regarde et confère une valeur d'existence. L'art comme lieu paradoxal où dialoguent, se côtoient et se parlent l'intime et le barbare.

Objets minuscules et artistes ordinaires pour survivre sur cette ligne de Front... *frontières* mobiles variant selon les avancées ou reculs des assauts hors du labyrinthe des tranchées... fragilité de la limite dans ce rapport fluctuant entre intérieur-extérieur, identité-altérité, étrangeté... La barbarie en somme, en tant qu'altérité absolue.

Barbarie dans l'Histoire et dans la société et surtout en temps de guerre... Mais aussi la barbarie « ordinaire » pour désigner ces expériences qui désubjectivent, déshumanisent et apparaissent dans la quotidienneté de l'histoire de chacun, surgissant aussi sur le divan de l'analyste, moments d'une barbarie sans nom. Cette ordinaire barbarie est « intime », au sens le plus étymologique, de plus profond, de plus intérieur : elle œuvre dans le secret sans se donner les apparences de barbarie, au point de vacillement de l'humain/déshumain.

Retournons dans ce musée de la Grande guerre qui pose la question de la construction d'un parcours mémorial, une présentation-mise en scène des collections thématiques (transports, aviation, pigeonnier et section colombo-phile pour les missives, ustensiles de cuisine, artillerie, costumes, masques à gaz, soins médicaux, chirurgie des corps, prothèses.)



PRÉSENTER-REPRÉSENTER LA GUERRE.

Où sont les tableaux, les dessins d'artistes ? Nombre d'entre eux, enrôlés ou engagés volontaires, ont vécu de très près les combats mais rares sont ceux qui ont souhaité à leur retour dans la vie civile mettre en avant cette expérience. Au 1er Salon de peinture d'après-guerre en 1918, seules une dizaine d'œuvres sont consacrées au conflit. Volonté d'oublier, désir de reprendre un autre courant de la vie, ou insatisfaction sur le décalage entre réalité vécue et sa représentation ? Certains comme Georges Braque (combattant de 1914-15, et grièvement blessé) André Derain, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, sont radicaux et leur œuvre ne garde pas de trace apparente des expériences vécues. Otto Dix est plutôt une exception : dans un style « expressionniste », il dévoile le spectacle des tranchées et les soldats, éclairés tels des fantômes par l'éclat des fusées illuminant le ciel. (Lichsignale, signaux lumineux, 1917, gouache sur papier).

Le rôle de la peinture et du dessin est fragilisé du fait aussi du caractère inédit de cette guerre : les sujets « classiques » des peintres de batailles ont disparu : finis les combats héroïques où la singularité du combattant est mise en valeur, les uniformes chamarrés, les charges de cavalerie. Les ont remplacés des masses de soldats aux uniformes couleur de glaise ou de grisaille, la boue, les gaz, le fil de fer barbelé, une guerre mécanisée menée hors de la vue du combattant... La guerre 14-18 fait accéder pleinement la photo au rang de média. Elle remplace les vues d'artistes peintres et modifie totalement l'image de la guerre. Avec la photographie de guerre, pratiquée par des soldats pénétrant dans les zones armées, naît la guerre de l'illustration et de la communication ; elle devient un outil de propagande internationale. Dans une de ses vitrines le Musée expose le Kodak Vest Pocket, le tout petit appareil photo appelé souvent « l'appareil photo des poilus » avec sa version Autographic de 1915 : un stylet métallique permettait d'écrire, au travers d'une trappe, quelques mots sur la pellicule. Le peintre André Derain, fondateur du Fauvisme, lui-même photographie les tranchées à partir de 1916.

Devant cette guerre rétive aux représentations, l'approche des artistes avant-gardistes (futuristes, abstraits.) vont préférer les plans éclatés du cubisme, les fractionnements des couleurs, les lignes distordues et les perspectives malmenées, l'appel à la géométrie pour exprimer la violence des sensations qui défient toute description. Avec Fernand Léger (la partie de cartes 1917) les hommes deviennent des structures tubulaires semblables à des pièces de machines, le gris du métal domine. La géométrisation crée un univers dur, fermé.

ÉCRIRE LES CORPS MEURTRIS : FIGURER-DÉ-FIGURER



Personnage de théâtre et poète, rebelle et guerrier dans sa folie, Antonin Artaud est allé combattre sur le front même si sa lutte pour la vie s'est surtout déployée à l'encontre des médecins psychiatres qui pratiquaient « l'hygiène mentale » sous toutes ses formes dans les lieux dits « maisons de santé » qu'il a fréquentées. Son œuvre trouve un éclairage puissant, placée dans la crudité de la guerre de 14-18. [photo: « un assaut à la baïonnette, Verdun »]

La pensée et le langage de Artaud placent en toile de

fond une Alchimie qui conçoit le monde de manière conflictuelle, une lutte intense entre éléments qui permettent de transformer la matière, le monde et lui-même ; il en fait la base de son théâtre, en particulier « le théâtre et son double » et « le théâtre de la cruauté ». Il déclare : « il ne s'agit pas de sortir le couteau du boucher, mais de réintroduire dans chaque geste la notion d'une sorte de cruauté cosmique sans laquelle il n'y aurait ni vie, ni réalité... si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre. renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera... Dans la mise en scène de son théâtre « le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique... l'ensemble ayant pour but de ramener au théâtre (et son écriture) la notion d'une vie « convulsive » ». (A. Breton)

Le théâtre de la cruauté, c'est aussi celui des « opérations », le théâtre cruel de la guerre des tranchées où le soldat est soumis à des bombardements incessants, des « pilonnages éperdus » dit -il, qui viennent de partout. « Théâtre de Dissonances », qui surgit comme une juxtaposition d'éléments hétérogènes, qu'aucun sens ne relie, qu'aucune raison ne rattache l'un à l'autre. Ces dissonances, « nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de gestes à une tonalité plate de sons etc. » (le théâtre et son double). On pourrait percevoir là une réalité « fractale » (au sens mathématique : juxtaposition indéfinie et infiniment fragmentée, sans qu'un sens, une direction puisse se dessiner). Ce théâtre cherche à rendre sensible, à faire surgir un Hétérogène fondamental, que le théâtre fondé sur la parole ne peut atteindre. « Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes ; apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, changements brusques de lumière ». N'est-ce pas là le spectacle du front, le théâtre des tranchées ? [photo: tranchée française avant une attaque]



Les Impuissances de la parole : dans le tintamarre chaotique des obus qui explosent et des balles qui sifflent, le soldat est sans voix, sa parole est impuissante et son action n'est qu'une suite d'esquisses de gestes. On est très proche de ce que Artaud écrit dans le Théâtre de la cruauté où il parle de gestes et d'attitudes constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole.

La guerre taille dans le vif et s'efforce (de manière tout aussi crue) de « réparer », tailler, amputer, disséquer, appareiller... Le Théâtre de Artaud parle de corps en guerre, sur un « Théâtre des Opérations » qui est d'abord celui des opérations militaires se déployant sur un territoire donné et ne cesse de se transformer au fur et à mesure des avancées et des reculs des forces. C'est aussi de cette manière que Artaud décrit l'Asile et ses relations avec les médecins (Dr Fouks en 39), le monde et lui-même. Artaud se défend, est en guerre contre lui-même, accumule pour se défendre fortins et systèmes de défense et d'attaque.

LE « POUSSIÉRAL ».

Le Chaos, les Brisures, les fêlures et les fragmentations s'emparent des paysages géographiques et psychiques. La question de la fragmentation est à l'œuvre dans les « gris-gris » et dessins qui maculent les Cahiers de Artaud (Nouveaux Cahiers de Rodez). Bergson, lui aussi survivant des tranchées, (dans « l'évolution créatrice » en 1907) avait mis en lumière la dimension fractale de l'énergie créatrice et l'exemple auquel il se référait, celui de « l'obus à fragmentations » est alors une métaphore saisissante quand on réalise qu'il en a l'intuition quelques années avant le déclenchement du conflit qui fera une telle utilisation de cette arme de guerre

Le « théâtre de la cruauté » serait alors comme une anamnèse interminable du vécu de la 1^{re} guerre mondiale. D'où la crudité inimitable de sa poésie plus tard « (...), cet entrechoquement de vocables durs, à la fois triviaux et inusités, comme autant d'impacts et d'éclats dans le corps de la langue, son imagination exacte et rigoureuse de chirurgie et de trépanation ».

Jacques Derrida parlera du Théâtre de la cruauté, au-delà du contexte de la guerre (L'écriture et la différence) : « le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. » Tenter alors d'en dessiner les contours (Lituraterra), par l'art d'écrire, dans les traces de l'histoire, pour lui donner existence... Exposer dans un musée, sur les traces d'une guerre, relève de ce travail d'écriture.

L'ART EN GUERRE

L'Art en guerre est aussi le titre d'une grande exposition qui eut lieu fin octobre 2012 à février 2013 au Musée d'Art moderne de Paris. Son ambition était de réunir les œuvres d'art réalisées par les artistes entre 1938 et 1947 ; le titre « l'art en guerre » résonne avec équivoque et annonce le projet de « penser la guerre » au moment où le pays s'enfonçait dans la collaboration, et donc dans la défaite. « À quoi sert l'art ou en quoi ne sert-il à rien d'autre qu'à espérer durant cette période ? »

On y décèle que si l'art ne peut se résoudre à fuir la guerre quand elle se produit, il réussit à lui survivre. L'art accouchera d'un nouveau rapport à la représentation. C'est une certaine convention de l'œuvre plastique, de l'image de l'art, que les artistes ont refusé de reproduire en réaction aux pressions normatives du régime de Vichy qui souhaitait « en finir avec le désordre dans l'art » en célébrant les figures traditionnelles de l'art officiel au détriment des Modernes. Comme le précise Laurence Bertrand Dorléac dans son livre « L'art de la défaite » : « Jamais autant que pendant ces années-là, les efforts de caporalisation des pouvoirs n'entraînèrent de façon si automatique la réaction des artistes ». Bricoleurs permanents, ils durent changer d'outils pour révéler l'état des choses en assurant la fonction cathartique de l'art et sa manière bien particulière de faire la guerre à la guerre. Dans les formes et les matériaux de hasard imposés par la pénurie jusque dans les lieux d'enfermement les plus hostiles à toute expression de liberté, comme les camps, on continua de créer pour résister.

L'exposition montre que durant ces années de fureur l'art français ne se planqua pas, il exista et muta. L'art est guerrier et a réussi à survivre, au prix d'un nouveau rapport à la Figuration et à l'Abstraction. Une mutation qui implique un mouvement, un déplacement face à des liens qui ont été rompus

ou en train de se rompre par ces expériences guerrières.

Cheminons dans les salles de l'Art en guerre... et de cette dimension de l'histoire : janvier 1938, André Breton entouré de Éluard, Duchamp, Ernst, Man Ray, Masson, Arp, Miro organisaient la première rétrospective des œuvres surréalistes à la Galerie des Beaux-Arts. La galerie était métamorphosée par une mise en scène d'un cauchemar éveillé, visuel, sonore et olfactif, avec ses 1 200 sacs de charbon usagé accrochés au plafond, des lieux plongés dans la pénombre, les documents lisibles avec lampes de poche sur des portes revolvers, ses odeurs de café et de feuilles mortes. Cette manifestation apparaissait avec le recul comme une prémonition avant les accords de Munich et la montée du nazisme ; titres d'œuvres exposées : « cadavres exquis », Breton, Tzara ; la série des « Poupées » désarticulées, Hans Bellmer, « Mélancolie d'une après-midi » Giorgio de Chirico ; « Porte-bouteilles » tout en crochets hérissés, M. Duchamp...

Certains artistes durent s'exiler ou trouver refuge et asile dans les lieux de psychiatrie comme la Clinique de saint Alban, château médiéval dans le Gévaudan, accueillis par F. Tosquelles, catalan républicain réfugié et L. Bonnafé, poursuivi par le gouvernement de Vichy, pionniers de la psychothérapie institutionnelle. Ces « patients clandestins » furent Paul Éluard « Souvenirs de la maison des fous », Nusch, sa femme, Georges Canguilhem (philosophe), Tristan Tzara « parler seul » et autres artistes.

D'autres furent déportés en camp d'internement comme Ernst et Bellmer. La France compta plus de 200 camps entre 38 et 46, avec leurs bâtiments, agencements, leurs gardiens, leurs rapports d'activité, leurs internés dont certains témoigneront par l'écriture : R. Antelme : « L'espèce humaine » ; « les Cahiers de guerre » de M. Duras, sa compagne... Et le retour de camp dans son livre : « La douleur ».

Ce qui se créa dans les camps, des pièces uniques exposées, témoins d'une création sauvage produite dans le désastre : à partir de matériaux de rebus, papiers, boîtes d'allumettes, bouts de bois ou d'os, de fer ; tout fut recyclé. Même des chefs-d'œuvre naquirent de cet enfer, comme le Manuscrit avec dessins de Charlotte Salomon : « Leben ? oder Theater ? » Vie ? ou Théâtre ? 748 gouaches ; Max Ernst dessina ses « Apatrides » par collage et frottage. Autant de témoignages contre l'oubli ; sculptures éphémères, photos, BD, gravures, bagues, marionnettes, tour Eiffel en allumettes, avions en bois, faux timbres, porte-plume avec encrier en bois et os. Dans les prisons comme dans les camps, l'Image se barrait de grilles et de murs, dont s'envolait le minuscule oiseau : Payen « le chant du silence ». [photo: boîtes d'allumettes-cellules,]

Ces figures d'exils, de refuges ou de clandestinité, donnent à l'exposition son véritable souffle. Arp, Ernst, Raoul Hausman, Brauner et Steib en Alsace montrent au pied de la lettre « l'art en guerre » (du goût, des formes, de l'ordre) en train de se faire.

D'utiles contrepoints sont fournis par l'exposition des « jeunes peintres de tradition française » qui présentaient des œuvres de couleur vive tranchant sur l'art dominant ; en pleine occupation nazie qui condamnait l'art moderne et sous le régime de Vichy, défenseur du retour à l'ordre sous toutes ses formes, utiliser le rouge et le bleu pour leurs qualités plastiques et patriotiques, oser dissoudre les Figures équivalait à résister.

Picasso, solitaire dans son atelier disait de l'art « créer, c'est résister ».



Menacé par la Gestapo il fut mis au rancart tandis que son œuvre fut soumise à la censure d'un milieu parisien résigné aux consignes du régime de Vichy. Ce qu'il peignit fut à l'image de « Guernica » dont l'histoire l'avait atteint au plus profond de l'être « une lettre de deuil » selon M. Leiris.



Il couvre ses Carnets d'Apocalypses, peint la spectrale « Aubade », femme tordue de douleur, crucifixions, nus dramatisés, chats cruels ; tout porte les signes de l'enfermement dans son atelier photographié pour la postérité par son ami Brassai ; même l'humour grinçant de ses sculptures improvisées avec les moyens du bord : « tête de taureau, le grand oiseau ou ses objets-personnages fabriqués avec de vieilles capsules de bouteilles, papier, carton ». [photo: Femme assise dans un fauteuil,]

Il joua une pièce de théâtre « le désir attrapé par la queue » chez les Leiris dans une mise en scène de Camus avec comme principaux acteurs Beauvoir, Sartre, Queneau, Dora Maar en présence de Bataille, Braque, Henri Michaux, Reverdy, Barrault et J.Lacan. Il dit « je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre qui va comme un photographe, à la quête d'un sujet. Mais il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors. »

Bouc émissaire incarnant à la fois l'« étranger » et l'art moderne, son œuvre fut à la Libération élevée au rang de la Résistance. Son « Charnier » (45) en témoigne, inspiré du retour des rescapés des camps de la mort que personne n'osait représenter.

Le corps et la matière étaient au centre de la délivrance artistique de l'après-guerre. Non plus le corps « hygiéniste » et performant de Coubertin et de Riefenstahl, mais un corps éructant bien qu'éphémère ; non pas une matière sage et domptée mais après ces années de disette, une matière brute, épaisse, désagréable, signe du refus de croire en une ligne claire de l'histoire dans ses ruines :

Œuvres noires ou brunes d'Atlan, Hartung, Soulages, De Staël ou Ubac, les peintures informelles de Fautrier, les griffures de Wols, les effondrements de Bram van Velde, le Terrier de Masson : tout cela venait purger le corps et l'esprit torturés en Europe où l'on avait abusé de la norme et de la barbarie

Une quête de l'origine de l'art, de la pensée primitive à travers les mythes, le rêve, la folie, le jeu. La trilogie de l'enfant, du fou et du sauvage trouvera son prolongement au-delà du Surréalisme. Michaux chercha un alphabet originel, dessinant des messages humanoïdes comme les premiers arpenteurs et « guetteurs du sensible » avaient gravé sur la paroi les représentations de chasseurs.

« Pourquoi faire de la peinture et de la sculpture ? », demande-t-on à Giacometti (Carnets) « Pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible, pour courir mon aventure, découvrir de nouveaux mondes, pour faire la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre. »

UNE GUERRE QUI N'EST SANS DOUTE PAS PRÈS DE FINIR...

En témoigne le travail de l'artiste plasticien Anselm KIEFER, qui, refusant l'oubli du passé, s'interroge sur la possibilité d'être un artiste allemand après l'Holocauste et le IIIe Reich.

Son travail se développe selon l'art du Tissage, un entrecroisement de thèmes, de motifs, toujours renouvelés. Une structure labyrinthique de l'œuvre qui en donne une unité. Les sources de son iconographie sont nombreuses : l'histoire et la culture allemande, la Kabbale, l'alchimie, les écrits secrets de Goethe, la mythologie, la poésie (Anselm Kiefer par D. Arasse)

« L'art renaîtra de ses ruines » déclara-t-il lors de sa Leçon inaugurale au Collège de France le 2 décembre 2010. C'est l'après-guerre vue par l'artiste Anselm Kiefer

« Je n'ai foi que dans l'art et sans lui je suis perdu », dit-il. « souvent j'enferme des tableaux dans l'obscurité d'un container, durant de longues années. Que font les tableaux ainsi enfermés pendant tout ce temps, jusqu'au moment où ils se rappellent à mon souvenir en me faisant signe ? Rien ? Certainement pas, puisqu'ils ont su rassembler des forces pour attirer l'attention sur eux. Après avoir libéré la toile de l'obscurité, je la repeins et une transition s'opère vers un autre état. L'autodestruction a toujours été le but sublime de l'art, dont la vanité devient alors perceptible. Constamment l'art se dresse contre lui-même. L'art est en guerre contre lui-même. Mais est-il concevable que cette attaque contre lui-même soit à ce point violente qu'il ne s'en relève pas et disparaisse un jour à tout jamais ? Quelle que soit la force de l'attaque, et quand bien même il sera parvenu à ses limites, l'art survivra de ses ruines ». Ainsi s'exprime Anselm Kiefer, né en 1944 en Allemagne.

L'art de Kieffer est emblématique de l'interrogation posée par la génération des *Nachgeborenen*, ces Allemands « nés après » la seconde guerre mondiale. On peut faire une lecture « plastique » de ses œuvres, mettant les « mythes » au travail ; des œuvres saturées de matière, sable, terre, strates de plomb, suie, salive, craie, cheveux, cendre, matériaux de ruine et de rebut. [Photo: « Margareth »]



C'est un questionnement sur l'Histoire, et ce qu'il désigne comme le consentement d'une population à l'instauration d'un régime totalitaire et exterminateur, le silence qui les entoura jusqu'aux années 60 ; plutôt que de s'en éloigner, il choisit d'affronter « le fascisme qui est en lui » : dans la Série des « Occupations », années 70, il se met en scène, se photographie et se peint en habit nazi, le bras tendu, « occupant » divers paysages d'Europe ou des sites emblématiques de la construction identitaire allemande. Son projet est d'effectuer une relecture de cette mythologie allemande, accaparée par l'idéologie nazie : depuis le cycle des *Nibelungen*, dans ses versions médiévales et wagnériennes, jusqu'au *Faust* de Goethe. Il s'agit pour lui de desceller les mythes de la germanité, de les « dénazifier » en leur restituant une force d'interpellation, une ambiguïté, leur plurivocité, voix multiples confisquées par le nazisme.

L'art est « Entéléchie », dit-il, il relève de l'union parfaite entre le matériel et le spirituel, y compris dans son incarnation apparemment la plus rudimentaire ; parler d'art mais en évitant de lui assigner une place : lui assigner une place c'est prendre le risque de l'appauvrir, de le rendre inoffensif, qu'il ne cause plus de dommage alors que l'art doit être subversif.

Tout est toujours en mouvement chez Kiefer, rien ne se prête à la fixation, à l'identification, à l'idéologie. D. Baqué dans son livre « Anselm Kiefer les mythes au travail » consacre des pages saisissantes au rapport de l'artiste à la « frontière », elle-même privée de contours nets, chaque crue du fleuve déversant des paquets d'eau, la matière même de la frontière, jusque dans la cave de sa maison d'enfance. La terre qui s'étendait au-delà n'était pas une terre parmi les autres terres pour l'enfant qui ne pouvait passer de l'autre côté,



c'était une promesse d'avenir, un espoir, c'était la terre promise, cite l'auteur. Quand on pense au terme « frontière » dit encore Kiefer, on touche au secret de notre existence que seul le poème, affirme-t-il, est capable d'affronter. Il y a une tentative chez Kiefer « d'approcher l'incompréhensible », l'extermination des juifs, chercher réponse dans les mythes, la poésie de Paul Celan ou celle d'Ingeborg Bachmann. L'histoire restant muette comme ses grands livres de plomb, reliefs égarés, rouillés, éclatés (exposition fin 2015, « l'alchimie du livre », BNF, [photo: Sapho]), et

celle « Anselm Kiefer » à Beaubourg avril 2016).

Il met en garde contre un risque de redondance à vouloir parler de ce qui est déjà advenu, s'est sédimenté couche après couche et qui avec le temps se retrouve « au-dessous » et doit être ramené à la lumière par le discours. Ne risque-t-il pas de devenir « cendres » dans cette remontée vers le jour ? « Ne parle pas, artiste, et crée ! » avertissait Goethe. Kieffer se dit « tirailé » entre le désir de peindre et celui d'écrire, ayant posé qu'on ne peut satisfaire pleinement qu'une seule de ces activités à la fois. Il cite pourtant Victor Hugo et en particulier son tableau « ma destinée » peint en 1857 ou August Johan Strindberg « Marine avec récif », 1894.

Il pointe le rapport de la parole avec son inéluctable effacement. Ce dont on parle se volatiliserait dès l'instant de l'énoncé mais remarque-t-il, cet effacement peut être souhaité, ce qui est le cas dans son œuvre et d'une nécessité de « ménager un espace virtuellement vide. » : « quand travaillant à un tableau, je ne sais plus où j'en suis ni où je vais, autrement dit quand je suis en panne, je me dirige vers la machine à écrire et j'écris quelque chose. Cet écrit a une fonction de secours pour moi, il me protège en me ramenant à l'essentiel ». La démarche concrète de l'artiste telle qu'il la décrit ressemble à un corps à corps guerrier entre la matérialité du tableau et l'artiste en acte :

« La naissance d'un tableau répond à un processus complexe, et mes humeurs changent sans cesse au cours de son élaboration. Au début, je passe par des états « physiques » où je me sens comme enfermé dans la matière du tableau, où je ne fais plus qu'un avec l'existant. Cela commence dans l'obscurité, une sorte d'urgence, une palpitation. J'ignore d'abord ce que ça signifie, mais ça me pousse à agir. Je suis alors dans la matière, dans la couleur, le sable, l'argile, dans l'aveuglement de l'instant, sans distance. Ce qui s'opère au plus près, la tête quasiment dans la couleur, de ce « quelque chose » informe et paradoxalement si précis.

Je prends ensuite du recul et tente de voir, distinguer ce qui est alors là, devant moi ; je me demande comment poursuivre le travail avec ce qui a déjà été fait. J'ai désormais un vis-à-vis auquel m'affronter. Je peux me référer à quelque chose qui est là, à l'extérieur devant moi. Le tableau est là et je suis ici, dans le tableau.

À cet état succède immédiatement la déception, un sentiment de manque. Et ce manque ne vient pas de ce que je n'aurais pas vu ou que j'aurais omis de dévoiler. Ce manque ne peut être comblé à l'aide d'aucune autre forme. Je ne pourrai alors aboutir qu'en me référant à d'autres éléments, tout aussi incertains, qui peuvent être historiques, figuratifs ou d'une nature toute autre. C'est un fait, le tableau prend le monde pour objet, c'est ainsi qu'il se concrétise. Quand il est devenu lui-même objet, je l'expose à l'air libre, au vent, à la pluie. J'en appelle à la nature, qui n'est plus rédemptrice, afin qu'elle m'aide à l'achever. Mais il n'y a pas que la nature pour m'aider. Le langage lui aussi peut le faire. Mais avec les mots, je cherche aussi à rallumer la lumière qui me brûlait la tête quand j'étais encore dans le ventre de ma mère ».

Selon une légende hassidique, une lumière est allumée sur la tête de chaque enfant en gestation dans le ventre de sa mère. Elle aide l'enfant à apprendre la Thora par cœur. Quand arrive le moment de venir au monde, un ange se présente et tapote la bouche du nourrisson prêt à naître, afin qu'il oublie ce qu'il a appris. Cela signifierait que nous possédons une connaissance illimitée avant notre naissance, quand nous étions encore dans les sphères célestes. Mais la pichenette de l'ange décide que chaque enfant vient au monde tel une enveloppe vide d'apparence, qu'il faut à nouveau combler. En effet, l'homme deviendrait fou si, dès ses débuts ici-bas, il connaissait déjà tout sur le cours du monde. Il est probable que ce cycle de connaissances et d'oublis détermine une parole sans fin. Dès que nous croyons connaître la définition, l'ange nous tapote sur la bouche et tout est oublié.

Cependant il y a un dialogue constant entre le texte et l'image chez Kiefer : une « calligraphie des perspectives », de près de loin, entre tactile et visuel.

L'artiste produit du sens dans un océan d'absurde. Il le fait en métamorphosant les choses les plus laides, les plus insignifiantes. « La réalisation d'un tableau est un va-et-vient constant entre le rien et le quelque chose. Une alternance incessante d'un état à un autre »

« Inventeur de formes » plutôt qu'historien, Kiefer vise à alléger du poids de l'histoire tout en bâtissant des ponts qui nous y ramènent. Il élargit ses recherches aux cosmogonies, à la Kabbale qui est une affaire juive. Il renvoie, contourne, inclut et à la fois tient à distance la Shoah. Par ses tableaux célestes couverts de calligraphies, il invite à lever les yeux vers le ciel, toujours étoilé (comme le ciel étoilé kantien qui va de pair chez le philosophe, avec la loi morale et aussi avec l'un des éléments mythologiques des Lumières). Kiefer retisse ce motif céleste et le réancré dans son travail anti-mélancolique ; il a un côté « chef de chantier » et « chiffonnier », il retourne et soulève les pierres, collectionne.

« Je ne veux pas que l'on passe devant mes tableaux, je veux que l'on y entre » dit-il. Il nous fait plonger dans les entrailles de l'œuvre et de l'histoire, animé par le besoin d'explorer l'intérieur de la terre comme du ciel ; pour comprendre, il faut toucher au cœur par le biais de la matérialité de l'œuvre : accéder aux fondements, en travaillant le rapport fondation-fondement, les faisant se rejoindre. Il métamorphose les paysages, à Barjac, dans son atelier-résidence dans le Gard : il creuse la terre, construit des labyrinthes, des tunnels et des ponts comme autant de liaisons souterraines et aériennes qui relient les bâtiments entre eux pour mieux les occulter, « à la manière d'une feuille dévorée par les insectes et dont il ne subsiste que les nervures ». D'où

les métaphores de la grotte et de la mine employées par Kiefer et héritées du romantisme allemand. Le savoir plonge dans le rêve comme on s'enfonce dans les galeries de la mine. Le rêve est au fondement de l'art. L'œuvre « grand chantier de la démesure » de Kiefer ne peut rentrer dans un Musée, les œuvres étant en état d'inachèvement, toujours en suspension, vers un devenir, en état de « vibration »... **un art sans fin.**