



**UNIVERSITÉ DE NANTES**

Faculté des langues et cultures étrangères

École Doctorale : Connaissance, Langages, Cultures

**Thèse de doctorat en études germaniques**

Centre de Recherche sur les Identités Nationales et  
l'Interculturalité (CRINI)

**Sarah - Maria SANDER**

**LES MÉDIATIONS SCRIPTURAIRES  
D'ANSELM KIEFER**

**Directeur de recherche :**

**Monsieur Werner WÖGERBAUER, Professeur à  
l'Université de Nantes**

**Co-encadrant :**

**Monsieur Herbert HOLL, MdCf H.D.R. honor**

Thèse présentée et soutenue publiquement

le 19 / 10 / 2013

**Jury :**

Herbert HOLL, Université de Nantes  
Françoise LARTILLOT, Université de Lorraine (Metz)  
Herta-Louise OTT, Université de Picardie Jules Verne  
Werner WÖGERBAUER, Université de Nantes



## Les médiations scripturaires d'Anselm Kiefer

La présente thèse de doctorat en études germaniques sur l'artiste contemporain Anselm Kiefer expose les querelles des représentations entre l'écriture alphabétique et les figurations matérielles des compositions. En trois grandes parties, l'« écriture » de Kiefer est analysée de manière philologique, traductologique et herméneutique, permettant de comprendre les langages de ses matériaux et de ses créatures. La première partie montre que Kiefer, dédaigné ou mythifié, mystifié pour ses « saluts hitlériens », ainsi que ses nombreuses inscriptions de textes, remet en question les traditions de l'écriture alphabétique, remontant le temps jusqu'au « berceau de la civilisation ». Les principaux lieux conflictuels des critiques visités, les citations ne s'avèrent pas être au premier plan des conflits interprétatifs. Au contraire, l'emploi cyclique des matériaux semble témoigner d'une médiation des médiateurs de la connaissance, qui opère selon ses propres lois fluctuantes. La continuité avec laquelle s'enchaînent les compositions de Kiefer est éclairée ensuite à travers l'écriture en mouvement de Martin Heidegger. Dans la deuxième partie, des affinités scripturaires sont démontrées à travers la poésie de Paul Celan et de Velimir Chlebnikov. Les parentés maniéristes de Kiefer seront explorées, les aspirations aux écritures hermétiques seront enfin analysées dans la troisième partie avec les femmes de la Révolution. La dogmaticité des discours ainsi que la sacralisation des mots sont mises en échec dans les compositions ; reste l'espace tensionnel entre les modes représentatifs qui incite à la réflexion et mène au royaume de l'imagination, de l'« imaginal » exploré avec Cynthia Fleury.

Mots clés : Anselm Kiefer, art, médiation scripturaire, histoire, mythologie, philosophie, Martin Heidegger, Paul Celan, Velimir Chlebnikov, traduction, poésie, Kabbale, mystique, imagination, Cynthia Fleury, langue, langage, matière, matériau, philologie, herméneutique, Révolution, femme, icône, image.

## Scripturary mediations - Anselm Kiefer

This thesis in German studies analyzes the conflicts about scripture which arise from the new material language of Anselm Kiefer's work. Therefore, the author approaches the letters and the materials in philological, translational and hermeneutical ways. The great number of inscriptions of all kind of texts, as much provocative as the "Hitler-salutes", seems to be responsible for the interpretational conflicts. However, as one can read, it's the great number of reappearing materials which leads to rejection or admiration. Stone, sand, ashes are skilled of language in the works of Kiefer. Part one demonstrates the art critical conflicts in terms of public presence, political engagement and national identity to reveal the continual ambivalence of such words as history and mythology. The escape of sense is then analyzed in regard to the writing in progress of Martin Heidegger to show the difficult philosophical heritage of his Œuvre. Part two approaches the scripturary dimension of the figurative materials in a translational way with the poetry of Paul Celan and Velimir Chlebnikov to clarify the strategies of defense against all fixation of sense. To get a closer look to the art of scripture, the polytonal works of Kiefer are compared to those of the mannerists' tradition. Part three finally analyzes the hermetical dimension of the scripturary mediations which is destroyed as other definitional terms. The subversive tonalities of the tensional compositions are explored with the women of the Revolution to show the interspace of the words and the materials which leads to reflection and the imaginal world of Cynthia Fleury.

Keywords: Anselm Kiefer, art, scripturary mediation, history, mythology, philosophy, Martin Heidegger, Paul Celan, Velimir Chlebnikov, translation, poetry, cabbala, mystic, imagination, Cynthia Fleury, language, material, philology, hermeneutic, Revolution, women, icon, image.

Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité (CRINI).

## Table des matières :

Introduction	p. 7
<b>I. Argumentations conflictuelles</b>	<b>p. 8</b>
I.1. Polémographie	p. 9
I.1.1. « Au commencement était la fin »	p. 9
I.1.1.a. Présences publiques	p. 10 - 18
I.1.1.b. Questions politiques	p. 19 - 27
I.1.1.c. Questions identitaires	p. 27 - 35
I.1.2. « Le ciel est ici »	p. 35
I.1.2.a. Cosmos mélancolique	p. 36 - 42
I.1.2.b. Étoiles kabbalistiques	p. 42 - 49
I.1.2.c. Mythes historiques	p. 49 - 55
I.2. Toponymie	p. 56 - 57
I.2.1. L'ombre du sens	p. 57 - 58
I.2.1.a. Noms spatialisés	p. 59 - 68
I.2.1.b. Matériaux sémantisés	p. 69 - 73
I.2.1.c. Corps matérialisés	p. 73 - 79
I.2.2. Le sens de l'étant	p. 79 - 81
I.2.2.a. Cheminements de sens	p. 81 - 84
I.2.2.b. Paysages surdéterminés	p. 84 - 90
I.2.2.c. Incorporations extériorisées	p. 90 - 95
<b>II. Traductions frontalières</b>	<b>p. 95</b>
II.1. Parentés poétiques	p. 96 - 97
II.1.1. Corps poétique	p. 98 - 100
II.1.1.a. Présences figuratives	p. 100 - 107
II.1.1.b. Figurations constellatrices	p. 107 - 113
II.1.1.c. Constellations aquatiques	p. 114 - 122
II.1.2. Poésie corporelle	p. 122
II.1.2.a. Bois	p. 123 - 128
II.1.2.b. Plomb	p. 129 - 134
II.1.2.c. Différend	p. 135 - 140
II.2. Parentés artistiques	p. 141 - 142
II.2.1. Apparition d'un sens voué à disparaître	p. 142
II.2.1.a. Citations associatives	p. 143 - 148
II.2.1.b. Associations matérielles	p. 149 - 164
II.2.1.c. Matières sensorielles	p. 164 - 170

II.2.2. Disparition d'un sens voué à apparaître	p. 171 - 172
II.2.2.a. Techniques uniques	p. 172 - 180
II.2.2.b. Unicité achronique	p. 180 - 183
II.2.2.c. Achronie iconoclaste	p. 184 - 190
<b>III. Compositions polytonales</b>	p. 191 - 192
III.1. L'entre tonnant	p. 193
III.1.1. La danse incantatrice	p. 193 - 194
III.1.1.a. Les bruits silencieux	p. 195 - 199
III.1.1.b. Les silences brisés	p. 199 - 204
III.1.1.c. Les bris musicaux	p. 204 - 208
III.1.2. L'incantation destructrice	p. 209 - 210
III.1.2.a. Musique	p. 210 - 213
III.1.2.b. Médée	p. 214 - 219
III.1.2.c. Marie	p. 220 - 227
III.2. Le tonnerre imaginal	p. 227 - 229
III.2.1. Transphères	p. 230
III.2.1.a. Guerres imaginales	p. 230 - 233
III.2.1.b. Imagination sphérique	p. 234 - 238
III.2.1.c. Sphères artificielles	p. 239 - 242
III.2.2. Signatures	p. 242 - 243
III.2.2.a. Médiateurs plastiques	p. 243 - 248
III.2.2.b. Plasticité médiatrice	p. 249 - 253
III.2.2.c. Médiations énigmatiques	p. 253 - 257
Conclusion	p. 257 - 261
Sources	p. 262 - 266
Bibliographie	p. 266 - 278
Annexes	
Archive d'articles de presse et de périodique sur Kiefer par ordre chronologique (2012 - 1980)	p. 279 - 306
Liste des expositions, des compositions et des inscriptions par ordre chronologique	p. 307 - 351
Liste des compositions reproduites	p. 352 - 353

## Introduction

Anselm Kiefer, artiste contemporain, né en 1945 en Allemagne, est mondialement connu et controversé. Il s'inspire de nombreux textes littéraires, poétiques, philosophiques, mythologiques, historiques et religieux pour créer de manière matérielle avec des couleurs épaisses, des métaux, des végétaux. Il ne fait rien sans l'expérience d'un « choc » et il ne travaille sur un chapitre de l'Histoire que si son contenu lui révèle un sens imagé. Dans les mythes germaniques, grecs et mésopotamiens, les récits kabbalistiques et bibliques, ainsi que dans la poésie de Paul Celan, d'Ingeborg Bachmann et de Velimir Chlebnikov, l'artiste trouve une inspiration profonde. L'expérience physique et spirituelle de ses lectures est d'une importance majeure, car elle se traduit dans la haute matérialité, la densité scripturaire de ses compositions, qui choquent et séduisent, elles aussi. Dès lors, il se pose la question de savoir qui est choqué, qui est fasciné par cet art et pourquoi, quelles sont les raisons pour son attrait et sa répulsion ? Il semble que Kiefer invente un langage matériel qui va au-delà des signes linguistiques, qui libère les représentations de leurs significations traditionnelles sans pour autant les rendre muettes. Nous allons donc chercher une réponse aux conflits interprétatifs des créations artistiques, poursuivant leurs dimensions scripturaires.

En trois grandes parties, l'art kieférien sera analysé quant aux images du monde (Weltbilder) qui s'entrechoquent dans le réseau artistique. Dans la première partie, nous essayerons de soulever les conflits interprétatifs autour et dans l'art de Kiefer à travers une approche philologique, analytique et philosophique. Dans la deuxième partie, nous tenterons de trouver les parentés poétiques et artistiques kiefériennes à partir des mises en images frontalières des entités de sens, afin d'encore mieux saisir leurs transformations dans le réseau artistique. La troisième partie interrogera les tonalités des compositions, qui soulèvent le problème de l'héritage hermétique résonnant dans les écritures. Nous verrons la distanciation des figurations envers la tradition de l'écriture sainte, ainsi que la proximité des matériaux et des mots avec la musicalité. Nous essayerons de comprendre cet ensemble polytonal à l'égard de la tradition hermétique sous-jacente qui semble rester dans une tension irrésolue entre sa présence et son annulation par des « médiateurs plastiques ».

## I. Argumentations conflictuelles

En 1969, Kiefer commence par l'histoire récente, l'Allemagne du Troisième Reich, puis remonte le temps jusqu'au « berceau de la civilisation », la Mésopotamie, à partir de 1980 (*Chuwawa Gilgamesh*), pour découvrir en lui la mémoire. Pourtant, il ne suit pas une ligne droite. Choisisant différents événements et textes « topiques », il intègre ces fragments de manière cyclique dans ses travaux. Kiefer semble aspirer à la complétude des noms, les arrachant du temps et les explorant à travers des médiums divers. En 2010, il produit un film avec Sophie Fiennes sur son ancien atelier près de Barjac en France, qui porte le titre significatif *Over your cities gras will grow*. Ces citations d'Isaïe préoccupent l'artiste depuis longtemps. Elles semblent incarner l'esprit transformateur et achronique de son Œuvre, qui paraît être responsable des argumentations conflictuelles des critiques journalistiques et des connaisseurs d'art. La cyclicité de la mort et de la renaissance du monde à laquelle croit Kiefer se reflète dans son art. Ainsi, le thème de la Deuxième Guerre mondiale apparaît sous un autre visage en 2009, sous forme d'installation musicale, *Au commencement*, ou encore sous forme d'expositions, comme *Next Year in Jerusalem* (2010) et *Chevirat Ha-Kelim* (2011). Cependant, ce thème n'a jamais été absent ni des créations de Kiefer, ni des critiques. Les inscriptions thématiques ne sont pas seules à revenir, changées : les matériaux, les figurations et les objets sont soumis à la même procédure d'altération cyclique. Kiefer crée ainsi une sorte de réseau sémantique aux multiples liens, qui est toujours lié à l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Le conflit entre les références historiques et mythologiques des citations se poursuit à travers toutes les décennies de la création de Kiefer et présente l'une des caractéristiques de la réception de son art. La multiplicité des interprétations constitue une sorte de polémographie dont l'ambivalence, l'ambiguïté et la polytonalité se reflètent dans les créations et mènent au problème de la toponymie de ce monde artistique.

Dans cette première partie, nous interrogerons d'abord les argumentations conflictuelles des critiques d'art, afin de connaître la problématique de la réception. Nous essayerons de l'éclaircir ensuite à travers les compositions artistiques, elles-mêmes conflictuelles. Nous analyserons enfin le « rangement » des noms et des choses dans l'espace qu'entreprend Kiefer à l'aide de la philosophie de Martin Heidegger, qui développe le mot « Räumen » et qui est cité par l'artiste.



## I.1. Polémographie

Connaisseur ou non, l'attrait ou la répulsion exercés par l'art de Kiefer ne semble pas seulement dépendre du savoir des noms cités et se justifie de manières diverses sans forcément se réclamer d'argumentations logiques. Les critiques se répètent aussi de manière cyclique. Différents lieux thématiques entre les récits mythologiques et historiques sont fréquentés de façon constante par les critiques, ce qui permet de suivre leurs apparitions journalistiques pour en extraire les caractéristiques.

Premièrement, nous ferons le tour des critiques récentes, interrogeant les présences publiques multiples de Kiefer, leurs enjeux politiques, ainsi que leur influence sur les débats identitaires. Deuxièmement, nous remonterons le temps, visitant les conflits plus anciens sur la dimension mythique et historique des compositions.

### I.1.1. « Au commencement était la fin »

Kiefer trouble le silence.<sup>1</sup> Que ce soit en 1969 ou en 2011, l'artiste réussit à remuer la presse qui, elle, s'occupe toujours de justifier ou de décrier les provocations de l'artiste. Il est frappant de voir comment d'un côté, Kiefer est considéré comme le « maître de la mémoire »<sup>2</sup> par les uns et comme fabricant d'« idiotie complète », du « Kitsch » par les autres.<sup>3</sup> Il est fascinant de constater avec quelle différence les critiques se manifestent. La provocation d'argumentations conflictuelles semble rassurer en quelque sorte l'autonomie de cet art. Les analyses suivantes montreront comment les présences publiques de Kiefer posent des problématiques politiques - telle l'acceptation de la médaille du Prix littéraire de la Paix - et comment les compositions incitent les critiques à prendre position et à positionner cet art dans un débat sur l'« identité allemande ».

---

<sup>1</sup> Kolja Reichert, *Anselm Kiefers Maschinengewehr sorgt für Unruhe*, [www.welt.de](http://www.welt.de), 01. 11. 2011.

<sup>2</sup> Marion Linnenbrink, *Auszeichnung für den «Meister der Erinnerung »*, *In New York hat der deutsche Künstler Anselm Kiefer die Leo-Baeck-Medaille erhalten. Diesen Preis erhalten Persönlichkeiten, die sich in besonderer Weise um die deutsch-jüdische Aussöhnung verdient gemacht haben*, <http://www.dw-world.de/>, 13. 12. 2011. Citation de Guido Westerwelle (FDP).

<sup>3</sup> Brigitte Werneburg, *In Tiefe schwelgen, Film zum Werk Anselm Kiefers*, [www.taz.de](http://www.taz.de), 26. 10. 2011.

### I.1.1.a. Présences publiques

Dans ce chapitre, nous allons parcourir les lieux et les médias des apparitions au public pour montrer qu'ils sont importants aussi bien pour comprendre la réception de l'art kieférien que pour connaître les compositions elles-mêmes.

Depuis la retraite du public « allemand » après le scandale de la Biennale<sup>4</sup> en 1980 autour des saluts quasi hitlériens dans *Occupations* (1969), Kiefer a largement regagné la scène non seulement des musées mais aussi de l'opéra, du film et de la télévision internationale. De plus, Kiefer ne cesse de gagner des prix dans différents pays et à différentes occasions, alors que son art, autrefois comme aujourd'hui, porte à confusion. Les critiques témoignent des danses et des rythmes cycliques des compositions et ne prennent pas fin, tout comme l'Œuvre n'est jamais finie car Kiefer ne cesse de créer et de recréer et de documenter tout par la photographie et le film cinématographique. Les endroits de fabrication, souvent d'anciennes usines, sont importants pour l'artiste qui essaie de les saisir dans toutes leurs histoires. En 2011, Kiefer remue la presse avec l'intention d'acheter un ancien réacteur atomique, fasciné par sa « beauté ».<sup>5</sup>

De même, les lieux d'expositions contribuent à la force suggestive des créations artistiques, qui elles aussi hébergent de multiples lieux géographiques et spirituels. Le titre de l'exposition de Tel Aviv, *Chevirat Ha-Kelim* (2011) fait partie des créations kiefériennes depuis les années quatre-vingt. Cette fois-ci, l'exposition présente non seulement une mitrailleuse de la Deuxième Guerre mondiale, mais de plus, le lieu de l'exposition, la galerie principale du musée (900 m<sup>2</sup>, 7 m de haut) se trouve en face d'un bunker de l'armée israélienne. Au dernier moment, Kiefer aurait appliqué cette arme sur l'un des tableaux, un « MG-34 » utilisée par la Wehrmacht, ainsi que par les militaires israéliens, appelés « Samsons Füchse » en 1948. Il y inscrit le nom « Samson », nom de famille aussi d'une longue descendance juïaïque célèbre. Cette rencontre tensionnelle dans une seule composition entre les références à la tradition juïaïque et celles à l'Extermination des Juifs est caractéristique de l'art kieférien. Il se pose alors la question de l'autonomie de son art face aux idéologies et aux institutions politiques et à leurs représentants. Cette rencontre de lieux différents semble renforcer

---

<sup>4</sup> Voir par exemple: Petra Kipphoff, *Die Lust an der Angst, der deutsche Holzweg*, *Die Zeit*, n° 24, 06. 06. 1980; ainsi que Rudi Fuchs, *Die Kritik riecht Blut und greift an, Dokumenta-Leiter Rudi H. Fuchs über das deutsche Biennale-Echo*, *Der Spiegel*, n° 26, 23. 06. 1980.

<sup>5</sup> *Künstler Anselm Kiefer will Atomkraftwerk kaufen*, [www.zeit.de](http://www.zeit.de), 30. 10. 2011.

la tension de l'Œuvre et la rendre encore plus choquante ou séduisante. Après le plomb de la Cathédrale de Cologne, cette insertion de la mitrailleuse provenant d'un lieu éminent fait également le tour de la presse. Objet, nom et lieu se correspondent en quelque sorte sous haute tension.

À plusieurs reprises, Kiefer se rend sur des lieux historiques. Le jour symbolique de l'unification allemande (« Tag der deutschen Einheit », 4 octobre), l'exposition *Europa* (2011) ouvre à un lieu, lui aussi symbolique : l'ancien « Todesstreifen », ancienne « zone de la mort » entre l'Allemagne de l'Est et de l'Ouest. La chancelière allemande Angela Merkel et un public non-érudit se retrouvent devant des vaches aux ventres cosmiques. Les tableaux sont des reproductions d'une photographie intitulée *Auvergne* (1996), qui incarne l'idée du micro- et du macrocosme, plus ancienne que ces tableaux et bien ancrée dans l'esprit de Kiefer. « La vache comme cosmos ? », s'indigne Werner Hahn, lecteur critique de « Die Zeit », faisant référence à l'explication de l'artiste selon laquelle la vache était prédestinée pour symboliser le cosmos, car elle métabolise les plantes qui elles, avaient un lien profond avec les étoiles, selon Robert Fludd, rosicrucien du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Kiefer, « la vache n'est qu'un passage » au macrocosme, un lieu transitionnel comme le sont toutes choses, y compris les hommes. Cela fait beaucoup en même temps, mais Kiefer aime superposer des lieux et des temps différents. Avec ses constructions artistiques, il expérimente l'espace (courbe d'Einstein) et le temps. Dans ce tourbillon artistique, le contemporain paraît porter les déguisements de l'ancien. Tim Ackermann, rédacteur de « Die Welt » conclut de sa visite dans le nouvel atelier de l'artiste à Paris (Croissy), un ancien dépôt de marchandises de luxe des grands magasins « La Samaritaine », qu'il n'y a pas d'interprétation finale pour les créations de Kiefer parce qu'elles ne se soumettent pas au « temps concret ». Avec l'achronie des différents lieux (voir partie II.2.), due à la tension entre les inscriptions et les figurations, ainsi qu'aux interconnexions des composants, Ackermann semble souligner l'une des caractéristiques de l'art kieférien qui rend les interprétations si diverses. Tout son travail paraît être concentré sur l'affranchissement des frontières telle que la signification des noms, comme « Europa » qui est alors arraché à tout espace-temps purement historique.

Kiefer expose ses compositions en des lieux historiquement importants qui sont en rapport avec les inscriptions, comme en 2001 où il montre *Le bris des vases*, nom kabbalistique, dans une chapelle catholique. Kiefer travaille sur et avec des espaces, des matières et des objets provenant de lieux importants. *Le Salz der Erde* (2011), cette

exposition qui a lieu dans un ancien dépôt de sel à Venise, remue la presse. Si ce n'est pas son art, c'est le discours de Kiefer qui est critiqué, notamment quand il est prononcé en des endroits significatifs : c'est surtout l'un des discours prononcé à la chaire artistique du Collège de France (2010 / 2011) qui interpelle les critiques. Le commentaire de l'artiste sur l'attentat du 11 Septembre montre l'ambivalence de l'Œuvre et des discours. Kiefer, comparant les ruines des deux tours avec le potentiel créateur des ruines artistiques, est accusé d'avoir considéré « Ben Laden - comme une performance artistique ». <sup>6</sup> Il s'en explique, disant qu'il ne s'était servi des images de l'événement que pour soulever la question à partir d'elles, de savoir si l'on pouvait parler d'une œuvre d'art uniquement, le créateur ayant une « conscience artistique ». <sup>7</sup> Pour Kiefer, les images des tours écroulées à New York ne sont pas de l'art, car il doit y avoir une distance (« Ferne ») entre l'intention et le résultat au lieu d'une « ligne directe ». Argumentations peu convaincantes, pour Kiefer les « catégories morales ou humanitaires ne peuvent pas être valables pour une œuvre d'art », mais l'art peut très bien indiquer un acte criminel. <sup>8</sup> Or, les prix institutionnalisés qu'il a gagnés, opérant avec ces « catégories », ne sont-ils pas inappropriés à l'art de Kiefer ? Les créations exposées viennent et reviennent de son atelier, faisant l'échange entre le monde de Kiefer et celui de ses récepteurs. Pour montrer l'importance de l'acte tensionnel, perpétuel et cyclique de créer, qui semble empêcher toute interprétation finale, l'artiste expose son atelier à Barjac dans un film.

*Over your cities grass will grow* (2010), titre qui apparaît déjà en allemand en 1999, *Über euren Städten wird Gras wachsen*, montre pour la première fois son atelier d'une quarantaine d'hectares près de Barjac et l'artiste en train de fabriquer l'un de ses tableaux gigantesques. Lydia Von Freyberg, au nom de la chaîne de télévision « Das Erste », qualifie ce lieu où depuis 1993 Kiefer résidait, d'« œuvre d'art totale » (« Gesamtkunstwerk ») <sup>9</sup>. C'est tout le contraire qu'affirme Brigitte Werneburg, rédactrice à la TAZ. Pour elle, le film se réduit à un kitsch coûteux. Elle se moque de l'Œuvre, qui n'est pas profond, sauf les tunnels creusés dans la terre. <sup>10</sup> Elle ne se soucie,

---

<sup>6</sup> Lena Bopp, *Anselm Kiefer am Collège de France, Bin Laden - eine Kunst-Performance ? Der Friedenspreisträger Anselm Kiefer hält eine Vorlesung am renommierten Pariser Collège de France. Und niemand widerspricht ihm, als er Osama Bin Laden zum bildenden Künstler erklärt*, FAZ, 02. 02. 2011.

<sup>7</sup> Peter Iden, *Das Kunstwerk kennt keine Moral, Anselm Kiefer im Gespräch mit Peter Iden*, [www.bild.de](http://www.bild.de), 12. 09. 2011.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Lydia von Freyberg, , *Rückschau: « Over your cities grass will grow », Ein Dokumentarfilm von Sophie Fiennes über Anselm Kiefer*, BR, [www.daserste.de](http://www.daserste.de), 16. 05. 2010.

<sup>10</sup> Op., cit., Werneburg, *In Tiefe schwelgen*.

comme la réalisatrice Sophie Fiennes, connue pour ses documentaires non-conventionnels, ni des « bunkers germaniques », ni du titre du film.<sup>11</sup> Or, Kiefer s'intéresse depuis longtemps aux guerres, ainsi qu'aux livres prophétiques, c'est pourquoi le titre est significatif de sa technique de recyclage et de récitation de ses matériaux afin de les placer dans un « contexte plus vaste ».<sup>12</sup> Le film fait découvrir cette « main-d'œuvre » de l'artiste qui travaille les matériaux comme un forgeron le fer et non pas à partir de médias informatiques.<sup>13</sup> *Over your cities grass will grow* ne s'intègre donc pas dans la tradition du cinéma populaire, mais représente une expérimentation des frontières du visuel à travers ce médium. Avec peu de paroles et de musique, ce film s'oppose à l'« homogénéisation de la culture », explique Sophie Fiennes, qui a été engagée par Kiefer.<sup>14</sup> Le titre n'est pas seulement la clé pour la compréhension simultanée de l'Histoire et de l'artiste, mais témoigne aussi de la distance de celui-ci envers son Œuvre.<sup>15</sup> Son art paraît être hermétique, toujours complexe, tentant de franchir les frontières entre les matériaux de l'expression, associant aux citations bibliques des matériaux géologiques comme les pierres. L'ensemble est difficile d'accès, si vaste qu'aujourd'hui comme autrefois, Kiefer utilise un vélo pour se déplacer à l'intérieur de ses ateliers d'un chantier à l'autre, afin d'obtenir toujours des perspectives nouvelles sur sa création.<sup>16</sup> Cette souplesse est visible dans les différentes mises en scène d'un même nom dont le film de Fiennes tente de documenter l'un des endroits les plus importants de la production de Kiefer, pris dans un « certain moment dans le temps »<sup>17</sup>. Cette fascination de la réalisatrice pour la

---

<sup>11</sup> Kristin Hohenadel, *Following an artist into his labyrinth*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), 05. 08. 2011. L'un des films de Fiennes s'appelle « Hoover Street Revival » et porte sur le sujet d'une église de Pentecôte à Los Angeles, un autre est sur le philosophe Slavoj Žižek et s'intitule « The Pervert's Guide to Cinema » (2006).

<sup>12</sup> Anselm Kiefer, « *Man kann die Bibel nicht im Bus lesen* », interview, *Welt am Sonntag*, <http://www.welt.de/>, 05. 07. 2009. « Mir war schon vor zwanzig Jahren klar, dass ich die Prophetenbücher in einen größeren Zusammenhang stellen werde. Und da nährt sich natürlich mein Projekt aus meiner bisherigen Arbeit. Aus ähnlichen Substanzen zum Beispiel, wie Blei, Asche, Sand oder Gestein. » Citation Kiefer.

<sup>13</sup> Peter Bradshaw, *Cannes film festival review - Over your cities grass will grow, Sophie Fiennes has directed an intriguing, near-wordless documentary about the work of industrial artist Anselm Kiefer*, [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 16. 05. 2010.

<sup>14</sup> Nick Roddick, *Sophie Fiennes: Here's one I made earlier*, *Evening Standard*, [www.thisislondon.co.uk](http://www.thisislondon.co.uk), 21. 05. 2010

<sup>15</sup> Klaus Dermutz, *Termin mit Anselm Kiefer, Der Bilderdichter, Sein schwieriges und geheimnisvolles Werk handelt von Untergang und Zerstörung. Was ihn bewegt, ist die Absurdität der Geschichte. Die Wurzeln seiner Arbeit liegen in der Kindheit.*, [www.merkur.de](http://www.merkur.de), 27. 05. 2010.

<sup>16</sup> Ibid. Voir aussi Christian Kämmerling & Peter Pursche, « *Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild, Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht* », *Süddeutsche Zeitung*, n° 46, 16. 11. 1990.

<sup>17</sup> Op. cit., Hohenadel.

progressivité de l'Œuvre est bien rendue visible dans le film qui s'attarde longuement sur les différents lieux de Barjac. Peter Bradshaw, rédacteur du célèbre magazine britannique « The Guardian » y reconnaît une « médiation sérieuse sur la pratique et l'expression artistique ». <sup>18</sup> Les lieux sémantiques des compositions, toujours changeants seraient alors responsables des disputes des critiques. Malheureusement, les liens avec le problème de la mémorisation et de la représentation des crimes nationaux-socialistes, qui s'établissent forcément par l'interconnexion des matières artistiques des compositions, ne sont pas toujours tissés par les interprètes.

*Am Anfang (Au commencement, 1985, 2003, 2009, 2012)* indique que pour Kiefer, il n'y a pas de frontières stables. <sup>19</sup> Ce titre aux résonances bibliques également, connu depuis l'exposition du même titre en 2003, présente douze tours d'environ dix mètres sur les scènes de l'opéra Bastille à Paris en 2009. Le spectacle est animé par des actrices et la composition musicale de Jörg Widmann. Les controverses sont aussi vives qu'en 1980 à la Biennale de Venise, alors qu'à l'époque, Kiefer se contente de peindre avec des pinceaux. L'artiste lance toujours le défi d'affronter ce qui est le plus incompréhensible pour les hommes : la mort et la naissance de toute chose. Dans ce cosmos, l'Histoire n'est pas détachée de la vie. Ainsi, Kiefer propose implicitement de franchir les définitions conceptuelles et les genres, « littérature », « peinture » et « musique » pour les faire résonner ensemble dans un espace atemporel.

La musique de Jörg Widmann est composée dans l'esprit de Kiefer, accompagnant les femmes qui récitent des paroles de Jérémie et d'Isaïe dans les ruines. Ces deux prophètes de l'Ancien Testament sont déjà évoqués dans *Over your cities grass will grow* (2010, 1999) *Sternenfall* (2007) et *Jesaja* (1999). La première chaîne de télévision allemande (ARD) attribue à Kiefer un titre qui le poursuit depuis le début, « créateur de mondes mythiques sombres ». <sup>20</sup> Les interprétations des thèmes sont quasiment réduites à l'Allemagne juste après la guerre en 1945 et à d'autres pays en

---

<sup>18</sup> Op. cit., Bradshaw.

<sup>19</sup> Op. cit., Kiefer, « *Man kann die Bibel nicht im Bus lesen* ».

<sup>20</sup> Prix littéraire de la Paix, livre de Francfort, ARD, [www.hr-online.de](http://www.hr-online.de), 04. 06. 2008. Voir par ex., Jörg Uthman, *Der Exorzist, Der große Erfolg des Malers Anselm Kiefer in Amerika*, FAZ, 25. 01. 1988. En 1988, le journaliste de la « FAZ » se demande comment certaines critiques parviennent à comparer Kiefer à une symphonie de Beethoven. Ce sont les titres et les inscriptions, écrit-il en guise de réponse, qui font oublier la monotonie des couleurs. Les noms évoquent un monde mythique qu'il compare à celui de Hans Jürgen Syberberg, lui aussi suspecté d'avoir la nostalgie du Troisième Reich. Cependant, le journaliste semble concéder que l'artiste ouvre des perspectives nouvelles à travers les thèmes kabbalistiques et bibliques qu'il a abordés, *Jerusalem* et *Emanation (Ausgiessung, 1984 - 1986)* par exemple. Ils échapperaient à son « obsession teutonique » pour créer avec plus de rigueur formelle et d'« élégance non-germanique », même si ses compositions restent toujours sombres.

ruine, mais Kiefer semble faire allusion de façon plus vaste au `meurs et deviens´ goethéen de l´existence. De plus, les tours portent en elles les noms d´antan.<sup>21</sup> Ils marquent un contexte plutôt religieux et poétique. Les critiques sont sévères, la plupart d´entre eux sont mécontents, aussi bien en France qu´en Allemagne.<sup>22</sup>

Puisque l´artiste touche aux nerfs des représentations existentielles à travers ses nombreuses et diverses inscriptions d´origine poétique, religieuse, mythologique, philosophique et historique, il ouvre son art aux controverses interprétatives et soulève ainsi le problème herméneutique de la transmissibilité du savoir et de la foi. Il met en question les différents matériaux, ainsi que les textes cités, les isolant et intégrant ces fragments dans le réseau sémantique artistique. Ainsi, ces « piliers du monde » de Kiefer forment un texte hybride qui semble échapper à toute définition théorique. Les compositions paraissent exister comme hybrides entre l´écriture alphabétique et les signes runiques (voir II.). À travers la tension entre leurs noms, leur plasticité et leurs interconnexions, responsables de l´indécision de leur sens, elles posent la question de la force suggestive des mots qui se traduit par un paradoxe : soit les auditeurs quittent l´Opéra à l´entracte, soit ils font l´expérience d´une floraison imaginative, qui les captive. Non-sens pour les uns, plein-sens pour les autres, « `Au commencement´ », écrit Vincent Noce, journaliste à « Libération » et écrivain, « était la fin ». Il trouve « ce déluge de plomb en cité effondrée » à la « démesure » et pleinement habité par des stéréotypes bien connus de Kiefer : « colonnades de coffrages de container, évoquant la globalisation, petit tas malheureux de branchages gris [...], monticule désespéré de livres de plomb [...]. Le tout sur lit de cendre [...] ». <sup>23</sup> Effectivement, Noce pointe ici la réutilisation des mêmes matériaux sous des noms différents. Apparemment, pour lui, l´intitulé ne transforme pas la tour en création artistique et n´influence pas la signification de l´ensemble des compositions. Les tours qui, dans l´installation musicale et théâtrale *Au Commencement*, symbolisent les douze tribus d´Israël ont déjà porté des

---

<sup>21</sup> Op. cit., Kiefer, «*Man kann die Bibel nicht im Bus lesen* ». « Mir war schon vor 20 Jahren klar, dass ich die Prophetenbücher einmal in einen größeren Zusammenhang stellen werde. Und da nährt sich natürlich mein Projekt aus meiner bisherigen Arbeit. Aus ähnlichen Substanzen zum Beispiel wie Blei, Asche, Sand oder Gestein. Die Türme, die ich in Barjac, auf meinem alten Ateliergelände in Südfrankreich aufgebaut habe, sind in die Bastille-Oper transportiert worden, es wird Asche regnen wie bei Vulkanausbrüchen und flüssiges Blei wird herabstürzen. »

<sup>22</sup> Voir les critiques de Peter Iden, *Oper von Anselm Kiefer, Turmhoch vergeblich*, [www.fr-online.de](http://www.fr-online.de), 14. 09. 2009 et de Renaud Marchart, *Un rude et faible „Am Anfang“ pour fêter les 20 ans de l´Opéra Bastille, Une œuvre de Jörg Widmann, avec des décors d´Anselm Kiefer, clôt le mandat de Gérard Mortier*, Le Monde, 09. 07. 2009.

<sup>23</sup> Vincent Noce, *Gérard Mortier quitte Bastille sur une œuvre qui s´annonce dense*, « *Am Anfang* » était la fin, Libération, 07. 07. 2009.

noms comme *Les sept Palais Célestes* (2001) et *La chute d'étoiles* (2007), *Schechina* (2003) et *Lilith* (1990), ainsi que *Au commencement*.<sup>24</sup> Bien que ces titres apparaissent déjà dans d'autres créations<sup>25</sup>, leur nouvelle constellation, leur rencontre avec la musique paraît illisible aux yeux des critiques. Pour Sascha Lehnartz, docteur à lettres, écrivain et journaliste, cette « transposition musicale de la philosophie historique kieférienne » est un « tableau vivant de zombies ». Comme Noce, il trouve cette mise en scène musicale démesurée dans son format par rapport à son contenu. Les tours en béton sont pour lui « une allégorie peu originale de la globalisation ».<sup>26</sup>

Ce n'est pas le cas de Claus Spahn, musicien, animateur de la radio et rédacteur de « Die Zeit ». Il ne reste pas sans contradictions, tout en étant sous l'emprise d'un enchantement mythique des compositions. Par la scène qui « s'étend pratiquement à l'infini », Kiefer « ouvre la vue sur la courbure sombre de l'histoire mondiale ».<sup>27</sup> « C'est toujours comme cela chez Anselm Kiefer », poursuit-il, « il adopte la perspective d'un dieu-artiste, qui regarde d'en haut le monde d'en bas, survolant des milliers d'années. L'homme n'y existe sous cet angle de vue qu'en tant que particule de cendre, venant juste de naître, il est brûlé et balayé par le vent. »<sup>28</sup> Cela correspond essentiellement à l'image du monde que Kiefer semble essayer d'exprimer dans chacune de ses créations : l'homme n'est pas au centre du monde.<sup>29</sup> Ainsi, l'artiste semble établir une distance avec le monde pour réfléchir non pas sur la globalisation mais d'une manière globale, dans une perspective cosmique.

L'ampleur de cette perspective se mesure à son impact physique et spirituel. Spahn pressent que le « plomb de significations pèse sur le cerveau, le gris cendré assombrit le moral et le souffle de vie devient la proie de la poussière ».<sup>30</sup> Il voit dans ce

---

<sup>24</sup> Anselm Kiefer, *Sternenfall, Chute d'étoiles*, Paris : Regard, 2007, p. 188 - 197. De plus, plusieurs photographies des tours au début du livre portent les inscriptions suivantes : *Das Sonnenschiff, Es ist einer, der tragt mein Haar/Er trägt's wie man Tote trägt auf den Händen/er trägt's wie der Himmel mein Haar trug im Jahr da ich liebte/er trägt es aus Eitelkeit so, Der gestirnte Himmel, So scheig weiß sind Nacht /und deine Haare, weiß was mir bleibt, und weiß was ich/ verlier, Jeremias, ich muß über die Berge weinen und / heulen und über die Weidegründe in der Steppe klagen/ denn sie sind verödet, daß niemand/ hindurchzieht.*

<sup>25</sup> *Lilith* (1990), *Lilith's Töchter* (1998), *Schechina* (2003).

<sup>26</sup> Sascha Lehnartz, *Tableau de Zombie, In Paris brachte der Maler Anselm Kiefer sein verwirrendes Opernprojekt „Am Anfang“ auf die Bühne*, [www.welt.de](http://www.welt.de), 09. 07. 2009.

<sup>27</sup> Claus Spahn, *Apokalypse grau, Eine Oper, die keine ist : « Am Anfang », die Pariser Kreation des Künstlers Anselm Kiefer und des Komponisten Jörg Widmann*, *Die Zeit*, 16. 07. 2009.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Adrian Searle, *History repeating : Anselm Kiefer goes back to the beginning, Part art installation, part opera, the artist's new project puts the Bible on stage. He explains to Adrian Searle why it holds lessons for us all*, [www.guardian.uk](http://www.guardian.uk), 10.07. 2009. « Beuys thought mankind was the crown of creation [...], I don't. »

<sup>30</sup> Op. cit., Spahn.



« crépuscule du temps des mondes » « l'immobilité, la durée plombée et l'éternité » d'une « négation de l'être », laquelle ne peut qu'être contestée par la musique. Il n'est pas le seul à sentir ce poids. « Le désert est vivant », telle est sa conclusion. Kiefer serait déçu si seule la musique portait un aspect « positif ». Chez Spahn, il y a adhésion à l'installation musicale, mais une sorte d'envahissement aussi, parce qu'il paraît se laisser absorber physiquement et spirituellement par le spectacle. Ceci l'empêche d'établir des liens entre les cycles de vie et les ruines pourtant rendues vivantes par la musique, entre les récitations des actrices et les titres des créations précédentes comportant les tours en béton. Il s'aperçoit de la promesse d'un commencement que l'ensemble comporte. La réflexion de Spahn semble s'estomper dans une définition de « ruines », une représentation tellement ancrée dans le vécu et marquée par lui. Pour Spahn, une frontière paraît être atteinte qu'il ne peut ni voir, ni donc franchir. Serait-elle le passage variable à l'indéterminable et l'insaisissable « Autre » ?

Peter Iden, initié à la philosophie, à l'Histoire et aux sciences du spectacle, semble atteindre ses limites, en ne saisissant pas les liens possibles de sens dans la mise en scène musicale *Au commencement* (2009). L'ensemble est tout à fait vain pour lui, car dépourvu de toute théâtralité, habité par une « idéologie d'un pessimisme tellement figé » qu'Iden n'arrive pas à attribuer de sens à ce qu'il observe, comme la construction et la destruction d'un petit mur, par exemple : « Dans d'autres régions du monde on se soucie de choses complètement différentes », écrit-il, sans envisager la possibilité que ce soit lui qui réduise le sujet.<sup>31</sup> Le critique et musicologue Renaud Machart observe, lui aussi, des tonalités sombres dans l'installation musicale et théâtrale de Kiefer. Malgré l'interprétation pertinente des superpositions temporelles dans cette installation théâtrale, Machart la considère paradoxalement comme une « rude et faible » perte de temps, « grand thrène un peu pompeux qui embrasse de grands sentiments navrés sur le monde et sa chute ».<sup>32</sup>

Une seule critique du monde anglophone évoque à notre connaissance la possibilité que plusieurs interprétations puissent coexister et découvre « une richesse interdisciplinaire ». Les citations de Jérémie et d'Isaïe, décrivant le « chaos et l'annihilation des hommes et des civilisations » résonneraient avec une « impitoyable

---

<sup>31</sup> Peter Iden, *Oper von Anselm Kiefer, Turmhoch vergeblich*, [www.fr-online.de](http://www.fr-online.de), 14. 09. 2009.

<sup>32</sup> Op. cit, Machart, *Un rude et faible „Am Anfang“*.

pertinence quant à aujourd'hui ». <sup>33</sup> Ici, Alain Truong, rédacteur d'un journal informatique, répond au caractère hybride de l'installation musicale *Am Anfang* par une approche transdisciplinaire, qui lui permet de saisir le lien essentiel entre le scénario désespérant et l'actualité de la guerre. En somme, la confrontation avec des représentations historiques et bibliques, ainsi qu'avec les matériaux « lourds » déclenche des réactions différentes : pendant que les uns n'y voient que les ruines de la « civilisation occidentale », les autres s'aperçoivent d'une « apocalypse proche de la science - fiction » <sup>34</sup>.

Nous avons vu que les présences publiques de Kiefer en des lieux d'exposition historiques et dans des médias technologiques suscitent des réactions multiples, parfois même contradictoires. Elles mènent à la question de savoir si cet art, décoré de tant de discours et de médailles, peut jouer un rôle politique.

---

<sup>33</sup> Alain Truong, *Anselm Kiefer prend la scène de Bastille*, <http://elopedelart.canalblog.com>, 07. 07. 2009. Texte original en anglais : « With this musical work of a new kind - one which is both an installation and a performance - he [Mortier] makes his mark by demonstrating the openness of the Opéra de Paris to the interdisciplinary richness of contemporary art. [...] As agnostic pageant, it describes the chaos and annihilation of peoples and civilizations [...]. The entire set carries with a sense of inconsolable despair, in which the word of Isaiah and Jeremy resound with a pitiless relevance to today ».

<sup>34</sup> David Ng., *Anselm Kiefer's apocalyptic visions of western civilization*, <http://latimesblogs.latimes.com>, 11.07. 2009.

### I.1.1.b. Questions politiques



*Au commencement*, Opéra Bastille (2009)

Kiefer participe à la vie sociale, suscitant la multiplicité des critiques que nous venons d'analyser. L'ambivalence semble assurer l'autonomie de cet art mais pose le problème de la justification des prix gagnés depuis 1983. À partir de deux exemples de prix récents et leurs critiques, nous allons débattre des difficultés que rencontre Kiefer pour ne pas être politisé.

En 2011 resurgit l'ancien débat sur le fascisme éventuel de l'artiste. Déjà en 1984, c'étaient des « avions de combat et des citations des Nibelungen », qu'exposait Kiefer à Jérusalem. C'étaient les « collectionneurs juifs de New York », dit-il, qui « le comprenaient ».<sup>35</sup> Aujourd'hui se fait encore entendre la distinction problématique entre la désignation d'un groupe religieux et celle d'une nation, qui se reflète dans toute la formulation de l'entreprise réconciliatrice judéo-allemande autour de la « médaille Leo-

---

<sup>35</sup> Op. cit., Reichert.

Baeck ». C'est Guido Westerwelle (FDP) qui donne la médaille à Kiefer, au nom de cet institut fondé en 1955 pour la recherche et la documentation de l'histoire juïque par Leo Baeck, rabbin survivant du camp de concentration de Theresienstadt.<sup>36</sup> Spécialement dans cette phrase de Kiefer dans laquelle il suppose avoir gagné ce prix pour avoir tenté l'impossible, l'enjeu politique apparaît : réconcilier l'esprit des Allemands et des Juifs.<sup>37</sup> Cependant, Kiefer refuse d'être un « artiste politique », expliquant qu'il « essaie de tout replacer dans un contexte plus vaste ».<sup>38</sup> Malgré l'acceptation des prix, dont cette « médaille Leo-Baeck », qui auparavant était reçue par des politiques importants comme Angela Merkel, Joschka Fischer etc, il prétend ne pas jouer un rôle dans la société : « Non, un artiste n'a pas de mission, mais il invente du sens. Mon rôle n'est pas de changer le monde, je peux toutefois aider à le recomposer, contribuer à en donner une autre perception. »<sup>39</sup> Curieusement, les critiques sont souvent convaincus que Kiefer cherche une « harmonie cosmique »<sup>40</sup> et qu'il soigne l'Histoire et la mémoire par son art, alors qu'il le dit et que tout son art en témoigne, il n'y a pas d'harmonie globale mais l'harmonie, la beauté sont là où se tissent de nouveaux liens dont l'ordre n'est plus dépendant que de l'artiste.<sup>41</sup>

Kiefer reçoit le Friedenspreis der Literatur (Prix littéraire de la Paix) en 2008 et c'est l'occasion de controverses préprogrammées. D'abord, parce que c'est la première fois qu'un plasticien se voit décerner ce prix. Ensuite, parce que cet art est d'emblée controversé. Depuis les compositions récentes et anciennes où l'artiste figure le bras droit levé dans un salut quasi hitlérien, Kiefer est d'une part celui qui sauve « l'art allemand »<sup>42</sup>, de l'autre, il lui est reproché d'être « trop allemand »<sup>43</sup>, voire d'avoir des tendances fascistes et de se réfugier dans les mondes mythiques. Les critiques font son éloge et se heurtent pourtant à cette constante ambivalence de l'Œuvre. Certes, Kiefer, nous le savons, a reçu plusieurs autres prix pour son travail<sup>44</sup>, dont le « Prix Adenauer-

<sup>36</sup> *Deutsch-jüdische Beziehungen*, <http://www.auswaertiges-amt.de/>, 12. 2011.

<sup>37</sup> Op. cit., Linnenbrink, *Auszeichnung für den Meister der Erinnerung*.

<sup>38</sup> Op. cit., Linnenbrink.

<sup>39</sup> Colonna-Césari, *Anselm Kiefer: « La nature de l'art est de se mettre à danger »*, [www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr), 25. 02. 2011.

<sup>40</sup> *Der Künstler als Wegweiser*, [www.handelsblatt.com](http://www.handelsblatt.com), 18. 08. 2011.

<sup>41</sup> Peter Iden, *Das Kunstwerk kennt keine Moral, Anselm Kiefer im Gespräch mit Peter Iden*, [www.bild.de](http://www.bild.de), 12. 09. 2011.

<sup>42</sup> *Friedenspreis des deutschen Buchhandels 2008 an Anselm Kiefer*, [www.boersenverein.de](http://www.boersenverein.de), 2008.

<sup>43</sup> Ulrike Knöffel & Mathias Schreiber, *Mythologie des Schreckens*, [www.spiegel.de](http://www.spiegel.de), 09. 06. 2008.

<sup>44</sup> Prix obtenues par Kiefer:

1983 Hans-Thoma-Preis, Staatspreis des Landes Baden-Württemberg

1990 Wolf-Preis für Kunst, Jerusalem

1990 Goslarer Kaiserring

De Gaulle » (2009) qui lui a été donné malgré qu'il soit « politiquement incorrect avant même que nous ne connaissions la signification de ce mot », comme disait Guido Westerwelle.<sup>45</sup> Constatation qui reste sans commentaire mais qui mériterait le même débat que celui qui suivit l'attribution du Prix littéraire de la Paix. Ce prix-ci paraît le plus important, provoquant un choc, comme si c'était son premier. Le conflit interprétatif se cristallise clairement à cette occasion: Kiefer est-il un artiste politique ?

La diversité et la quantité des noms sont remarquables dans les compositions de Kiefer. L'accumulation des « sources de savoir » évoque la création d'une mémoire à partir des fragments de mémoires existants, à travers les textes qui traduisent des sens du monde. Par le caractère circulaire des citations et des matériaux, un échange paraît être établi entre les composants de l'Œuvre, qui s'affranchit des frontières de temps et de lieux. Ici, les critiques semblent réagir en « fidèles de l'État », se conformant à la réalité institutionnalisée. Ils ne questionnent pas la donation du Prix littéraire en elle-même. À notre connaissance, un seul critique fait observer que dans ses paragraphes « conceptuels » ce prix comporte également une mention explicite des arts. Simplement, cette possibilité n'a pas été prise en compte auparavant. Il fallait ces tableaux monumentaux aux inscriptions « culturelles » explicites pour oser une redéfinition des classifications artistiques et littéraires. Pourtant, cette transdisciplinarité n'est pas reconnaissable pour chacun. De quelque manière, Kiefer paraît réussir à faire « bouger » quelque chose et obtient par ce prix une reconnaissance « allemande » officielle par les représentants du Börsenverein. Leurs arguments restent pourtant douteux. La phrase selon laquelle Kiefer apparaissait « au bon moment » pour surmonter le tabou de la période nazie semble irrecevable, suggérant des raisons politiques et stratégiques.<sup>46</sup> Tout comme l'affirmation selon laquelle sa grande production de livres formerait une protection contre la diminution des lectures d'ouvrages. C'est là non seulement une réduction du médium principal de l'artiste à une idée plate, mais encore son instrumentalisation à des fins éducatives.

---

1999 Internationaler Preis der Jury der 47. Biennale di Venezia

1999 Praemium Imperiale

2005 Verdienstkreuz 1. Klasse

2005 Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst

2008 Friedenspreis des Deutschen Buchhandels

2009 Adenauer-De Gaulle-Preis

2011 Berliner Bär (B.Z.-Kulturpreis)

2011 Leo-Baeck-Medaille

<sup>45</sup> Op. cit., Linnenbrink.

<sup>46</sup> *Friedenspreis des deutschen Buchhandels 2008 an Anselm Kiefer*, [www.boersenverein.de](http://www.boersenverein.de), 2008. « [...] um das Diktat der unverbindlichen Ungegenständlichkeit der Nachkriegszeit zu überwinden. »

Dirk Knipphals, écrivain et journaliste de la « TAZ », remarque qu'il y a des livres qui ont contribué aussi à l'exclusion, à la haine et à la guerre, puis il demande : « Ce qui est écrit *dans* les livres n'est-il pas plus important ? ». <sup>47</sup> Si ! Pour lui, le jury est influencé par une simple politique culturelle. Au lieu d'élargir pour de bon le concept de littérature, il essaierait de domestiquer un art savant poussé comme de la mauvaise herbe : « Anselm Kiefer est apparu au bon moment pour surmonter la dictature de l'abstraction non-engagée de l'après-guerre ». Pour Knipphals, cette phrase montre que la décision n'a rien à voir avec l'idée de paix, elle se sert du prix pour lier facilement et contradictoirement l'art de Kiefer à la peinture abstraite et avant-gardiste. Les doutes exprimés ici de manière argumentée et policée sont accentués dans d'autres critiques plus polémiques. Hanno Rauterberg, par exemple, écrivain et critique d'art et d'architecture pour « Die Zeit », compare les mérites de Kiefer pour le Prix littéraire de la paix à ceux d'un Uri Geller, ce « charlatan américain », pour le prix Nobel de physique. Pour lui, la décision du jury a été motivée par la politique « noire-verte » (écologique-conservatrice) et non pas parce que Kiefer aurait fait progresser l'idée de paix. C'est là un « non-sens », dit-il, ignorant les compositions ambivalentes mêmes de cet art dans lesquelles il n'y a effectivement pas de sens définissable. Le deuxième reproche de Rauterberg porte sur le choix des noms chez Kiefer. Malheureusement, il ne distingue pas leurs différences entre eux, car les noms « guerriers » semblent s'inscrire dans le même mouvement transformateur que ceux du cosmos et de la religion, alors que toutes les compositions ne peuvent pas être relatives au sujet de la Deuxième Guerre mondiale. Le critique voit l'Histoire se perdre dans l'atemporel à travers cette « sombre rêverie », se dissolvant dans l'archaïque. <sup>48</sup> *Athanor* (2008), par exemple, serait une « œuvre pathétique menant hors du Maintenant ». Cet « escapisme » vers des mondes mythiques serait à l'opposé même de l'idée de paix. Rauterberg s'avère cependant en l'occurrence connaisseur de Kiefer, observant l'aspect mélancolique des créations. Pourtant, il n'établit pas de lien entre les compositions, si ce n'est leur souci commun de préserver la mémoire dans un contexte de deuil. L'attitude positive du jury écologiste-conservateur, selon lui, reflète cette « mauvaise décision grotesque ». Kiefer serait érigé en idole par ceux qui cherchent une vie profonde à travers l'individualisme et la créativité, paroles

---

<sup>47</sup> Dirk Knipphals, *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Ausgezeichnet, Herr Kiefer, Den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels einem bildenden Künstler zu verleihen, entspricht einer längst gängigen Erweiterung des Literaturbegriffs. Leider nur theoretisch*, [www.taz.de](http://www.taz.de), 04. 06. 2008. Le terme discuté est : « unverbindliche Ungegenständlichkeit ».

<sup>48</sup> Hanno Rauterberg, *Das Raunen für den Frieden*, Die Zeit, n° 25, 12. 06. 2008.

idéologiques de propagande politique. Rauterberg adresse ses critiques au jury, à l'artiste, ainsi qu'aux individualistes contemporains. Pour lui, le « Friedenspreis » n'est qu'un produit politique. Malgré tout, le critique soulève une question cruciale : les compositions peuvent-elles échapper aux contextes idéologiques, religieux et politiques ?

Werner Hahn, lecteur critique du magazine « Die Zeit », reprend l'article de presse de Rauterberg. Selon lui, l'ambivalence chez Kiefer ne semble pas provenir uniquement de ses compositions mais aussi des critiques. Comme d'autres, Hahn commence par l'argument du Börsenverein selon lequel « Kiefer était venu au bon moment pour surmonter l'art abstrait non-engagé de l'après-guerre ». <sup>49</sup> Il y voit une « violation délibérée de la garantie de liberté artistique ». Lui aussi soupçonne la décision d'être motivée par une prise de position dans le débat sur la peinture abstraite et avant-gardiste, tout en se mettant avec Kiefer du côté de l'« art concret », « art objectif ». De plus, Hahn rappelle que cette distinction avait été revisitée par Wassily Kandinsky et qu'elle est en relation conflictuelle avec la dictature des idées dans l'« art » du Troisième Reich. « Les images de sol et de sang », qui font allusion aux compositions contenant ce fameux salut quasi hitlérien, ne relèvent pas pour lui du travail de deuil. L'idée de mythisation de l'Histoire émise par Rauterberg est ici poussée à l'extrême. Outre que d'« obscurantiste », Hahn qualifie l'artiste d'« éclectique entre tous », qui invite à rassembler d'autres noms de personnages autour de lui. Comme le fait Werner Spies, historien de l'art, membre du jury et laudateur, liant l'artiste aux « savants du monde », alors qu'au début, il était plutôt repoussé par l'Œuvre. <sup>50</sup> Cette « accumulation de sens profond » crée des « monstres artistiques », dit Hahn. L'ambivalence des compositions, reflétée par la diversité des discours, serait caractéristique de Kiefer. Ambivalence surtout dans la représentation de l'Histoire, comme Julia Voss, journaliste et historienne des sciences, le souligne, disant que les tableaux étaient une « réponse d'enfant », « une topologie du mal » qui pourrait aussi bien porter des noms fantastiques. <sup>51</sup> Selon elle, Kiefer met « Auschwitz » sur le même plan que « Mordor », haut lieu du mal dans « Les seigneurs des anneaux » de Tolkien. Voss s'indigne de l'aspect mythique de l'Œuvre dont d'autres font l'éloge. Il n'est pas

---

<sup>49</sup> Werner Hahn, *Offener Brief zum Friedenpreis 2008 & 2009 des Deutschen Buchhandels: Google als Preisträger 2009 !*, <http://kommentare.zeit.de>, 02. 07. 2008.

<sup>50</sup> Werner Spies, *Überdosis an Teutschem*, FAZ, 02. 06. 1980. Werner Spies, *Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung*, FAZ, 28. 01. 1989.

<sup>51</sup> Julia Voss, *Friedenpreis für Anselm Kiefer, Nacht über Mordor*, [www.faz.net](http://www.faz.net), 20. 10. 2008.

nouveau que l'art kieférien serait « gris »<sup>52</sup>, ou d'un « sombre ton archaïque »<sup>53</sup>. Ce terme est chargé de différents sens selon les discours, seulement l'idée de paix y est absente. Voss découvre la mise en question des définitions de l'Histoire et de la mythologie par Kiefer.

Les journalistes trouvent l'art de Kiefer « trop » ou « pas assez allemand ». Werner Spies, au nom du Börsenverein, lui attribue ces qualités contestées et controversées : « une surdose teutonique » pour sortir l'Allemagne de la crise identitaire. Laudateur principal à l'occasion du Prix Littéraire de la paix, Spies va à l'encontre des journalistes. Il prétend que Kiefer se confronte à l'histoire allemande d'une manière inconfortable « ici et maintenant, évoquant des lieux de crimes comme si le mal en émanait encore ».<sup>54</sup> Ce « mal » que Julia Voss met en relation avec des récits fantastiques. « L'ambivalence est une puissance des images », dit Gottfried Honnefelder, représentant du Börsenverein.<sup>55</sup> C'est la « force des mots et des images qui révèle la vérité et rend possible la compréhension ». Mais quels mots, quelles images ? Cela semble témoigner d'une ouverture dans la définition de la paix, qui conçoit un espace de « forces invisibles », incalculables, dans les compositions (voir III.). Honnefelder voit bien que les œuvres qui « donnent un nom à notre époque ne dessinent pas des images de la paix ».<sup>56</sup> L'artiste prétend ne pas être un artiste politique mais porter la responsabilité de ses créations, qui « venues au monde » deviennent par là-même politiques.<sup>57</sup> « Le désert, on le porte en soi », dit Kiefer, concevant la paix comme constitution mentale. Sa création semble obéir à une nécessité de survie, qui cherche à percer les illusions du réel, puisant avant tout dans les textes religieux, mythologiques et cosmologiques. Kiefer voit sa rédemption dans la création artistique, indépendamment de la politique, mais il doit avouer ne pas être seul au monde et ne pas pouvoir ainsi échapper à la dimension publique de ses compositions. Il s'est de plus en plus ouvert au marché et aux institutions de l'art. Auparavant, il a vendu ses créations presque exclusivement aux collectionneurs privés, depuis il est entré même dans le Bundestag. Ceci montre son acceptation de leurs fonctions sociétales. Pourtant, Kiefer

---

<sup>52</sup> Donald Kuspit, *The Spirit of Gray*, [www.artnet.com](http://www.artnet.com), 19. 12. 2002.

<sup>53</sup> Gerhard R. Koch, *Mythomanische Monstermomente, Die Erde wird wüst und leer: Im Mythen-Gebräu Wagners und Tolkiens ist nicht alles eins*, FAZ, n° 7, 09. 10. 2002.

<sup>54</sup> ARD, Paulskirche Francfort, 2008, <http://www.hr-online.de>.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Niklas Maak, & Julia Voss, *Anselm Kiefer im Gespräch, Künstler um zu überleben, Bleibücher und Aluminiumblumen: Anselm Kiefers „Für Paul Celan - Ukraine“ aus dem Jahr 2005*, [www.faz.net](http://www.faz.net), 12. 07. 2008.



reste visiblement l'ermite qui, après avoir expérimenté l'« identité allemande » en tant qu'artiste, se distancie de cette idée au nom d'une mémoire qui remonte aux dinosaures. Il dit de lui-même qu'il est bien un « artiste allemand même si ce n'est bien sûr pas tout ce qu'il est ». <sup>58</sup> Cela ne l'empêche pas de rester en contact avec l'actualité terrestre, de trouver des arguments contre G.W. Bush, par exemple, ou contre l'Église. <sup>59</sup> Il paraît ne rien défendre de tels énoncés dans les compositions, mais faire expérimenter certains lieux qui eux, peuvent être mis en rapport avec la politique.

Deux phrases du texte publié sur le site du Börsenverein sont empruntées à Werner Spies, sans référence à celui-ci. Voici la première à considérer : « Kiefer confronte son époque au message dérangeant, moraliste du ruineux et de l'éphémère ». À l'origine, la phrase de Spies est une comparaison de Kiefer avec Hubert Robert, un peintre de ruines français (1733 - 1808) : « Souvenir, évocation, débat avec l'histoire : on serait tenté de dire que son goût pour les fictions architecturales fait d'Anselm Kiefer un Hubert Robert du XXe siècle finissant, un peintre qui, à l'instar de l'artiste français du XVIIIe siècle, objecte à l'optimisme de son époque le message embarrassant, moraliste, qui émane des ruines et de l'éphémère. Dans ses figurations de ruines, Hubert Robert battait en brèche, par l'évidence de son assujettissement au temps, la conviction des Lumières de pouvoir prendre possession du monde. Elles montraient un présent rongé et détruit par le passé ». <sup>60</sup> Cette image « négative » des ruines et « positive » du pouvoir constructeur paraît paradoxale, mais ne l'est pas si le temps n'est pas compris chronologiquement. Kiefer paraît exprimer sa conception du temps en citant Isaïe, « Über euren Städten wird Gras wachsen », « sur vos villes l'herbe poussera », au sens qu'elle pousse toujours déjà. Ce « message moraliste » des compositions auquel Spies fait allusion ne peut-il qu'être une prise de conscience de la transformation de toute chose ? Spies ne s'étend pas sur les conclusions à tirer. Il est loin de justifier du Prix littéraire de la paix. Au contraire, le « genre antihéroïque » de ses « tableaux historiques [...] s'attache exclusivement aux désastres », leur « léthargie » sans « aucune espérance » ressemble à « quelques communiqués abrupts concernant une cause

---

<sup>58</sup> Susan O'Hagan, *When I was four I wanted to be Jesus. It was only a short step to becoming an artist*, The Observer, 27. 04. 2008. « But it is also a fact that I am a German artist even though, of course, that is not all I am. »

<sup>59</sup> Ibid. « They do not care about the world, these people [...]. They only care about having the most power and doing what they want [to] ».

<sup>60</sup> Werner Spies, *Le passé recyclable*, Anselm Kiefer, dans *L'œil, le mot*, Christian Bourgois, Paris, 2007, p. 147 - 148. Ce texte de 2006 correspond à celui du catalogue de l'exposition : Spies, Werner, *Anselm Kiefer*, Künzelsau: Swiridoff, 2004.

irréremédiablement perdue ».<sup>61</sup> Et voici la deuxième phrase : « L'artiste agit à la façon d'un usurpateur génial et lucide, qui s'approprie les ressources d'une peinture expressionniste aux textures opulentes pour les transférer comme un butin dans son propre univers visuel ». Cette phrase fait originairement référence à « la volonté d'introduire [dans l'art] des contenus emblématiques qui renvoient aux mythes et aux archétypes », comme c'est le cas pour le travail de C.G. Jung.<sup>62</sup> Dans l'argumentation du Börsenverein, la même phrase sert de preuve pour la « présentabilité » d'un « présent détruit par le passé », alors que dans son texte, Spies s'intéresse à la « phylogenèse qui a conduit après la Première Guerre Mondiale, de DADA au surréalisme ».<sup>63</sup> De même, Spies écrit : « Kiefer ne fait pas de représentations narratives. Il ne s'agit jamais de tel ou tel événement identifiable, mais de l'évocation des lieux du crime. Ceux-ci jouent nécessairement de l'ambivalence, car ce sont des lieux inédits, censurés, que le peintre impose au spectateur ».<sup>64</sup> Plus loin, il contredit l'absence de narrativité non-représentative dans les compositions : « Dans l'œuvre de Kiefer ce transfert de l'horreur dans les choses a gagné une évidence supplémentaire, narrative », « ses toiles et installations » étaient assignées à un « jeu de références topographiques et historiques précises ».<sup>65</sup> L'enjeu polémologique de cette contradiction consiste à vouloir saisir l'insaisissable. D'un côté, Spies plaide pour des « tableaux historiques », qui « portent un jugement implacable sur l'art de l'après-guerre »<sup>66</sup>, de l'autre, il soutient que Kiefer travaille sur un mode allusif et ambivalent, lui permettant de fuir « hors du réel ».<sup>67</sup> Serait-ce un témoignage illustratif de la « plus-value des décombres »<sup>68</sup>, d'une narration non tributaire de la représentation ?

L'ambivalence et la polytonalité des critiques s'avère être l'un des garants de l'autonomie de l'Œuvre face aux discours politiques et idéologiques. Si l'art kieférien conserve l'idée de la paix, ce serait probablement dans le sens méditatif du yoga, auquel

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 150, 151.

<sup>62</sup> Voir p. 55, Gertrud Koch.

<sup>63</sup> Op. cit., Spies, p. 158, 159.

<sup>64</sup> Ibid., p. 152.

<sup>65</sup> Ibid., p. 160.

<sup>66</sup> Ibid., p. 156.

<sup>67</sup> Ibid., p. 168. Cet « art figuratif » est dominé par les grands textes décrivant la création du monde. Il prend appui sur la « mémoire collective », explique Werner Spies, faisant référence à la théorie archétypale de Carl Gustav Jung. L'art de Kiefer comporterait des représentations qui depuis l'humanité se trouvent dans l'inconscient des hommes. Sans parler de l'inconscient ou des archétypes comme lieux fixes, les symboles archaïques variés de la naissance et de la renaissance terrestre habitent tout l'art de Kiefer. L'attention envers la confrontation individuelle montre que ses images ne propagent pas d'archétypes tels que les conçoit Jung. Au contraire, au lieu de postuler des symboles collectifs éternels, Kiefer superpose les composants qui deviennent figurations eux-mêmes.

<sup>68</sup> Ibid., p. 149.

Kiefer fait d'ailleurs référence.<sup>69</sup> Il s'agirait de faire la paix, dans ses pensées d'abord, avec les forces destructrices et créatrices du monde, loin des définitions identitaires, qui préoccupent quant à elles les critiques.

#### I.1.1.c. Questions identitaires

Nous avons vu que l'art de Kiefer semble échapper aux discours politiques mais qu'il est utilisé à des fins institutionnelles et économiques qui le lient irrémédiablement aux questions de la représentabilité nationale par des créations culturelles. L'art « allemand », existe-t-il ? À travers des vues anglophones surtout sur l'une des expositions majeures de Kiefer, nous allons visiter des critiques face à des tableaux concrets.

L'exposition *Next year in Jerusalem* (2010) à Chelsea a causé une petite manifestation, écrit Nicholas Wroe pour « The Guardian ».<sup>70</sup> Kiefer fait revenir non seulement le titre *Jerusalem* (1984 - 1986) mais provoque des considérations critiques qui associent l'art de Kiefer à la question « allemande » (« Germanness ») à l'égard des paysages brûlés (« scorched earth ») par les stratégies des nationaux-socialistes.<sup>71</sup> Tout comme c'était le cas dès le début de sa création, il expose les photographies agrandies « au salut hitlérien » de 1969 sur des pages gigantesques de plomb et les met dans des cubes en métal qui les font voir à travers des portes entrouvertes. « La photographie », dit Kiefer, « est un moment » et elle incorpore plusieurs « niveaux de l'histoire ».<sup>72</sup> C'est pourtant l'engagement envers les mythes amalgamés au national-socialisme qui marque la « dynamique » des critiques. C'est bien ce qui partage en deux la réception de cet art, qui serait alors « dialectique », se tendant entre les termes de « Berserker », guerrier sauvage et « artiste allemand historique ».<sup>73</sup> Effectivement, Kiefer, « attiré par la décomposition, les revenants de cultures perdues » réussit à maintenir vives les critiques, qui disputent sur ses provocations et ses compositions « monochromes », comme aussi celle intitulée *Fitzcarraldo* (2010) : est-il germanique ou non, acceptable ou méprisable ?<sup>74</sup> Seth Apter, artiste et critique, appelle l'exposition la meilleure de

---

<sup>69</sup> Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, 2007, p. 254.

<sup>70</sup> Nicholas Wroe, *A life in art: Anselm Kiefer*, [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 19. 03. 2011.

<sup>71</sup> Roberta Smith, *Anselm Kiefer's "Cetus," part of his ambitious exhibition at the Gagosian Gallery*, *New York Times*, 18. 01. 2010.

<sup>72</sup> Kiša Lala, *Anselm Kiefer's remembrances of things past*, *SpreadArtCulture*, 12. 11. 2010.

<sup>73</sup> Op. cit., Nedo.

<sup>74</sup> Op. cit., Lala.

l'année 2010. Elle serait « tout à fait puissante », l'intérieur des grandes vitrines se présentant comme des « ruines faites pour exister éternellement » le hantent et le « bouleversent comme un ouragan ». <sup>75</sup> Apter, fasciné par l'art kieférien, ne prend aucunement position par rapport à l'histoire « allemande », alors que Roberta Smith, par exemple, déclare que le thème principal serait la « Germanness ». <sup>76</sup> Or, les titres regroupés sous cette exposition *Next year in Jerusalem* (2010) comme *Jakobsleiter* et *Das rote Meer* se réfèrent bien plutôt au contexte biblique et créent une tension avec celui de la guerre.

Des réactions similaires se montrent aussi en 2007 à l'occasion de l'exposition *Chute d'étoiles* : Kiefer « inspire tout, sauf l'indifférence », dit Itzhak Goldberg, historien de l'art et critique. Il prétend que son travail « ambigu sur la mémoire » possède dans sa démesure une « capacité de transformer l'histoire en mythe, par les inscriptions savantes qui découvrent et cachent des événements lointains, ou encore par la tension qui se dégage des rencontres improbables entre différentes matières ». <sup>77</sup> Pour Goldberg, cette transformation semble se faire au nom d'une « distance ironique », avec laquelle Kiefer « tend à détruire la puissance du mythe allemand ». <sup>78</sup> L'exposition *Aperiatum terra* (2007) à Londres provoque une réaction différente : Kiefer trouble le paradis, faisant apparaître le « sacré fragile au milieu des ruines brûlées de la terre ». <sup>79</sup> Simon Schama, professeur d'histoire de l'art et écrivain, retrace avec sensibilité l'« univers d'information simultanée » que crée Kiefer, qui résiste aux « virtualisations inhumaines de la mémoire ». <sup>80</sup> Schama souligne l'effet physique des compositions de ce « magis moderne », qui font « arrêter le cœur pour un instant » par la simultanéité des différents temps. Selon Schama, les titres aussi bien que les lignes horizontales de ces paysages, qui sont d'une grande « profondeur spatiale et morale », comparable à celle de C. D. Friedrich, Grünewald, Altdorfer, établissent un transfert terrestre des apparitions célestes de l'« Autre ».

Ce phénomène « germanique » apparaît à l'occasion de l'exposition dédiée à Velimir Chlebnikov (1885 - 1922) en 2005. Il semble que dans ce cas, les inscriptions ne soient pas responsables des critiques, car personne ne paraît si éloigné des

---

<sup>75</sup> Seth Apter, *Best Exhibit of 2010: Anselm Kiefer at Gagosian*, [www.newyork.nearsay.com](http://www.newyork.nearsay.com), 13. 12. 2010.

<sup>76</sup> Op. cit., Smith.

<sup>77</sup> Itzhak Goldberg, *Anselm Kiefer au Grand Palais, Le risque de la démesure*, Beaux Arts, n° 276, 01. 06. 2007.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Simon Schama, *Trouble in paradise*, The Guardian, 20. 01. 2007.

<sup>80</sup> Ibid.

conceptions de l'« identité nationale » que ce futuriste russe (voir partie II.1.). La poésie de Chlebnikov, ainsi que ses textes en prose, tentent d'inventer une nouvelle langue et d'imaginer un univers dans lequel sont lisibles et calculables les événements cycliques du monde. Mieux que tous les autres, le poète permettrait de démontrer l'irrationalité des dogmes et l'effet libérateur du chaos créateur dont s'inspire l'artiste. C'est pourtant tout le contraire pour les critiques anglophones, qui s'exprimant à l'occasion de cette exposition, débattent du côté « allemand » de l'art kieférien. En 1990, Kiefer avait déjà inscrit des extraits des *Tables du destin* sur ses photographies de chaises vides volant autour d'une table, *Schicksale der Völker*. Ce sera cependant cette exposition de 2005 au White Cube à Londres qui attirera l'attention sur ce poète, célébré dans une nouvelle vague de tableaux aux paysages marins. L'histoire et la mythologie « allemandes » sont toujours les mots-clés centraux des débats, les textes de Chlebnikov lui-même ne sont pratiquement pas pris en compte. Les nombreuses critiques montrent que Kiefer fait forte impression, et cela toujours pour des raisons différentes. Damien Sausset, historien de l'art, en vient à conclure que Kiefer ne fait pas de « véritable travail de mémoire ou de deuil », pas plus qu'il ne travaille « explicitement [...] la question du mythe ». <sup>81</sup> Les critiques, sans débattre des causes et conséquences, témoignent des conflits extrêmes des interprétations entre l'Histoire et la mythologie qui reviennent.

La presse anglophone s'avère austère, ayant recours à des représentations stéréotypées. Will Self, écrivain et journaliste, a l'impression sonnante et trébuchante d'entendre dire Kiefer d'un ton grave : « Je suis germanique ! Je suis grand et mon œuvre est lourde ! ». <sup>82</sup> Il trouve que son art est une mixture curieuse de mysticisme et de science-fiction. C'est une « errance rimbaldienne, la quête d'une équation mathématique qui exprimerait la circularité historique, prédisant ainsi le futur ». <sup>83</sup>

Self ridiculise les paysages marins dédiés par Kiefer à Chlebnikov, au motif qu'ils seraient de « bons Turner », si l'on enlevait l'écriture et les objets. Que seraient les tableaux de Kiefer sans les inscriptions ? Les mises en scènes pour Chlebnikov au moins, paraîtraient muettes et simples, ayant perdu leur énergie tensionnelle et ainsi leur ambivalence. Pour Self, ces tableaux sont tous « germaniques », parce que « Kiefer ajoute à son sombre jeu slave de la mort et de la destruction, sa propre réponse à la

---

<sup>81</sup> Damien Sausset, *Dans les dédales secrètes d'Anselm Kiefer*, *Connaissance des Arts*, n° 629, 07. / 08. 2005.

<sup>82</sup> Will Self, *The house the arterati built*, *Evening Standart*, 05. 07. 2005. « I'm Germanic ! I'm uptight and my work is heavy! »

<sup>83</sup> Ibid. « A Rimbaudian wandering, and surch for a mathematical equation which would express the circularity of history; predicting therefor the future. »

Götterdämmerung nazie ».<sup>84</sup> À travers le mot « slave », Self établit le lien avec le deuil que provoque chez Chlebnikov la guerre entre la Russie et le Japon en 1905, mais il n'explique pas qu'à travers lui, Kiefer mémorise aussi les victimes du national-socialisme. Waldemar Januszczak, critique d'art, s'exprime plus radicalement encore : « Les germaniques arrivent », écrit-il, rabaissant l'exposition : « rien de bien important ».<sup>85</sup> Pour se rendre compte de ce « désastre esthétique », il recommande ironiquement d'aller voir l'exposition, cet « enregistrement de la psyché allemande d'après-guerre, gravement perturbée ».<sup>86</sup> Les compositions, témoignant d'un pessimisme romantique sont « bénies et maudites d'une arrogance picturale à la manière d'une division de chars. [...] Elles étaient grandes, imposantes, ridiculement ambitieuses, symphoniques et tellement sombres. [...] Les problèmes d'espace ne sont pas résolus mais écrasés par l'insignifiance. Impressionnant ! ».<sup>87</sup> Impressions fortes qu'Adrian Searle, critique d'art, lui aussi, partage mais selon des modalités très différentes. Bien qu'il admire Kiefer, Searle résume son impression en deux phrases, qui elles aussi sont impressionnantes : « Son intérêt pour la folie utopique de Chlebnikov, dans lequel, je crois, il voit plutôt l'exemple d'un cas d'enquête mythologique de soi-même et de la volonté au pouvoir, peut être compris comme une métaphore de la lutte artistique. Nous ne pouvons pas oublier que Hitler voulait être un artiste aussi ».<sup>88</sup> Le critique rapproche dangereusement le travail de Kiefer et l'aspiration du « Führer » à être un artiste. Ce constat reste ambigu lui-même et réclamerait des explications. C'est encore l'aspect sombre entrevu dans les tableaux qui cette fois-ci est associé faussement à une soi-disant sympathie de l'artiste pour le « Führer ». Comme Searle le dit bien, cet effet enclenché par l'usage fréquent du plomb est « dérangeant », « perturbant », « impressionnant ».<sup>89</sup>

De même, pour Charles Darwent, journaliste britannique, le travail de Kiefer porte bien sur l'histoire allemande et est lui-même « profondément germanique :

---

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Waldemar Januszczak, *The German's are coming*, The Sunday Times, 10. 07. 2005. « It's about nothing of any consequence. »

<sup>86</sup> Ibid. « Recorder of Germany's hugely troubled post-war psyche. »

<sup>87</sup> Ibid. « They are blessed/ cursed with a pictorial arrogance of a panzer division. [...] His stuff was huge, portentous, ridiculously ambitious, symphonic and so, so dark. [...] space problems are not so much solved as bulldozed into insignificance. Impressive ! »

<sup>88</sup> Adrian Searle, *All at sea*, The Guardian, 05. 07. 2005. « His [Kiefer's] interest in the utopian madness of Chlebnikov, whose example I believe he sees almost as a case study in self-mythology and the will to power, might be taken as a metaphor for artistic struggle. We cannot forget Hitler to be an artist, too. »

<sup>89</sup> Ibid. « Kiefer's art is as ambitious as it is magnificently grandiose, uncomfortable and brooding. His work is deeply troubling as it is impressive - and that is as it should be ».

solennel, imposant, lourd comme le plomb dont il est [souvent] fait ».<sup>90</sup> Il pense que l'histoire est une série de narrations rendue visible par Kiefer. Darwent pousse plus loin l'idée de structures narratives évoquées déjà par Spies, voyant dans les compositions une « supersaga », « an architecture of narratives », tel que les textes de Chlebnikov le suggèrent.<sup>91</sup> Il conclut à juste titre que l'art de Kiefer ne concerne pas seulement l'histoire de son pays mais l'Histoire du monde.

Un seul critique propose une lecture pluridisciplinaire des tableaux dédiés à Chlebnikov: Kevin Power (Chair of American Literature, University of Alicante) essaie d'expliquer le rapport de Kiefer avec l'expérience de l'Histoire : « Kiefer ressent, je crois, que la conscience humaine est historique et que si nous devons nous préserver dans cet âge de l'horreur abstraite, nous devons regagner le sens de la totalité et de l'immédiateté de l'expérience humaine ».<sup>92</sup> Ce contexte est éclairé par la citation de Chlebnikov, car Kiefer s'intéresse à l'appropriation de l'Histoire par « systèmes de correspondances ». « Ici, l'interprétation est construite comme un acte allégorique qui consiste en la réécriture d'un texte donné selon un code particulier interprétatif », explique Power. Son approche est une « lecture mytho-critique », qui explore le « pouvoir des images » et des architectures.<sup>93</sup> Les compositions kiefériennes résisteraient à l'assignation d'un sens singulier. L'Histoire se trouve dans le processus créatif de cet Œuvre qui « incorpore une angoisse tonnante, symphonique en quête de soi-même, un engagement quasiment sartrien qui est idéologique, existentiel et hautement physique ».<sup>94</sup> La matérialité des compositions est encore citée comme l'un des éléments déterminants de cet art. Power recherche les sources de la conception historique de Kiefer dont le travail peut être vu, selon lui, comme faisant « partie du penchant contemporain de repenser l'histoire au niveau philosophique et épistémologique, spécifiquement comme un acte de représentation. Pour cette raison, l'histoire est le mieux comprise comme un acte narratif ; l'architecture du savoir historique portait en son centre les choix philosophiques, épistémologiques et narratifs

---

<sup>90</sup> Charles Darwent, *Gesamtkunst ! That's total art*, The Independent, 03. 07. 2005, « It is deeply, deeply German : solemn, portentous, heavy, as the lead of which it is frequently made. »

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Kevin Power, *Kiefer meets Chlebnikov at his home in Barjac, maybe*, [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com), 07. 2005. « Kiefer feels, I believe, that human consciousness is historical, and if we are to heal ourselves in this age of abstract horror, we must regain the sens of the totality and immediacy of human experience. »

<sup>93</sup> Ibid. « Here, interpretation is construed as an essentially allegorical act that consists in rewriting a given text in terms of a particular interpretative code. »

<sup>94</sup> Ibid. « The creative process behind these works embodies a wandering, symphonic angst in search of itself, an almost Sartrean engagement that is ideological, existential, and highly physical. »

faits par le narrateur. Représenter la mémoire ou l'histoire, c'est entrer dans des eaux troubles, des conflits sans fin et des bateaux qui sombrent ».<sup>95</sup>

De la « folie utopique » à la narration, de la narration au langage, Chlebnikov se propose du point de vue de la « conscience linguistique » à Kiefer pour que ce dernier puisse expérimenter sa propre version de l'Histoire, « une version selon laquelle le temps lui-même ne devient pas seulement la vraie mesure du monde, mais aussi la mesure essentielle de l'homme, ou le côté par lequel il peut en effet définir son être dans le monde ».<sup>96</sup>

Power souligne l'importance de la langue dans les tableaux de l'artiste. L'écriture, tout comme les choses, serait pourvue de l'« ambiguïté essentielle des signes et des sens ». Rod Mengham, spécialiste de la littérature anglaise, résume le défi que lance l'art de Kiefer : « Les limites de l'imagination sont au centre du travail de Kiefer, ses tableaux sont tirés vers des régions que l'on ne peut pas atteindre dans l'humanité, mais qui sont assimilables aux ambitions humaines, aux trajectoires du désir et à la peur [...]. Là, au bord de notre compréhension commence le savoir du monde qui doit toujours rester ambigu, crypté, oraculaire. »<sup>97</sup> Les ambivalences, résidant dans les compositions les empêchent d'être dogmatisées, comme le prouve la pluralité des critiques. Elles reflètent les procédés des mises en scène circulaires, les changements topologiques de sens et l'achronie des compositions qui comprennent simultanément le commencement et la fin des choses. Elles ne peuvent donc être comprises que dans l'ensemble de tous les moments de leur manifestation dans et autour des compositions kiefériennes. Les critiques suivantes rendent justice au travail mémoriel de Kiefer, qui va au-delà de la question « allemande ».

Trois rétrospectives du monde anglophone des années 2000 font pendant aux interprétations, soucieuses de l'Histoire en termes d'« identité nationale ». Matthew Rampley, professeur d'histoire de l'art, explique l'ambivalence politique des

---

<sup>95</sup> Ibid. « Kiefer's work can be seen as part of the contemporary drive to rethink history at a philosophical and epistemological level, specifically as an act of representation. History is therefore best understood as a narrative act; the architecture of historical knowledge has, at its centre, the philosophical, epistemological and the narrative choices made by the storyteller. To represent memory or history is to enter turbid waters, endless conflicts and sinking ships. »

<sup>96</sup> Ibid. « A version where time itself becomes not only the true measure of the world, but also the essential measure of man, or the side where he can effectively define his way of being in the world. »

<sup>97</sup> Rod Mengham, *Anselm Kiefer, Waterworld*, [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com), 07. 2005. « The outer reaches of imagination are at the center of Kiefer's work, his paintings are drawn towards regions unattainable by humanity but assimilable to human ambitions, to the trajectories of desire and fear that make them both tantalise and repel us. There at the boundary of our understanding is the beginning of a knowledge of the world that must always remain ambiguous, cryptic, oracular. »



compositions kiefériennes, les plaçant parmi les néo-expressionnistes, qui pratiquent un art « anarchique et subversif »<sup>98</sup> (voir II.2.). Celui-ci mythifie la question de l'« identité allemande ». Les discours des admirateurs de l'artiste, dit-il, témoignent d'une telle mythification. De plus, il fait participer Kiefer au débat sur la « normalisation de la période nazie ». Il reconnaît qu'il interroge la « germanité » « comme il faut », qu'il met en question la connexion entre la culture moderne et le nazisme.<sup>99</sup> Cette connexion est établie par l'« anticapitalisme romantique », par cette « obsession de la vie », telle que l'éprouveraient Friedrich Nietzsche, Friedrich Schlegel et Friedrich Hölderlin.<sup>100</sup> Rampley montre à travers les idées du romantisme comment une même interprétation peut être utilisée à des fins opposées : « Le romantisme n'a pas nécessairement été le prélude du fascisme, la nature indéterminée de sa critique de la modernité a permis aux deux, la gauche et la droite de se référer à sa tradition. Et c'est en ce sens alors que le romantisme, ou plus spécifiquement l'anticapitalisme romantique [...] a été impliqué en l'ascendance des nazis ».<sup>101</sup> L'art de Kiefer, en incarnant la mythologie romantique, qui a également inspiré le national-socialisme, serait ambivalent, à l'interface d'un deuil des victimes historiques et d'une tentation mythologique de complicité fasciste.<sup>102</sup> Il s'agit chez lui de surmonter l'Histoire abstraite.

James Hyman, spécialiste des médias technologiques cinématographiques, tente d'aller plus loin dans l'élucidation de l'ambivalence des créations kiefériennes. Il constate un changement dans les thèmes de l'artiste à partir de son déménagement en France en 1995.<sup>103</sup> Hyman n'exclut pas la poursuite simultanée d'anciens sujets et la distance envers eux, envers les représentations conventionnelles. Selon lui, cette distance est perceptible dès le début dans ses gravures sur bois « alchimiques » qui « échappent à la conviction terrestre d'un passage linéaire du temps. » Au contraire,

---

<sup>98</sup> Matthew Rampley, *In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism*, Oxford Art Journal, Vol. 23, 2000, p. 75.

<sup>99</sup> Ibid., p. 76.

<sup>100</sup> Ibid., p. 78.

<sup>101</sup> Ibid., p. 81. « Romanticism was not necessarily a prelude to fascism, the indeterminate nature of its critique of modernity allowed both the left and the right to draw on its traditions. It is in this sense then, that romanticism, or more specifically the romantic anti-capitalism [...], became implicated in the rise of Nazism. »

<sup>102</sup> Ibid., p. 76.

<sup>103</sup> James Hyman, *Anselm Kiefer as Printmaker - II: Alchemy and the Woodcut, 1993 - 1999*, Print Quarterly, Vol. 17, 01. 03. 2000, p. 26. Voir aussi Attias Lauri, *Anselm Kiefer's identity crisis*, New York Art Review, Vol. 96, 06. 06. 1997. Le critique de l'art, s'exprime à l'égard de l'interruption productrice chez Kiefer (1993 - 96). Il dit que celui-ci a dû faire l'expérience de la perte du sens à travers l'infinie recherche de son « identité », qui pour l'artiste ne peut pas être définie historiquement. C'est aussi pour cela qu'il s'intéresse de plus en plus aux processus symboliques de l'alchimie. Pour Lauri, il est évident qu'il s'agissait d'une « crise d'identité ».

l'histoire est transcendée quand Fludd et Kiefer s'unissent au-delà du temps et de l'espace ». <sup>104</sup> Le temps « officiel » est suspendu pour permettre aux différents fragments historiques choisis d'entrer en communication. Cette observation semble pertinente face au réseau sémantique produit par l'artiste, qui rend possible la coexistence des noms, en les rendant compatibles virtuellement les uns avec les autres. La complexité du réseau artistique amène Hyman à dire que « [...] chaque image en complète une autre, clarifiant et développant son sens pour finir dans un *Gesamtkunstwerk* ». <sup>105</sup> Il reconnaît que la gravure sur bois est associée à la « culture allemande » mais que Kiefer s'élevait au-dessus des « événements spécifiques » dans l'espace et le temps pour présenter une « exploration des forces universelles plus puissantes ». <sup>106</sup> L'Histoire est perdue de vue pour la cosmologie, le temps des âges du monde, qui seul semble être un espace assez ouvert pour pouvoir contenir toute la diversité des discours.

Dans une rétrospective de 1999, Shelley Cordulack, professeur d'histoire de l'art, entrevoit dans les compositions une proximité avec l'idéologie fasciste. Elle explique que pour Kiefer, son travail est une vocation, « un appel, une mission et un idéalisme ». <sup>107</sup> Elle essaie de mettre en parallèle le recours des nationaux-socialistes et de l'artiste au romantisme, pour montrer que la vocation artistique chez Kiefer est différente, parce qu'il la voit « en termes de rédemption morale et spirituelle », avec le cosmos entier comme cadre. Kiefer explore des aspects architecturaux, ainsi que des symboles, comme l'épée et la roue, qui sont selon elle d'une « autorité, unité, clarté et simplicité » semblable aux symboles des Nazis. <sup>108</sup> De plus, Cordulack entrevoit dans la référence à l'« art dégénéré » de Kiefer, la dénonciation de la condition de l'art sous le Troisième Reich et la mise en question de toute définition de l'art. Elle reconnaît la dimension « critique » de ce titre provocateur *Kranke Kunst* (1975). <sup>109</sup> Le livre en tant que médium permet la comparaison de l'artiste avec le gardien, le soldat, l'alchimiste et l'agriculteur. <sup>110</sup> Ces aspects, nous dit Cordulack, ne constituent qu'une partie de la vision de l'artiste, qui « se décrit lui-même comme un 'existentialiste politique' » dont

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 38. « [...] Kiefer's alchemical woodcuts escape this earthbound belief in a linear passage of time. Instead, history is transcended as Fludd and Kiefer become one across time and space. »

<sup>105</sup> Ibid., p. 38.

<sup>106</sup> Ibid., p. 42.

<sup>107</sup> Shelley Cordulack, *Anselm Kiefer : Art, Work and Vocation in the Third Reich*, Bruckmanns Pantheon, Vol. 57, 1999, p. 169.

<sup>108</sup> Ibid., p. 171.

<sup>109</sup> Ibid. Référence au tableau de Kiefer, *Kranke Kunst*, 1975.

<sup>110</sup> Ibid., p. 176.

le penser est « `vertical et dont l'un des niveaux a été le fascisme´ ». <sup>111</sup> Ses références vont au-delà donc de l'époque historique du Troisième Reich, elles ne suivent pas les événements d'une manière chronologique. Pourtant, Kiefer a dû entreprendre sa quête de son « identité » en tant qu'artiste « allemand » et en tant qu'être dans le cosmos. Cette approche comparative paraît perspicace et lucide et confirme celle de Rampley concernant les deux voies interprétatives de la tradition romantique. Il est remarquable que ces deux historiens anglophones se gardent de toute « tentation mythique » et réussissent ainsi à souligner certains aspects de l'art kieférien. Cela leur permet de le situer dans les traditions de l'Histoire et de l'histoire de l'art, tandis que l'expert de cinéma se perd dans l'achronicité des compositions. Par contraste avec d'autres critiques, admirateurs de Kiefer, Rampley et Cordulack montrent avec une ingéniosité courageuse les engrenages du fascisme dénoncés par l'artiste qui fait lui-même son expérience dangereuse. Les questions identitaires se complètent et s'annulent chez les critiques.

### I.1.2. « Le ciel est ici »

Nous avons vu que les critiques se disputent aussi bien sur les présences publiques de Kiefer que sur ses compositions, toujours curieuses de savoir si l'art est un art historique, identifiable en tant qu'art « allemand » ou alors s'il s'enfuit dans une dimension mythique, dangereuse, séduisante. Ces questions continuent à travers toutes les époques de la création kieférienne. Nous les poursuivrons, visitant des lieux importants des critiques des années 2007, 2000, puis 1990. Ces analyses seront au cœur du débat sur la dimension mythique des créations. Cette dimension s'avèrera non seulement liée à la problématique du Troisième Reich mais posera également problème face aux inscriptions cosmologiques et kabbalistiques, qui parfois font oublier l'Histoire. L'ambivalence des critiques permettra de conclure à l'indécidabilité topologique de cet art, nécessitant une recherche sur la toponymie des composants signifiants de l'Œuvre.

---

<sup>111</sup> Ibid. « We must remember that he describes himself as a `political existentialist [...] My thinking is vertical, and one of the levels was fascism´. »

### I.1.2.a. Cosmos mélancolique



Anselm Kiefer, *Melancholia* (2003)

Dans ce chapitre nous allons tenter de mesurer l'importance de la cosmologie dans l'art de Kiefer, ainsi que son influence sur les interprétations. La mélancolie entrevue dans les créations semble être liée à cela, complexifiant le problème de la confrontation kieférienne avec l'Histoire et le « mythe ».

Autour des scénarios de ruines des deux tours en béton et des sept cubes gigantesques en métal montés sous la coupole du Grand Palais, intitulés *Chute d'Étoiles* (2007), Kiefer rassemble des tableaux dédiés explicitement à Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Louis Ferdinand Céline, Velimir Chlebnikov, ainsi qu'à la Kabbale et la Bible. Le titre de l'ensemble de l'exposition, *Chute d'étoiles*, est si général qu'il ouvre un espace plus large à l'interprétation, un contexte de « ruines planétaires ».<sup>112</sup> Werner Spies considère que ce « théâtre mondial » produit un effet mélancolique, provenant de sa « capacité nominaliste à obtenir une polyvalence poétique, par rareté des

<sup>112</sup> Werner Spies, *Planetarische Ruinen, Einzug eines Melancholikers: Anselm Kiefer installiert sein Welttheater im Grand Palais*, FAZ, n° 146, 27. 06. 2007.

allusions ». <sup>113</sup> Il n'entre pas dans les références faites aux poètes et à leur époque, mais souligne la manière dont Kiefer « joue sur la conscience de dissolution à travers les représentations du cosmos, les mythes éternels et [...] les catégories construites », à l'encontre de l'idée d'une singularité historique. <sup>114</sup> L'exposition est perçue comme « événement véritable » <sup>115</sup>.

Les critiques de presse, elles, se déchirent entre admiration et condamnation de l'exposition : Didier Ottinger, conservateur au Musée national d'art moderne, voit dans l'« instinct destructeur » une « tendance métaphysique ». <sup>116</sup> Pour lui, l'art de Kiefer est d'un « joyeux iconoclasme ». De plus, l'« accumulation de mythes et de récits, de poèmes et d'obscurités bréviaires » constituerait un « art universel », ou l'« âme de l'art », s'il y en a une. <sup>117</sup> Ottinger adhère alors à ce processus destructeur et libérateur, dès lors intégré à des paysages de ruines. Il est fasciné, tandis que Pierre Sterckx, critique et historien d'art lui aussi, est révolté par cette « platitude opaque » qui ne transforme « aucune matière en lumière ». <sup>118</sup> Ce « reliquaire piteux » est d'un « ennui pesant », n'ayant comme message que le médium lui-même. Il est « bouché, rendu muet par excès de matérialisme ». Pour Sterckx, « ajouter des objets à des surfaces plâtrées, c'est avouer que l'on ne connaît pas la peinture ou que l'on n'arrive pas à son niveau de matérialisation centrifuge ». <sup>119</sup> Il reste cependant douteux que son art soit muet. La démesure des deux interprétations révèle que l'ambivalence extrême des compositions se poursuit et témoigne des difficultés de décrypter les associations entre les textes et les matériaux chez Kiefer.

Cependant, une autre dimension surgit dans les critiques, celle du cosmos, qui porte à confusion, voire confond dangereusement Histoire et cosmologie : Béatrice Compte, journaliste pour « Le Figaro », essaie de réunir Bachmann, Celan et Kiefer dans une synthèse, puisqu'ils « continuent tous trois à cultiver ensemble le dire et la mémoire, à refuser le refoulement d'une histoire douloureuse, et à partager un sentiment cosmique d'existence, selon lequel l'homme et l'univers se répondent comme microcosme et macrocosme ». <sup>120</sup> Il est problématique de fondre les vécus de la guerre

---

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Béatrice Compte, *Les convulsions de la matière*, Le Figaro magazine, n° 19543, 02. 06. 2007.

<sup>116</sup> Didier Ottinger, *Ses châteaux de sable couvrent plusieurs hectares, son seau et sa pelle sont de vrais bulldozers*, Beaux Arts, n° 276, 01. 06. 2007.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Pierre Sterckx, *Peindre pour Kiefer, c'est tartiner de la misère*, Beaux Arts, n° 276, 01. 06. 2007.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Op. Cit., Compte.

en une expérience « douloureuse », ainsi que d'attribuer l'image cosmologique de l'artiste aux deux poètes. Face à l'Extermination des Juifs, l'interprétation de l'exposition comme « ode grandiose au cycle éternel de la mort et de la résurrection »<sup>121</sup> paraît inappropriée. Béatrice Compte ne mythifie pas la singularité historique de l'Extermination, mais elle ne prend pas non plus en compte la conséquence politique de la synthèse qu'elle opère des personnes sous le prétexte cosmologique. En excluant l'Histoire de la dimension cosmologique, elle ne rend pas justice aux victimes de la guerre et des camps présents dans la poésie de Celan et de Bachmann. La conséquence politique d'un tel refus de mémoire semble consister en la possibilité de la répétition des événements de la dictature.

Il s'agit alors de savoir comment il est possible que ces critiques, chancelant entre les extrêmes, interprètent pourtant le même art. La frontière qui les sépare semble être tranchée, pourtant se justifie-t-elle par les compositions ? Effectivement, le thème de la frontière est abordé à l'occasion de l'intégration permanente de trois créations de Kiefer au Louvre, dont *Athanor*, à la fin de l'année 2007. Ce tableau monumental où l'homme est allongé sur le sol face au cosmos provoque des réflexions cosmologiques de la part des critiques. Elles sont liées aux réflexions religieuses, suggérées par une autre exposition importante de la même année autour d'un chant religieux dédié à la Vierge Marie<sup>122</sup>, qui figure comme titre, *Maria durch ein Dornwald ging* (2008). La frontière entre la justesse et la fausseté du dire, celle aussi entre l'humain et le divin, entre le bien et le mal est abordée intensément. Même si l'homme n'est le centre ni de l'univers, ni des créations de l'artiste, il est au carrefour des ondes cosmiques comme le sont les compositions, un monde médian entre les mondes.<sup>123</sup> La conférence du Louvre, qui porte le titre significatif : « La frontière, mythe biblique ou mythe géographique ? » discute le problème ontologique de la distinction du sujet et de l'objet, ainsi que cette idée cosmologique d'interconnexion entre les hommes et l'univers qui semble inspirer toute l'Œuvre de Kiefer.<sup>124</sup> L'artiste choisit ses commentateurs, dont Edgar Morin, célèbre sociologue au C.N.R.S. qui transpose l'idée du « tout au singulier » micro-macrocosmique à la société. L'idée cosmologique se retrouve dans maintes créations de

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Martin Schärer, *Maria durch ein Dornwald ging*, *Zürcher Landzeitung / ZU / NBT*, 23. 12. 2006. <http://www.zuonline.ch/>. Le chant « Maria durch ein Dornwald ging » date d'environ 1600. Son auteur et son compositeur ne sont pas connus. Le texte a trouvé son entrée dans l'Église en 1900.

<sup>123</sup> Interview d'Anselm Kiefer, *ARD Nachtjournal*, 2010.

<sup>124</sup> Émission radiophonique sur France Culture, *Éloges du savoir*, Conférence du Louvre avec Marie-Laure Bernadac, Dominique Cordellier, Brigitte Donon, suivi d'un entretien avec Anselm Kiefer, <http://sites.radiofrance.fr>, 08. 01. 2008.

Kiefer, notamment celles dédiées au rosicrucien Robert Fludd : *Pour Robert Fludd* (1996), *Every plant has its related star in the sky* (2001), *La vie secrète des plantes* (1998, 2002). Morin explique que par conséquent, la société est, elle aussi, dans l'individu. L'existence est d'une « double nature sans frontières », dit-il, la vie n'est pas ordonnée mais consiste dans un « vivre de mort, mourir de vivre », comme le dit Héraclite. En ce sens, la contradiction des critiques trouverait une réponse possible. Leur diversité s'expliquerait par l'absence d'un monde homogène pour tous ou par les entrecroisements de mondes différents tels que Kiefer les conçoit et les met en scène explicitement : *Jeder Mensch steht unter seiner eigenen Himmelskugel* (1970) (voir III.2.).

Selon l'artiste, notre univers est quelque chose de « complètement irrationnel », car chaque connaissance se « révèle comme non-savoir ».<sup>125</sup> En ce sens, il semble s'approcher des réflexions ontologiques sur l'inconsistance de la connaissance, qui pourraient être formulées ainsi : « Chaque savoir, devant connaître la possibilité de l'extérieur dans sa langue, est menacé non seulement logiquement mais aussi factuellement d'une mise en question de son existence ».<sup>126</sup> Or, l'art lui-même est un paradoxe, une « frontière », se définissant par « la notion de limite, il est toujours sur le fil du rasoir, à la lisière entre mimétisme et abstraction, au risque de se perdre dans un surplus de réalité ou de s'éteindre dans une froide abstraction. Être contaminé ou dévoré ! ».<sup>127</sup> L'interprétation cosmologique semble offrir un champ assez vaste pour inclure les citations paradoxales, mythiques, religieuses, philosophiques et politiques des compositions de Kiefer. La dissolution des frontières discursives permet de lier les discours entre eux. Kiefer s'explique : « Mais la frontière, c'est aussi l'ambiguïté par excellence. La frontière nous est nécessaire, sinon nous ne pourrions pas vivre. [...] J'utilise le mot 'frontière' parce qu'il permet d'englober tous les concepts, d'échapper aux définitions ».<sup>128</sup> La question de la frontière comprend donc l'Œuvre et le montre comme quelque chose en « soi » et hors de « soi » en même temps. Les matériaux des compositions sont les mêmes dont sont construits le monde et les hommes. Les constituants de la réalité sont donc eux aussi les mêmes, comme le suggèrent les

<sup>125</sup> Sigrid von Fischern, Interview, « *Die Liebe gibt keinen Sinn* », [www.tagesspiegel.de](http://www.tagesspiegel.de), 29. 12. 2007

<sup>126</sup> Petra Gehring, *Innen des Außen-Außen des Innen*, München: Fink, 1994, p. 31. « Jedem Wissen droht, sofern es um diese Möglichkeit des Außen in seiner Sprache wissen muss, nicht nur logisch, sondern faktisch die Infragestellung seiner Existenz. »

<sup>127</sup> Anselm Kiefer, *Porte des lions* dans *Anselm Kiefer au Louvre*, éd. Musée du Louvre, Paris : Regard, 2007, p. 47.

<sup>128</sup> Op. cit., *Anselm Kiefer au Louvre*, 2007, p. 27. Citation de Kiefer dans l'interview avec Jean-Marc Terasse, *Frontières, en nous, hors nous, nous*.

créations de Kiefer. Comme le décrit Kleist pour le moine du « Paysage d'âme » (« Seelenlandschaft ») de C. D. Friedrich, le corps de Kiefer dans *Athamor* (2007) peut être transposé sur « soi » et vice versa.<sup>129</sup> L'art ne fait donc pas de distinction entre la « réalité » et l'irrationnel. Incluant la langue, les compositions forment un « spectacle allusif », suscitant toujours, selon Paul Ardenne, critique d'art, une réponse « entre » les termes.<sup>130</sup> Les constituants spatio-temporels de la « réalité » sont donc détruits pour ouvrir un débat sur les perspectives. « L'idée principale, c'est que le sens est toujours le sens de quelqu'un, qu'il est toujours ce que nous en faisons, une perspective. [...] La vérité, le dogme, autant dire l'enfer de la connaissance ».<sup>131</sup> Pouvoir librement choisir sa perspective sur l'Œuvre à travers son ambivalence, c'est ce qui permettrait de justifier Kiefer. L'artiste n'impose pas de dogmes, son art s'ouvre aux interprétations possibles.<sup>132</sup> Ardenne conclut que « mythologie et pensée logique sont les deux revers d'une même médaille », des « formalisations du monde », se montrant chez Kiefer dans le mode allégorique de son art, « une excroissance tardive de l'art symboliste ».<sup>133</sup> Transmutation des définitions, *Athamor* (2007), l'« œuvre au noir », semble représentative de la polytonalité des discours tous enchantés ou révoltés par le poids des compositions.

« Délimitation » du spirituel et du physique, délibération du spirituel des matières, des matières du spirituel, chez Kiefer aucun fragment ne résiste à sa transformation mais peut-être est-ce cela, la constante transformation des choses, l'essence de son art. L'Œuvre porte des conflits aspectuels en lui. Certaines créations sont explicitement dédiées à la mélancolie, telles *Saturnzeit*, *Schwarze Galle* (1989) et *Melancholia* (1988, 1989, 1991). Cependant, les critiques y trouvent plutôt des traits cosmologiques que des traits mélancoliques, qui semblent pourtant être liés. Selon Jean Clair, conservateur, écrivain et membre de l'Académie Française c'est la mélancolie, l'essence du travail kieférien au sens d'un « deuil sans objet, comme Freud déjà le remarquait pour tenter d'expliquer ce trouble, que l'on ne peut que déplorer sans fin la disparition d'une chose ou d'un être qui, si funeste ait-il été, n'est désormais pas plus réel qu'un conte, une fable, une légende, ces mots et ces images qu'il faut à tout prix

---

<sup>129</sup> Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft* dans *Schriften zur Philosophie und Kunst*, p. 543, 544.

<sup>130</sup> Paul Ardenne, *Un corpus de méditation* dans op. cit. Kiefer, *Sternenfall, Chute d'étoiles*, p. 162.

<sup>131</sup> Ibid., p. 169.

<sup>132</sup> Ibid., p. 172.

<sup>133</sup> Ibid., p. 183.



préserver ». <sup>134</sup> Clair n'est pas le premier à relever cet aspect chez Kiefer. Werner Spies déjà essaie de définir la « mélancolie » dans ses compositions. Pour Spies ce sont des évocations qui « subsument d'un coup le pesant chaos matériel sous un nom, un éclat poétique », créant une « alchimie » de multiples sens, qui sont responsables pour cette impression. <sup>135</sup> La « bile noire », le goût et la couleur de mélancolie semble influencer les représentations de l'Histoire et des mythes chez Kiefer, constituant un lieu entrevu et partagé par les critiques, mais toujours différemment représenté. En 2006, il participe à deux expositions, qui rassemblent des créations en rapport avec la mélancolie, *Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst* (Berlin) et *Die Nacht und ihre Kinder* (Weimar). Une citation de C. D. Friedrich (*Verunglückte Hoffnung*) accompagne l'ensemble de l'exposition, montrant que l'art et la psychologie, l'« âme », sont indissociablement liés par leur ouverture aux choses invisibles : « Ferme ton œil physique, pour que tu voies ton image de ton œil spirituel d'abord. Ensuite, fais surgir à la lumière du jour ce que tu as vu dans l'obscurité, afin que cela agisse en retour sur d'autres du dehors au-dedans ». <sup>136</sup> La création de l'artiste paraît délimiter les noms et les représentations. Elle semble extérioriser le recul des frontières définitionnelles, afin que d'autres entrent dans ce processus de confrontation profonde avec les événements de l'Histoire. Les interprétations évoquent souvent un même aspect sans s'entendre sur l'effet et le sens du trait caractéristique découvert. Tandis que l'ambivalence est déclarée responsable de l'indécidabilité des compositions, les critiques montrent qu'il y a plus que deux côtés dans ces créations, qui les font résonner et qui pourront être caractérisés comme polyvoques. L'ambivalence gardera sa validité mais l'indécidabilité provient de plusieurs aspects et thèmes artistiques qui sont présentés par les réceptions critiques de l'Œuvre. En 2004 déjà, Birgitt Sonna, journaliste de la « *Süddeutsche Zeitung* », écrit à l'occasion de l'exposition dédiée à Mao, *Lasst tausend Blumen blühen*, que depuis quatorze ans (1991, *Bücher 1969-90*), Kiefer n'avait pas donné d'exposition individuelle en Allemagne. Sonna découvre une image paradoxale qui est restée de lui depuis, celle d'un « mystagogue », qui a un accès « pathétique et profondément sensé » aux sujets cités, se reflétant dans ses « tableaux historiques aux matériaux bruts esthétisés », qu'il fabrique parfois non sans faire des emprunts aux

---

<sup>134</sup> Jean Clair, *Kiefer, L'œuvre au noir*, Art Press, n° 334, 03. 2007.

<sup>135</sup> Op. cit., Spies, *Planetarische Ruinen*.

<sup>136</sup> Antje Lappöhn, *Die Nacht und ihre Kinder*, [www.portalkunstgeschichte.de](http://www.portalkunstgeschichte.de), 01. 09. 2006. Citation de Caspar David Friedrich : « Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen. »

« architectures fascistes, paysages ruinés, héros spirituels de la nation », entretenant par ses inscriptions de « sombres associations ».<sup>137</sup> Les fleurs des compositions témoigneraient d'une « gaieté florale », qui permet à Birgitt Sonna de les relier aux tableaux *Pour Robert Fludd* (2002). Ce rosicrucien est l'inspirateur majeur de la vision cosmologique de Kiefer. L'écart historique et idéologique qui sépare ces deux figures incommensurables, Mao et Fludd n'est pas considéré ici. L'interprétation semble être conforme à celle de l'artiste lui-même. Il dit de ses inscriptions dans et autour de ses compositions qu'elles ne représentent qu'un point de départ. Les créations qui s'ensuivent devraient élargir le sens des mots, comme si les figurations étaient capables de connecter des discours incompatibles, tout en élargissant leur domaine de référence.<sup>138</sup> Sonna ne mentionne pas les problèmes d'une mythisation de ces « sombres associations » historiques et d'une lecture exclusivement mytho-cosmique des compositions.

#### I.1.2.b. Étoiles kabbalistiques



Anselm Kiefer, *Dein aschenes Haar Sulamith* (1981)

---

<sup>137</sup> Dr. Birgit Sonna, *Vom Bußgang zur Kosmologie, Anselm Kiefer in der Kunsthalle Würth*, [www.goethe.de](http://www.goethe.de), 11. 2004.

<sup>138</sup> Michael Auping, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, Munich, London, New York: Prestel, 2005, p. 173. « The titles or language on my paintings is the starting point. The images should expand the meaning of the words. » Citation Kiefer.

Nous avons vu que la dimension cosmologique est liée à celle de la mélancolie. C'est ainsi pour la dimension kabbalistique. Les débats autour des années 2000 semblent être propices à l'exploration des interprétations engagées dans la mémorisation de l'Histoire juive.

Le danger de déclarer l'art de Kiefer comme un travail de salut quelconque est clarifié dans une critique de 2003, surtout dirigée contre le discours de Harold Bloom.<sup>139</sup> Ce dernier fait des éloges à Kiefer à l'occasion de l'exposition *Merkaba* (2002), l'appelant le « créateur le plus intellectuel et le plus ambitieux [...] de tous les médias d'aujourd'hui ». Bloom voit les compositions transformer la galerie en une « cathédrale occulte » et semble être comme dans une « transe kabbalistique ».<sup>140</sup> David Cohen, critique le commerce culturel autour de l'artiste, intensifié par ses créations. Dans l'art, dit-il, la mystification, la « sensation de métaphysique » paraît être appropriée car l'ambiguïté peut indiquer un sens plus profond mais dans la critique, on demande de la clarté. Cohen conclut que : « c'est moins blasphématoire de voir Kiefer jouer à Dieu que Bloom jouer à l'artiste ».<sup>141</sup> Le critique ne peut pas s'empêcher d'avoir le sentiment que finalement tout est vain dans l'art de Kiefer. Il ne lui reproche pas de commettre le non-sens, mais de faire du commerce avec les émotions ambiguës de l'après-guerre. Werner Spies confirmera cette observation, Kiefer jouerait comme Josef Beuys avec le « sublime ».<sup>142</sup> L'approche kieférienne de l'Histoire est celle des néo-expressionnistes des années 1980, dit Cohen, citant à ce propos les peintres Georg Baselitz et Markus Lüpertz. Il ne comprend pas comment Bloom peut considérer Kiefer comme artiste divin qui comparé à de nombreux écrivains, poètes et musiciens resterait incomparable, transcendant consciemment les limites de tout art visuel.<sup>143</sup> Cohen le rappelle, l'art de Kiefer crée des significations en relation avec d'autres arts et montre très bien comment il peut cependant mener les critiques à le mythifier.

---

<sup>139</sup> Texte non-précisé du catalogue pour Harry Gagosian, 2003.

<sup>140</sup> David Cohen, *The Irony and the Ecstasy*, [www.artcritical.com](http://www.artcritical.com), 01. 2003. « Professeur Bloom magisterially vaunts Anselm Kiefer as the most intellectually and spiritually ambitious creator in any medium at work today. The critic's prose, written it would seem in a kabbalistic trance, finds its match in the artist's materials as far as bombast and density are concerned.[...] The German artist [...] transformed the already hangar-like Gagosian Gallery into an occult cathedral with his installation [...] ».

<sup>141</sup> Ibid. « In art, mystification is fine; 'fool's gold' can buy you a retirement plan. The mere sensation of metaphysics, a little highbrow name-dropping, 'purposiveness, without purpose' as Kant called it - texture, in other words - are swell. But in criticism one really is after boring old-fashioned clarity; whereas grand claims, befuddlement, false leads, bravura connections are somehow perfectly fine for art, where posture and ambiguity can point to deeper meanings. To me, it feels less blasphemous for Kiefer to play God than for Bloom to play artist ».

<sup>142</sup> Voir deuxième partie, p. 143.

<sup>143</sup> Ibid., citant Bloom.

À propos de cette même exposition, *Merkaba* (2002), Donald Kuspit, professeur d'histoire et de philosophie de l'art, en vient à une interprétation tout autre. Pour lui aussi, les compositions sont grises, sans esprit, un masque qui cache les horreurs de la guerre.<sup>144</sup> Il va jusqu'à comparer la mélancolie entrevue dans les créations de Kiefer, son « incapacité d'atteindre les `Palais Célestes´ » à l'échec des Nazis dans leur tentative d'étendre le « Reich ». L'aspiration de l'artiste à la complétude est identifiée à celle de la « politique » nationale-socialiste, rapprochement qui laisse sous-entendre le reproche d'une tendance fasciste « nationale ». Selon Kuspit, les compositions témoignent de nihilisme : le gris de ce cosmos suggère un monde sans bords, c'est le fantôme de l'esprit faustien d'où les dieux se sont retirés.<sup>145</sup> Les journalistes mais aussi les érudits de l'Histoire sont partagés face à l'art de Kiefer. Fascination des uns, indignation des autres, les controverses soulèvent la question de savoir s'il était possible de se distancier des émotions et des interprétations extrêmes pour analyser l'art de manière philosophique. C'est ce que fait Matthew Biro à travers une approche heideggérienne de l'art de Kiefer.

En 2003, Biro publie un article résumant les thèses principales de son livre publié cinq ans auparavant. Pour lui, le rapport de l'artiste à l'histoire du national-socialisme est celui de la mémoire. Il intègre Kiefer dans un contexte où les Allemands ne pouvaient ni individuellement, ni collectivement se confronter au passé. Dans cette situation où la dénazification avait une forte influence sur l'idée de la nation, Kiefer essaie d'affronter une Histoire dont il a vécu les ruines. Joseph Beuys aurait fortement préparé le chemin pour Kiefer. Biro reconnaît dans sa sculpture *Auschwitz Demonstration* (1980) la même combinaison d'une « indécidabilité herméneutique » et d'une « réflexivité dans l'expérience esthétique » de chacun. Premièrement, Kiefer thématiserait la faculté de la représentation culturelle d'engendrer l'ambiguïté et le conflit des interprétations, des « lectures radicalement différentes d'un même groupe de signifiés ».<sup>146</sup> Deuxièmement, il relierait son art à la vie elle-même d'une manière bouleversante. Biro explique la violence du choc provoqué durant les années 1980 par l'art de Kiefer, disant que ses stratégies néo-avantgardistes étaient cachées par l'expansion des possibilités métaphoriques. Au lieu de rencontrer des images, témoignant de la culpabilité, les critiques étaient confrontées à l'ambivalence des

---

<sup>144</sup> Donald Kuspit, *The Spirit of Gray*, [www.artnet.com](http://www.artnet.com), 19. 12. 2002.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Matthew Biro, *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*, *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 16, n° 1, printemps 2003, p. 117.

tableaux face au national-socialisme, ainsi qu'à une nouvelle manière de mettre en tension des sujets « secrets ». Prenant l'exemple de *Tes cheveux de cendre Sulamith* (1981), ce tableau dont le texte est emprunté à Paul Celan, Biro explique la « réciprocité de toutes les relations humaines », ainsi que la « transformation et la refiguration constante du monde » : « En conjonction avec le changement occasionnel des positions du sujet du poème [...] et son contraste constant entre les relations d'amour et de meurtre, les transformations métaphoriques de *Todesfuge* suggèrent que le mal que l'on fait à ses `ennemis` peut facilement agir sur soi-même et sur ceux que l'on aime ». <sup>147</sup> La transformation métaphorique des citations par les figurations préserve les compositions d'être stéréotypées. Le tableau *Margarete* (1981) lui paraît réussi. Se référant au même poème de Celan, ce tableau évite toute représentation féminine. Biro y voit Kiefer appliquer une représentation « juive » des « malfaiteurs germaniques ». <sup>148</sup> L'or, d'ordinaire le métal le plus précieux et hautement symbolique, est représenté dans le tableau de Kiefer par de la paille. Kiefer dénonce ainsi l'idéologie de la « femme germanique », forte et fertile et avec elle toute propagande « aryenne », responsable de l'Extermination des Juifs. Il est frappant de voir l'idée de l'« identité nationale » occuper une place majeure dans cette critique. Biro place les créations de l'artiste dans le contexte du questionnement phénoménologique de la distinction entre sujet et objet, et du problème de l'authenticité des représentations mémorielles. Il montre comment les matériaux, comme la paille, se chargent de sens à travers les noms qui leurs sont associés pour toute figuration dans d'autres compositions, ce qui en rend les interprétations plus complexes.

Durant les années 2001 et 2002 les critiques sont marquées par les expositions *Merkaba* et *Les sept Palais Célestes*, ainsi que par la monographie capitale de Daniel Arasse. Il essaie de clarifier les conflits dus à l'ambivalence et à la complexité de l'Œuvre, prenant position sur l'historicité, la « mysticité » kabbaliste et les éléments mythologiques relevés par les différentes critiques. Le livre est annoncé par une interview de l'auteur, où il défend Kiefer contre la réduction fréquente de ses créations à des adjectifs comme « sombre », « gris » et « lourd ».

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 127 - 128. « In other words, in conjunction with poem's occasional switching of subject positions [...] and its constant contrast of loving and murderous relationships, the metaphoric transformations of *Death Fugue* suggest that the evil one commits upon one's `enemies` can easily rebound on oneself and those that one loves ».

<sup>148</sup> Ibid., p. 130.

Arasse espère que son « livre permettra de corriger ce point de vue partiel et daté ». Il donne une nouvelle explication à la fuite de l'artiste hors du temps que lui reprochent les critiques. Pour lui, Kiefer cherche à « sortir de l'horizon de son historicité », pour parler comme Heidegger (qu'il a beaucoup lu), ou à « déchirer le voile de la Maya (Schopenhauer) », ou à « sortir du temps (Yoga) ». <sup>149</sup> Le « désastre esthétique » chez Kiefer dépasse celui de la culture, « c'est précisément celui du grand art qu'il pratique ». <sup>150</sup> Les notes critiques de Philippe Dagen, chercheur et critique d'art, sur le livre d'Arasse se concentrent sur l'aspect historique de l'Œuvre. Arasse, malgré ses efforts n'arriverait pas à sortir du labyrinthe référentiel des compositions. Il leur applique la fonction mémorielle de l'ars memoria antique. Cet art ancien était basé sur la distribution des objets dans des salles imaginaires, afin de soutenir la mémoire par des lieux artificiellement déterminés. Or, comme le dit Dagen, les noms et les figurations de Kiefer, loin d'appartenir à des lieux précis, circulent et font circuler les références. Pour Dagen, la « capacité de suggérer bien au-delà de ses limites apparentes » <sup>151</sup> prouve l'intensité des compositions. D'un côté, il est facile d'analyser l'art de Kiefer, écrit-il, contredisant Arasse, parce que la « complexité des réseaux d'allusions et de références, le glissement constant vers l'allégorie, le côté peinture d'histoire » favorisent le commentaire. Mais de l'autre, il est difficile de répondre à la question gênante et désagréable du « rapport esthétique avec le nazisme ». Elle est posée par Kiefer « reprenant avec une parfaite dextérité les procédés d'expression du nazisme : monumentalité des formats, perspectives colossales, sillons tracés à la charrue dans la terre allemande, victoire d'Arminius, héros de Wagner, forêts ténébreuses ». <sup>152</sup> Pourtant, il ne peut pas s'agir là d'une « brutalité sémantique » <sup>153</sup> comme l'entrevoit Martin Engler, initié à l'art et artiste lui-même, dans l'inscription des noms de la tradition juïque comme *Sulamith* dans l'architecture nationale-socialiste d'Albert Speer. Par sa polytonalité, l'Œuvre serait une « construction critique de la mémoire allemande, de son histoire ancienne et récente », qui n'est ni stable, ni rassurante. Cependant, l'artiste ne peut que recourir à un « mode de présentation marqué désormais par le national-socialisme ». Dagen conclut qu'Arasse « écrit parfaitement l'histoire

---

<sup>149</sup> Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, interview d'Arasse par Paul Ardenne, *Connaissance des Arts*, n° 588, 11. 2001, p. 73.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>151</sup> Philippe Dagen, *Kiefer dans l'obsession de l'histoire*, *Le monde de livre*, 07. 12. 2001.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Martin Engler, *Vom Dachstuhl in den Kosmos*, *Die Zeit*, n° 50, 06. 12. 2001.

d'une peinture obsédée par l'histoire ». <sup>154</sup> D'autre part, Dagen relève le problème de l'écriture historique, qui comme l'art, ne semble plus pouvoir contourner la prise en compte permanente des crimes nationaux-socialistes.

En effet, Arasse relève l'insécurité interprétative des créations kiefériennes, dues à une iconographie à laquelle l'artiste applique des noms d'une manière qui n'obéit à aucune règle. <sup>155</sup> Plus que l'affirmation de l'Histoire, le thème principal de ses créations serait l'ambivalence due à la circularité des sujets et des matières, empêchant de poursuivre une seule piste d'interprétation. <sup>156</sup> Les compositions provoqueraient le débat sur l'« ambivalence morale et politique de l'art, [...] ce conflit entre Bien et Mal, entre mythe et histoire ». <sup>157</sup> Les sujets et les représentations conflictuels auraient pour but de participer à libérer les pensées des préjugés. Ce but libérateur ressemblerait à celui du yoga que Kiefer thématise dans des tableaux comme *Dat rosa mel apibus* (1996), une méditation pour se « déconditionner » des illusions du monde (Mâyâ) et de l'expérience des hommes qui est déterminée par leur karma. <sup>158</sup>

Arasse découvre la mélancolie chez Kiefer. Elle ne provient pas seulement de l'incapacité à représenter la Shoah mais de l'idéologisation des mythes par les Nazis, le questionnement de toute la « somme des déterminants culturels » qui en résulte pour l'artiste. <sup>159</sup> C'est la mélancolie d'un « fils de Lilith », de l'échec de l'Œuvre face à sa tâche de représenter l'essence des choses. <sup>160</sup> L'artiste réfléchit alors sur le temps de l'Histoire qu'il refuse de voir chronologiquement, la mettant en proximité avec « la structure mythique ». <sup>161</sup> Il reproduit dans ses compositions le processus alchimique, lui permettant d'intégrer l'Histoire dans la « mémoire personnelle », dit Arasse à propos d'*Athamor*. <sup>162</sup> La nécessité participative du spectateur, trait caractéristique de l'art kieférien, résume Arasse avec Biro, reprend le problème de la frontière entre le sujet et l'objet. <sup>163</sup> Cet art mettrait en scène le conflit entre la « clarté du sens et l'obscurité de la matière, entre l'idée créatrice et sa perte dans l'atteinte de la visibilité, du réel et de

---

<sup>154</sup> Op. cit., Dagen.

<sup>155</sup> Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, München: Schirmer/Mosel, 2001, p. 19. Voir aussi du même auteur *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Paris : Yvon Lambert, 1996.

<sup>156</sup> Ibid., p. 20.

<sup>157</sup> Ibid., p. 105.

<sup>158</sup> Ibid., p. 254.

<sup>159</sup> Ibid., p. 135 - 136.

<sup>160</sup> Ibid., p. 286.

<sup>161</sup> Ibid., p. 190.

<sup>162</sup> Ibid., p. 237.

<sup>163</sup> Ibid., p. 86.

l'histoire ». <sup>164</sup> Thomas Wagner, rédacteur de la F.A.Z., met en garde contre le danger de succomber au « vent turbulent de la machine mythique » que constituent les récits riches du début et de la fin du monde, aux « voix murmurantes sans corps » qui habitent les toiles. Le chemin de l'ascension est le même que celui de la descente, dit Wagner, citant Héraclite, pour montrer qu'enfin, seuls les « textes traditionnels » sont lisibles à travers les citations de Kiefer. <sup>165</sup> L'ambivalence semble se construire alors à partir des inscriptions, des matériaux, ainsi que des lieux picturaux, géographiques et architecturaux ; elle s'affirme et se multiplie par les paradoxes dans et entre les discours critiques et renvoie ainsi, par ses présences variées à la polytonalité de cet art.

Oliver Cena, rédacteur du journal « Artmagazine Télérama » prend la parole à l'occasion de sa visite à Barjac. Il y rencontre entre autre les tableaux gigantesques, exposés en 2000 sous le titre kabbalistique *Chevirat Ha-Kelim* <sup>166</sup> dans la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière à Paris. Pour lui, « il est impossible de résumer en quelques lignes ce texte d'une grande complexité théologique [celui d'Isaak Luria], mais on ne peut pas s'empêcher de rapprocher l'épisode de la libération du mal avec l'Allemagne nazie ». <sup>167</sup> Cette constatation relève du vieux débat sur la « nature » de l'Extermination. Dire que le mal faisait partie de la création divine, c'est excuser ce qui s'est passé dans l'Histoire ou du moins, l'expliquer comme faisant partie d'autres maux « naturels ». Cena semble élever l'Histoire au plan cosmique, pour poser la question de la « culpabilité » d'une manière générale : l'Œuvre de Kiefer « paraît être dominée par la question de la faute, et question corollaire, par celle de la folie collective ». Revoici la référence à la « folie » qu'une critique de Kiefer avait assignée aux textes de Chlebnikov. Cette désignation pose problème car elle ne peut pas décrire Chlebnikov et l'idéologie nationale-socialiste en même temps. De plus, le terme de la folie est emprunté à la psychologie qui lui donne des définitions précises qui elles-mêmes sont remises en questions et retravaillées en permanence. Il est donc plus approprié de parler

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 306.

<sup>165</sup> Thomas Wagner, *Hinauf und hinab führt der Weg*, FAZ, n° 268, 17. 11. 2001.

<sup>166</sup> Ce titre apparaît entre autre en 1989, 2007 et 2011.

<sup>167</sup> Olivier Cena, *Visite dans le domaine cévenol d'un artiste kabbaliste, Anselm Kiefer dans le jardin du bien et du mal*, Artmagazine Télérama, n° 2645, 20. 09. 2000. Voir aussi : John Russel, *Art view, Lilith casts her shadow over images by Kiefer*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), 27. 05. 1990. Russel note que les critiques en Allemagne récusent très souvent les compositions des débuts, même si plus tard, Kiefer ne se réfère plus explicitement à la Deuxième Guerre Mondiale et à la mythologie germanique, mais aux mythes égyptiens d'Isis et d'Osiris. L'auteur remarque là un phénomène qui n'a été absent des compositions de Kiefer. Pourtant, il associe le bris de vases kabbalistique à la « Nuit de cristal », antérieur à la Deuxième Guerre Mondiale. À l'interprétation la plus opposée se trouve Daniel Arasse. Pour lui, la naissance d'une œuvre est comparable au *Tsimtsum* de la Kabbale, le retrait et l'émanation de Dieu lors de la création du monde. Arasse, *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, 1996, p. 4.



d'une « catastrophe historique » qui se perd dans l'ambivalence « entre la tragédie et l'harmonie, entre l'intime et le spectaculaire, comme des espèces de ponts jetés entre l'être et le cosmos, des tentatives à la fois vaines et magnifiques de comprendre l'homme et la nature, l'homme dans la nature ». Cena mélange dans sa critique les liens ambivalents des compositions avec l'exhortation messianique de participer à l'acte réparateur pour créer un monde « dans lequel enfin l'être sera libre ».<sup>168</sup> Récits historiques et kabbalistiques se rencontrent dans le « jardin du bien et du mal »<sup>169</sup>.

### I.1.2.c. Mythes historiques



Anselm Kiefer, *Lilith* (1990)

Nous avons vu que les aspects cosmologiques, mélancoliques et kabbalistiques entrevus dans les compositions incitent les critiques à leur attribuer un caractère rédempteur, capable de transformer l'Histoire en mythe. Or, ces deux termes n'étant pas visibles explicitement dans les compositions, créent une tension entre l'art et ses critiques. Dans ce dernier chapitre polémographique, nous essayerons de terminer le

---

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Op. cit., Cena.

parcours des lieux conflictuels des discours autour de Kiefer, présentant des experts et leurs explications de la réception mythique de cet art.

En 1999, Kiefer provoque le conflit entre l'Histoire et le mythe à travers *Les Femmes de l'Antiquité*. Ce « peuple de statues dont le silence épouvante les maîtres »<sup>170</sup> s'intègre dans une succession de créations dédiées aux *Femmes* (1968), *Les femmes de la Révolution* (1992) et *Les reines de France* (1996). D'autres « femmes » comme les *Trümmerfrauen* (2009), ainsi que certaines « femmes » bibliques et kabbalistiques, comme *Marie* (2008) et *Lilith* (1990) peuvent être comptées parmi les élues de l'artiste. José Alvarez y reconnaît une certaine cohérence : « En s'interrogeant sur des possibles séduisants parfois terrifiants et toujours embrouillés, Kiefer tente de démêler l'écheveau des mythes de l'Antiquité et déclare son intention indéniable de les regrouper en galaxies [...] ».<sup>171</sup> La sélection des personnages, qui les arrache de leur contexte historique, mène ici au désir de regroupement et d'intégration dans un nouveau contexte artistique qui tente de construire une nouvelle galaxie avec eux, une nouvelle Histoire qui comprend aussi bien les « femmes de l'Antiquité » que Lilith et Marie. L'espace artistique relie des galaxies religieuses, mythiques et cosmologiques avec ces femmes. Kiefer ne les sépare pas non plus des « héroïnes » plus jeunes comme la poétesse Ingeborg Bachmann.<sup>172</sup> Ces « gardiennes des sources hiératiques » s'alimentent de leur propre « tension dramatique », ce serait de leurs noms qu'émanerait la théâtralité de ce « pur spectacle » des mises en scène. Les noms s'emplissent des statues et inversement, abandonnant leur matérialité, explique Alvarez. Il y voit un paradoxe que Kiefer « pousse à l'extrême ».<sup>173</sup> L'artiste paraît essayer de redistribuer les étoiles, créant de nouvelles constellations de liens entre les histoires des hommes. Il ne fixe pas la forme de leurs correspondances, mais suggère des exemples de leurs liens possibles.

C'est en effet un « art allusif », écrit Bernard Comment. À l'occasion de l'exposition, *Les Femmes de l'Antiquité*, il explique que « [...] plus que d'une suture, ou d'une continuité, c'est plutôt d'une recherche ou d'une invention de correspondances qu'il faut parler, selon une démarche allusive où l'on prend en compte la nature foncièrement fragmentée du monde, de ses traces, de ses dépôts, de ses *Bruchstücke*

---

<sup>170</sup> José Alvarez, *Anselm Kiefer, Un peuple de statues dont le silence épouvante les maîtres*, *Connaissance des Arts*, n° 566, 11. 1999.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Ibid.

[...], pour procéder à leur articulation, soit sous la forme de l'énumération (catalogues, tableaux chronologiques, généalogies), soit par une mise en relation, un rapprochement inédit ». <sup>174</sup> L'esprit destructeur, critique et ouvert de Kiefer ferait contrepois aux reproches de « complicité avec le fascisme ». De même, Comment décrit le jeu d'allusions, « jeu d'associations qui veut qu'un même attribut puisse se transformer, ou se déplacer, ou servir indifféremment à plusieurs modèles », comme humoristique au sens de l'« `eironeia´ grecque (feinte, ou façon d'interroger en feignant l'ignorance) », disant que Kiefer opère « autour de l'interstice, du troué », laissant subsister toujours un doute quant à n'importe quelle hypothèse de sens. <sup>175</sup> Les motivations de l'artiste « procèdent [...] d'une action (ou réaction) contre l'oubli et contre l'ignorance », en partie liée à l'Allemagne « après l'Holocauste ». Comment, sans expliciter ce lien tente de parcourir les noms et mentionne certaines « révoltées, les non domestiquées », en les comparant aux femmes plus jeunes comme Ulrike Meinhof, par exemple. Ce qui fascine Kiefer, c'est l'esprit incomparable de ces femmes. Comment cite un passage clé : « [...] Boadicée, femme de Prasutagus, roi des Icéniens, en Grande Bretagne, qui [...] s'empoisonne avec ses filles [après la défaite contre les Romains], en les convainquant que le `poison était moins cruel que la tyrannie´ ». <sup>176</sup>

Comment se contente de constater que Kiefer est passé par le mythe « parce que la réalité était trop accablante ». <sup>177</sup> Il ne lui attribue donc le mérite ni d'avoir élaboré un travail de deuil, ni d'avoir peint des « tableaux historiques », mais celui d'avoir mythologisé l'Histoire, afin de pouvoir se confronter à elle. Confronter l'Histoire directement n'était pas possible parce qu'elle était trop cruelle. Les compositions en assureraient l'accès sans mettre l'art de Kiefer à proximité dangereuse avec l'éloignement et le refoulement des événements criminels. Au contraire, le refoulement ne pouvait pas être levé autrement que par des détours. Une tentative de déconstruction mythologique apparaît par le lien entre les dictatures sous lesquelles *Les femmes de l'Antiquité* ont souffert et celles au sens large, subies par Antonin Artaud dans son enfermement. Pour Comment, il s'agit d'une dénonciation englobant toute « institution forcée », malgré la « mythologisation de l'histoire ». Il suggère audacieusement que *Les*

---

<sup>174</sup> Bernhard Comment, *Un art allusif dans Anselm Kiefer, Die Frauen der Antike*, Paris: Galerie Yvon Lambert, 1999, p. 117.

<sup>175</sup> Ibid., p. 118, 119.

<sup>176</sup> Ibid., p. 121.

<sup>177</sup> Ibid., p. 122. Voir aussi du même auteur Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Art Press, n° 216, 12. 1996, p. 22, 23.

*Femmes de l'Antiquité* font également allusion « enjouée et triste » à *Héliogabale*, « un antique tableau d'abattoir ».<sup>178</sup>

La problématique de la dimension mythologique des créations kiefériennes face à l'histoire du national-socialisme se poursuit donc à travers celle de la dictature des hommes et des femmes de manière plus générale avec une résonance avec l'actualité d'aujourd'hui. C'est ainsi que Gertrud Koch dans la revue « Babylon », en 1992, propose une lecture du désir, chez Kiefer, de voir se dissoudre l'Histoire dans le mythe. En y voyant la « cohérence esthétique » de Kiefer, elle replace l'artiste dans la lignée d'Art Spiegelmann qui avec ses dessins de (M)auschwitz avait thématiquement les rôles des victimes et des meurtriers dans leur « trivialité », leur donnant des corps de souris et de chats.<sup>179</sup> Spiegelmann poserait la « question allemande » sans se mettre en position « antiallemande », parce qu'il croit que les « formes esthétiques populaires reposent sur des schèmes dont la publicité est plus ancienne qu'eux-mêmes ».<sup>180</sup> Ces formes esthétiques sont faites en fonction du contexte historique. En décrivant cela, Koch explique que Kiefer opère d'une manière inverse, mais se trouve sur une frontière similaire entre un « schème inventé et une mythologie historico-mentale préétablie ».<sup>181</sup> Koch se réfère au livre *Über Räume und Völker* (1990), un livre unique, singulier de Kiefer. C'est un ancien livre de géographie dont les cartes sont recouvertes de dessins griffonnés. De la sorte, l'artiste s'approprie-t-il l'espace mondial ? Koch s'intéresse aux fonctions spécifiques des « liens diagonaux entre les mythologies populaires et élitaires » dans ses compositions.<sup>182</sup> Selon elle, l'imagination (*Einbildungskraft*) induit une « dimension cognitive » de l'Œuvre. Avec Ernst Cassirer, elle montre que les représentations spatiales sont incorporées dans la langue, « entre autre dans les particules déictiques de l'ici et du là-bas, du lointain et du proche ».<sup>183</sup> Ces particules déictiques procèdent de la « langue comme expression physique, geste vocalique [et] continuent à déterminer les relations sujet/objet et les rapports au monde extérieur ». Les formes des représentations spatiales indiquent, selon Cassirer, l'existence objective et réelle dans l'espace. Mais chez Kiefer, elles paraissent avoir un

---

<sup>178</sup> Ibid., p. 124.

<sup>179</sup> Gertrud Koch, *Mensch, Maus und Mannen, Populäre Ikonographien von Art Spiegelman bis Anselm Kiefer*, Babylon, Beiträge zur jüdischen Gegenwart, Frankfurt / Main : Neue Kritik, Vol. 10 - 11, 1992, p. 7. L'expression en allemand est : « die Verfremdung ins Triviale ».

<sup>180</sup> Ibid., p. 8.

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> Ibid., p. 9.

<sup>183</sup> Ibid., p. 10. Référence à Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen I*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (1923) 1988, p. 36.

statut dédoublé parce qu'il utilise à la fois les mots et les matériaux et donne ainsi aux matériaux une forme d'écriture, tout comme il enrichit la langue en matières. À juste titre, Koch révèle ce processus d'influence mutuelle, expliquant que les œuvres se réfèrent alors au schème qui est dans la langue. Celle-ci peut aussi prendre des formes picturales. Les espaces signifiants sont déconstruits par leur « concrétisation narrative » à travers les objets-fétiches archaïques, symboles d'« une puissance aussi créatrice que dévorante » qui donne de la plasticité aux compositions, ouvrant une troisième dimension dans laquelle peuvent se déverser des « phantasmes mythiques ». <sup>184</sup> À juste titre, dit Koch, certains critiques ont comparé l'art de Kiefer à la théorie des archétypes <sup>185</sup> de Carl Gustav Jung, à ses étranges conceptions alchimiques et psychologiques. Elle voit des similitudes entre l'emploi sériel des matériaux par l'artiste et la tradition jungienne : la dissolution des lieux historiques dans un espace mythique, « où la même chemise de Lilith évoque la force et la mort dans les camps » constitue la « cohérence esthétique » de Kiefer. De la sorte, il crée des espaces qui avalent le spectateur à travers la « micro-narrativité » de la surface et sa plasticité. Il n'est plus observateur d'une surface esthétique, mais devient participant d'une émanation mythique, dit-elle. <sup>186</sup> C'est une tentative de rédemption mythologique par l'art qui transpose les mythes populaires au « seul mythe du fondement mythique du monde ». <sup>187</sup> Koch conclut que Kiefer a fait renaître la mystification selon laquelle le mythe était capable de transcender l'Histoire. <sup>188</sup> Surtout cette dernière observation, qui explique très bien le travail topologique de l'artiste confirme que celui-ci réussit à réaliser dans son Œuvre une ambivalence qui induit les critiques à y voir une « dissolution de l'histoire par le mythe ». Au delà des hypothèses émises par les critiques, l'analyse suivante confirmera cette excellente observation du problème historico-mythique de Kiefer.

C'est ainsi qu'Andreas Huyssen, professeur d'études germaniques et de littérature comparée à l'université de Columbia (USA), en 1976, explique en détail le fonctionnement provocateur de l'art kieférien. Il met en garde contre les interprétations stéréotypées qui voient dans l'Œuvre quelque chose de « typiquement allemand ». <sup>189</sup> Au lieu de proposer un art national, Kiefer poserait la question de la mémoire, essayant de

---

<sup>184</sup> Ibid., p. 19 - 20.

<sup>185</sup> Voir I.1., p. 26, note 71.

<sup>186</sup> Op. cit., Koch, p. 20.

<sup>187</sup> Ibid., p. 23.

<sup>188</sup> Ibid. Référence à Andreas Huyssen, *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, New York: Institute for architecture and urban studies, (1976) 1989, p. 25 - 45.

<sup>189</sup> Andreas Huyssen, *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, New York: Institute for architecture and urban studies, (1976) 1989, p. 25.

libérer les anglophones des clichés germaniques. Huyssen explique que la mystification du mythe entreprise par certains critiques, leur conviction du pouvoir mythique de transcender l'Histoire sont détruites par le questionnement de ces conceptions.<sup>190</sup> Dans cette perspective, Huyssen distingue trois « courants culturels » qu'il estime proches de l'artiste. Premièrement, celui du nouveau cinéma allemand marqué par l'idée que le passé fasciste et le présent démocratique sont inséparablement liés. Deuxièmement, les néo-expressionnistes de Berlin, die neuen Wilden, qui débattaient de la légitimité du retour à la figuration après le minimalisme, l'art abstrait et conceptuel. Troisièmement, celui du Historikerstreit, le débat entre les historiens sur la singularité de l'Extermination, ainsi que sur son historicisation, mettant en question l'« identité nationale allemande ».<sup>191</sup> Les représentants conservateurs impliqués dans ce débat voulaient « normaliser » cet « événement historique », une tentative connue sous le nom de « syndrome de Bitburg ».<sup>192</sup> Ces trois « courants culturels » montrent que l'Allemagne de l'Ouest est hantée par le passé. Cette hantise, Kiefer la partage, dit Huyssen. Selon lui, l'artiste ne ressuscite pas le passé allemand, mais il joue avec les icônes du fascisme, ce qui ne peut être que problématique.

C'est bien pour cela que son art doit être défendu contre toute interprétation qui fait de l'artiste l'ange-gardien de la rédemption.<sup>193</sup> Ce serait trop facile de contourner ainsi une confrontation avec le fascisme. La singularité de Kiefer paraît être de construire ses créations de manière indécidable, ce qui rend toute interprétation idéologico-religieuse injustifiable. Son souci, c'est la mémoire : comment mémoriser ce que l'on n'a pas vécu ?<sup>194</sup> Kiefer interroge avec force les médias de la mémoire. Son choix thématique sans référence explicite au présent ressemblerait à la tentative de surmonter le passé, la Vergangenheitsbewältigung, telle que l'a entreprise la « culture allemande protestataire de 1960 ».<sup>195</sup> Ce qui sépare cependant l'artiste du consensus antifasciste libéral et social-démocrate, c'est l'ironie avec laquelle il met en scène des motifs fascistes, tel le salut quasi hitlérien dans *Occupations* (1969).<sup>196</sup> Huyssen n'est pas convaincu que ce soit là la manière appropriée d'affronter le fascisme, même si

---

<sup>190</sup> Ibid., p. 26.

<sup>191</sup> Ibid., p. 27.

<sup>192</sup> Ibid., p. 28.

<sup>193</sup> Ibid., p. 29.

<sup>194</sup> Ibid., p. 30. « The issue, in other words is not whether to forget or to remember, but rather how to remember and how to handle representations of the remembered past at a time when most of us, over forty years after the war, only know that past through images, films, photographs, representations. »

<sup>195</sup> Ibid. L'expression anglaise est : « German protest culture of 1960's ».

<sup>196</sup> Ibid., p. 31.

Kiefer nous rappelle l'usage abusif que les nazis ont fait du pouvoir visuel, à travers un monumentalisme massif et la perspective centrale, ainsi que l'amnésie visuelle qui en résulta : « L'Allemagne d'après-guerre était un pays sans images, un paysage de poussières et de ruines qui se transformait rapidement et efficacement dans un gris de la reconstruction concrète ».<sup>197</sup> Cette mise en scène monumentale aurait fait considérer Kiefer comme un « peintre de droite ». Huysen défend Kiefer contre ce reproche, rappelant que son choix des matériaux allait à l'encontre de la représentation symbolique, ne permettant pas de déchiffrement certain.<sup>198</sup> Il en conclut que l'artiste effectue en profondeur un travail sur la tentation du mythe, par l'ambiguïté de ses compositions, offrant un espace pour se lamenter, être fasciné et terrifié.<sup>199</sup> Depuis, Huysen n'a pas été contredit comme le montrent bien les critiques.

Les lieux conflictuels des critiques font preuve d'un travail artistique sur la mémoire. Loin de présenter des entités de sens stables, Kiefer semble réussir pourtant à susciter des lectures hétérogènes de ses compositions, qui elles témoignent d'un surgissement de « mémoire occultée ».<sup>200</sup> Ce serait à comprendre au sens d'une idée de pensées autonomes, mythifiées dans des conceptions telles l'individualisme, qui se savent reliées pourtant avec le réseau de l'existence terrestre. Cette polémographie soulève donc la difficulté de saisir les lieux kiefériens, les composants qui sont reçus avec rejet ou fascination. Nous allons les visiter, ces lieux tensionnels entre l'écriture et la peinture matérielle, aux pages suivantes.

« Si j'écris: *Le ciel est ici*, sur un mur d'usine ou de métro, quel sens prendrait cette phrase ? Y aurait-il un lieu pour chaque phrase et le livre, serait-il la somme de tous ces lieux ? Et qu'est-ce qu'un lieu qui serait, lui-même, une multitude de lieux ? »<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Ibid., p. 34. « Post war Germany was a country without images, a landscape of rubble and ruins that quickly and efficiently turned itself into the gray of concrete reconstruction. »

<sup>198</sup> Ibid., p. 35.

<sup>199</sup> Ibid., p. 43.

<sup>200</sup> Op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, p. 3.

<sup>201</sup> Edmond Jabès, *Le livre des ressemblances, II, Le soupçon, Le désert*, Paris: Gallimard, 1978, p. 71.

## I.2. Toponymie

Après avoir démontré les conflits autour des créations de Kiefer, nous allons considérer les conflits *dans* les créations de Kiefer, responsables des interprétations différentes. Dans un premier temps, nous allons éclaircir les constituants des compositions, ainsi que leur relation avec le contemporain. L'interconnectivité entre les compositions soulèvera le problème du lieu de sens, qui sera développé dans un deuxième temps à l'aide de la philosophie de Martin Heidegger.

Les compositions d'Anselm Kiefer se dressent comme les bâtiments et les temples d'une cité. Effectivement, elles ont en commun le processus constructeur de l'espace dans l'espace du monde. Les lieux portent les noms de personnages spirituels ou politiques, comme si le fondateur de la ville, en leurs donnant ces noms, envoûtait toute la cité de leur esprit et des bienfaits qu'ils avaient acquis au cours de leur vie. Or, la spécialité d'Anselm Kiefer consiste à associer des noms religieux, mythologiques, poétiques à ses constructions artistiques. Il se sert d'eux comme si ses compositions étaient des lieux méritant d'être protégés et comme si ces noms avaient besoin d'être libérés de leur sens traditionnel par l'ouverture interprétative des créations artistiques. Les tensions entre les inscriptions et les figurations sont dues à la présence de représentations différentes. Un seul nom peut résider en des lieux différents ou peut suggérer différents « lieux » de sens. Ce changement de référentiel est rendu visible chez Kiefer par la répétition incessante et diversifiée de constellations de figurations et de noms. Comme pour les villes, la ressemblance des figurations avec les noms reste problématique et c'est ainsi que cet art tente d'échapper aux idéologèmes. De plus, une même composition connaît des intitulés différents, comme si une même ville portait des noms différents. Cela montre que Kiefer joue avec ce savoir du « pouvoir » des noms, leur force suggestive et incantatrice, explorant leurs matières, leurs « sédimentations historiques », se faisant l'auteur de sa propre géographie spirituelle, décidant que telle figuration doit être habitée par de tels noms. Puis il décide qu'un tel nom méritait différentes figurations. L'ambivalence et la polysémie des compositions, démontrées par les discours conflictuels des critiques témoignent d'une mise à l'épreuve de la perception spatiale et temporelle des signes graphiques et picturaux, invitant au voyage labyrinthique à travers ces lieux du savoir et de la fois de l'être.

La sélection toponymique se manifeste à travers la répétition du sémantisme fragmentaire des inscriptions et celle du symbolisme décalé des figurations. Ces



constellations topographiques tensionnelles sont ouvertes à l'interrogation des lieux de sens incertain. La pluralité des inscriptions dans une « même » composition reflète parfaitement la différence des mots, leur pouvoir agile de changer sensiblement leur charge sémantique selon le lieu, le temps et le mode de leur emploi. Il semble donc que Kiefer mette en mouvement cette énergie singulière du langage, afin de rendre effectives ses créations. L'inscription des noms et des phrases dans les tableaux permet d'ouvrir la vue aux différents fonctionnements des signes graphiques et picturaux, ainsi qu'à leurs limites variables. Rendant visibles en quelque sorte les lacunes de la médiation communicative à travers la fragmentation et la recomposition des textes et des textures, Kiefer jette des ponts entre les différentes classifications de signes, entre les mots et les matériaux. Leurs frontières s'avèrent être souples comme celles des compositions qui s'étendent aux différents bâtiments de ses ateliers. Les sédimentations et les cohabitations de mots spatialisées dans les matériaux semblent réinventer des « lieux-espace »<sup>202</sup> de la connaissance, semblables à ceux de la parole. L'assemblage de plusieurs temps et modes dans une même composition, tout comme l'interconnectivité des figurations incitent non seulement à réfléchir sur les temps et les lieux des constructions de cet art mais aussi sur celles du sens de l'être. Avant d'approcher la recherche ontologique spatio-temporelle de Kiefer, il convient donc de tracer une carte des inscriptions investies dans les compositions, afin de pouvoir s'y orienter pour les analyses suivantes.

### I.2.1. L'ombre du sens

L'ambivalence tensionnelle des compositions semble provenir de ce « théâtre d'ombres »<sup>203</sup>, qui construit un espace d'interstices dans lequel peut être projeté imaginairement du sens. L'ombre du sens à l'œuvre semble refléter l'espace inconscient, sans lumière. Elle est rendue visible par l'association des choses d'apparence isolées. C'est le côté non définissable de l'Œuvre, malgré les « topographies précises et toujours sentimentales »<sup>204</sup> indiquées par les noms, qui permet de faire travailler l'esprit. Les interstices des compositions paraissent pouvoir

---

<sup>202</sup> Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Sankt Gallen, 1969, p. 203. Citation d'Aristote, *Physik* IV.

<sup>203</sup> Op. cit., Spies, *Le passé recyclable*, Anselm Kiefer, p. 143.

<sup>204</sup> Ibid., p. 147, 160.

s'associer avec des « espaces mentaux »<sup>205</sup>, rendant possible la coexistence de plusieurs représentations échangeables entre les strates sémantiques des titres et des figurations. Par cette toponymie qui révèle des topographies mentales différentes surgit dans toute son ampleur le conflit interprétatif. L'irreprésentabilité d'un sens singulier met en question les limites du système des signes et ouvre celui-ci à l'interaction avec les composants matériels qui se chargent alors sémantiquement. Les conflits langagiers se redoublent alors dans les matériaux.

La fragmentation qu'ont subie les citations ne concerne pas la forme intacte des mots, ni leur charge sémantique. L'écriture alphabétique est bien lisible et comme sa texture d'accueil n'est pas définie sémantiquement, car il s'agit de figurations et non pas d'écrits, les citations ont tout l'espace pour évoquer l'ensemble de leur « contexte » référentiel et associatif. Les compositions doivent être lues ensemble, car elles paraissent ressembler à une « métaphore filée » gigantesque, habitée par le mouvement transformateur de la vie même. Les choses déchiffrables, lettres, figurations et matériaux, se voilent dans l'ombre de la transmission du sens limitée par les citations. Le sens de telle ou telle composition n'est énonçable que dans son caractère partiel et éphémère, car il est toujours transformé par l'un des liens multiples avec les autres composants. Les connexions à l'intérieur et à l'extérieur de l'Œuvre s'opèrent et s'étendent par les inscriptions alphabétiques, mais pas seulement.

La toponymie de Kiefer instaure en effet un échange entre les différentes compositions en associant différents noms et inscriptions aux matériaux qui leur sont communs, tel le plomb. Il leur donne ainsi un côté symboliquement varié, nouveau à chaque emploi. C'est l'association non chronologique des thèmes historiques de différentes disciplines avec les matériaux opérée par Kiefer, qui permet l'ouverture au sens des composants fragmentaires et qui fait apparaître la « plus-value des décombres ».<sup>206</sup> L'imagination d'un sens possible semble être stimulée par les symboles qui « vont dans tous les sens », permettant de tisser un réseau sémantique autour d'eux. Le « théâtre d'ombres », le jeu avec l'absence de sens défini paraît être responsable de la confrontation avec la mémoire et permet de mieux comprendre l'entrelacement du « passé » dans le « présent ». Nous allons essayer d'éclaircir cette ombre du sens, faisant le tour des spatialisations des noms, des sémantisations des matériaux, ainsi que des matérialisations des corps.

---

<sup>205</sup> Ibid., p. 155.

<sup>206</sup> Ibid., p. 157.

### I.2.1.a. Noms spatialisés



Anselm Kiefer, *Wege II* (1977)

Que ce soit la Vierge Marie ou le démon Lilith, les stratégies représentatives restent dans le schéma de l'opposition tensionnelle entre le nom et la figuration, en même temps que de l'interconnectivité à travers la répétition des noms et des matériaux. Les noms tout comme les figurations paraissent être des lieux séparés alors qu'ils sont réunis dans l'Œuvre. Cette tension perdure alors que les sujets et les matériaux changent au cours de la création. Depuis les aquarelles, dessins traitant de l'« histoire allemande » de 1968 à 1988, à partir de la mythologie germanique et des philosophes « allemands », ce sont les installations, sculptures, tableaux de grands formats et de matériaux lourds qui de 1989 à aujourd'hui traitent l'histoire mondiale à partir des mythologies grecques,

égyptiennes, de la poésie et de la littérature internationales. Mais ils se répètent aussi sans toutefois être les mêmes et soulèvent ainsi les problèmes de l'irreprésentabilité historique. Dans la querelle des modes graphiques et picturaux des compositions s'incarnent les querelles iconologiques. À aucun moment l'interconnectivité n'est interrompue entre les créations artistiques, même si elle ne suit pas de règles. C'est pour cela que les noms sont spatialisés. Des regroupements thématiques peuvent être opérés par les noms mais aussi par les figurations et les objets créés qui montrent le lien de ces lieux au présent. La « libre combinaison de multiples styles et de références historiques dans une seule composition » paraît être l'une des stratégies centrales de l'artiste, qui lui permet d'« examiner le monde contemporain ».<sup>207</sup> Les résultats de ses lectures mondiales sont reflétés par tous ces noms spatialisés dans les matières. Ainsi, Kiefer semble se trouver pleinement dans le « contemporain », tel que le décrit Giorgio Agamben, car il paraît percevoir et exprimer l'obscurité du présent, paraît détruire et transformer le temps chronologique, « lire l'histoire d'une manière inédite ».<sup>208</sup>

La toponymie de Kiefer représente une lecture et une texture de citations extraordinaires du passé présent comme le montreront les nombreux cercles « électifs », tracés par les noms. La toponymie proprement dite est intégrée de manière explicite dans certaines compositions, témoignant d'une assemblée de **références géographiques** appartenant à des domaines thématiques différents: *See Genesareth, Märkische Heide* (1974), *Das Ausbrennen des Landkreises Buchen, Die Überschwemmung Heidelbergs, Die Meistersinger von Nürnberg* (1982), *Der Rhein* (1982 - 1983), *Das Rote Meer* (1984, 2010), *Das tote Meer* (2003), *Auszug aus Ägypten* (1984), *Jerusalem* (1984 - 1986), *Erotik im fernen Osten* (1988), *Euphrat und Tigris* (1986 - 1989), *Kyffhäuser* (1989), *Prinzessin von Sibirien* (1988), *Elisabeth von Österreich* (1988, 1990) *The last of England* (1994), puis *Böhmen liegt am Meer* (1995), *Ich halte alle Indien in meiner Hand, Ninive* (1996), *Maginotlinie* (1996), *Die Donauquelle* (1998) et *Ararat* (2002, 2004, 2010), *Jaipur* (2005), *San Loretto* (2010), *Mount Tabor* (2010). Kiefer crée un réseau gigantesque, cartographiant par-ci, par-là des lieux germaniques, judaïques, mésopotamiens, babyloniens, réverbérant non leurs oppositions binaires mais au

<sup>207</sup> Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge: University Press, 1998, p. 137. Notre traduction.

<sup>208</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008, p. 39 - 40. « Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autre temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la 'citer' en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre ».

contraire leurs frontières indéfinissables. Le feu et l'eau jouent un rôle important en tant qu'éléments transformateurs.

La toponymie de Kiefer pourrait être considérée comme une « logonymie » s'il définissait un système précis dans sa création, mais il en n'est pas ainsi. Il collectionne des fragments de textes et des textures avec une intuition difficilement saisissable, comme le montre toute une série de **noms de choses** et d'**objets matériels** qu'il soumet tout comme les noms de lieux, à la transformation symbolique : *Eis und Blut* (1971), *Baum mit Palette* (1977), *Innenraum* (1981), *Die Treppe* (1982 - 1983), *Die Brücken* (2002), *Das Buch* (1979 - 1985), *Gewölbe* (1983), *Brennstäbe* (1984 - 1987), *Schweres Wasser* (1987), *Erde, Feuer, Wasser, Luft* (1987 - 1988), *Schwarze Galle* (1989), *Banner* (1990), *60 Millionen Erbsen* (1991), *Bergkristall* (1991), *Barren Landscape* (1992), *Palette mit Stacheldraht* (1998). **Objets**: le bain métallique, la palette, le livre, l'avion, le bateau, le polyèdre, l'escalier, l'échelle, les chemises, des cheveux, des pierres, du verre, de la cendre, de la terre. La vipère, la roue, les ailes, les fenêtres et les tours sont représentées dans les compositions de manière imagée, plastifiée, souvent photographiée. Ce sont là les figurations connectrices majeures entre les créations de Kiefer.

C'est comme si l'artiste « scannait » tous les récits pour tester et révéler leur fonctionnement variable et risqué, pour se distancier d'eux en les intégrant dans un réseau contextuel plus large, entre « terre » et « ciel ». Il crée des listes dont il choisit les critères d'entrée et rejette toute hiérarchie. Ce sont donc des sortes de « cercles » électifs, difficilement définissables mais néanmoins tracés par les noms, les objets et les matières. Ainsi, Kiefer cite toute une série de **compositeurs et de peintres** dans ses compositions: Richard Wagner (*Der Nibelungen Leid*, 1973), C.M. Weber (*Die Hermannsschlacht*, 1977), Piet Mondrian - *Hermannsschlacht* (1976), Donald Judd *hides Brünhilde* (1976), *L'origine du monde/ von Gustave Courbet* (2004), *Für Lovis Corinth* (2007), C. D. Friedrich (*Verunglückte Hoffnung*, 2007) et Van Gogh (*La Berceuse* 2011).

Parmi les **poètes et écrivains**, l'artiste semble favoriser les trois suivants: Paul Celan (1981, 1989, 1991, 1995, 2005 - 2007), Ingeborg Bachmann (1997 - 1998) et Velimir Chlebnikov (1984 - 1986, 1997, 2005, 2006). Mais il en cite d'autres, tels *Walter von der Vogelweide - unter den Linden an der Heide* (2012), Louis Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 2007), Victor Hugo (*Olympe - für Victor Hugo*, 2005/2006 ; *Ma destinée*, 2010), Saint John Perse (*Pour Saint John Perse - Étroits sont*

*les vaisseaux*, 2002), Franz Grillparzer (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 2005), Pierre Corneille (*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, 1996), Ossip Mandelstam (*Für Ossip Mandelstam : das Rauschen der Zeit*, 1996), Jules Michelet (*Die Hexe; Die Frauen der Revolution*, 1992 ; *Le temps circulaire des astres, des mers et des femmes*, 2004 - 2005), Edmond Jabès (*L'écorce du monde / für Edmond Jabès* (1982, 1999), Oskar Wilde (*Von Oskar Wilde für Julia*, 1974), Antonin Artaud (*Heliogabal*, 1974 - 1991), Jean Genet (*Pour Jean Genet*, 1969).

Dans les tableaux dédiés à la bataille d'Arminius, Kiefer rassemble une trentaine de personnes littéraires parmi des officiers de la guerre sous forme de portraits, dont: Annette von Droste-Hülshoff, Joseph Freiherr von Eichendorff, Jakob Böhme, Carl Maria von Weber, Hoffmann von Fallersleben, Gottfried Keller, Matthias Claudius, Johann Gottlieb Fichte, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Christan Dietrich Grabbe, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Friedrich Daniel Schleiermacher, Friedrich Klopstock (*Varus*, 1976, *Die Hermannsschlacht*, 1977).

Puis il cite des philosophes et des psychologues tels Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ludwig Feuerbach, Karl Marx, Carl Gustav Jung, Martin Heidegger, Friedrich Wilhelm Nietzsche (*Deutsche Heilslinie*, 1975, 1976) et Johann Wolfgang von Goethe (*Über allen Wipfeln ist Ruh - in deutschen Gefängnissen wird gefoltert*, 1972; *Erlkönigs Töchter*, 2002; *Steigend, steigend, sinke nieder*, 2003; *West-östlicher Divan*, 2011), Immanuel Kant (*Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir*, 1979 - 1980).

À travers les citations, d'autres regroupements thématiques peuvent être opérés qui témoignent de recoupements avec d'autres « groupes » inventés. Kiefer commence très tôt à dédier ses créations aux thèmes de la Kabbale : *Ausgießung* (1984 - 1986), *Bruch und Einung* (1987), *Bruch der Gefäße*, *En-sof*, *Die Sefiroth*, *Tikkun* (1989 - 1990), *Shebirat Ha Kelim* (1990, 2007), *Sefer Hechaloth* (1996, 2002), *Le bris des vases* (1990, 2000, 2007), *Les sept palais célestes* (2001, 2004), *Merkaba* (1987, 2002, 2006, 2010), *Aziluth* (2004), *Azirah*, *Jesirah*, *Berija* (2010), *Schechina* (1999, 2003, 2004, 2005, 2010), *Bavel*, *Balal*, *Mabul* (2012). Non seulement ces thèmes sont récurrents, mais encore les compositions, malgré leurs différentes réalisations, sont constituées en cycle par leurs matériaux : par exemple, coulées de plomb sur la toile au format géant montrant la mer, livres en plomb parsemés de bris de verre, tours désertes sur lesquelles trônent des bateaux en plomb ...

En dehors de la Kabbale, le domaine cosmologique est exploré avec soin. Depuis le début, des créations sont dédiées aux ciels et aux cieux, *Die Himmel* (1969), *Saturnzeit* (1987), s'interrogeant sur la connexion entre ciel et terre *Himmel-Erde* (1974, 1997), sur le mode de présence du ciel sur terre, *Himmel auf Erden* (1974 - 1975). Une fois de plus, les liens entre les noms et les figurations importent plus que les définitions. L'importance des correspondances est soulignée par explicitation des auteurs, comme *Pour Robert Fludd* (1996), *Every plant has its related star in the sky* (2001), *La vie secrète des plantes* (1998, 2002), ainsi que *Heaven and Earth* (2004 - 2007). En invoquant la figure de Fludd, Kiefer se réfère explicitement à son image du ciel et de la terre comme micro- et macrocosme et la symbolise en remplaçant l'intérieur de la fleur de tournesol par une photographie du ciel nocturne étoilé, représentant le (macro-) cosmos. Cette descente du ciel sur une fleur de la terre paraît témoigner de la vision de l'Un divisé par la scission du ciel et de la fleur, puis réuni. Ces compositions sont soumises à des changements de matière. Ce sont les matériaux qui changent, non pas la mise en constellation conflictuelle de ceux-ci avec les citations. En 1969, par exemple, les ciels sont recueillis dans un livre en papier sous forme de ciels photographiés (*Die Himmel*), tels des fragments coupés de la terre. Kiefer les a accompagnés de commentaires semblables aux notations d'un journal de voyage. En 1974, il peint des ciels à l'aquarelle et à l'huile sur des toiles de format ordinaire (*Himmel-Erde*). En 1996, il peint une dernière fois, mais il applique des photographies à ses tableaux, qui finissent par supplanter la peinture. La dernière page de *Pour Robert Fludd* (1996) semble être le début de la première page de 2002, *La vie secrète des plantes*. Le ciel de la photographie est matérialisé par les pages en plomb, comme si Kiefer voulait rendre visible l'incarnation du macrocosme dans le microcosme. La peinture disparaît définitivement en 2002. La rétrospective, *Heaven and Earth* (2004 - 2007) regroupe sous son titre des compositions anciennes et nouvelles, représentatives de tous les domaines thématiques. Le mouvement du général au particulier est accompli en même temps, qu'il s'inverse, du particulier au général en vertu de ce même nom : *Heaven and Earth*. Kiefer semble faire du titre une charnière de son carrefour, en lui permettant de s'ouvrir aux compositions différentes et aux représentations nouvelles où il n'y ni sol ni ciel en tant que tels. *Cosmos und Demian* (2005), de par le nom, *Europa* (2010) de par la figuration cosmique s'insèrent dans ce cercle thématique, tout comme les tableaux aux citations de Jules Michelet (*Le temps circulaire des astres, des mers et des femmes*, 2004 - 2005), ainsi que ceux dédiés à l'astronomie et à l'astrologie : *La voie lactée*



(2007), *Eridanus* (2002), *Andromeda ; Aquarius ; Steinbock ; Adler* (2001), *Cetus* (2010).

La cosmologie est liée à l'alchimie par les correspondances qu'établit cette dernière entre les métaux et les planètes, le plomb et saturne, par exemple, correspondances qui promettent la transformation du plomb en or, thématique par Kiefer : *Athanor* (1983 - 1984, 2009), *Nigredo* (1984) ; *Lapis philosophorum* ; *Hortus philosophorum* (2007), *Geheimnis der Farne* (inscriptions: DIALYSE/ Rubedo/ Albedo/ Nigredo, 2006), *Alkahest ; Salz der Erde* (2011).

De même, les transformations de matière apparaissent dans les compositions du domaine biblique. *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (1973) fait partie des tableaux peints, les noms étant tracés à l'intérieur d'un grenier. *See Genesareth* (1974), *Aaron* (1980), *Jerusalem ; Die Ordnung Der Engel* (1984 - 1986) *Auszug aus Ägypten* (1985) *Die Himmelsleiter* (1989 - 1990) sont soit des peintures désertiques soit les photographies d'un désert sur lequel s'est écoulé du plomb. Une installation de plomb sous vitrine porte le nom de saint Valentin : *Die Lichtfunken des Valentinus* (1989 - 1990). Dans *Jakob's Traum* (1990, 2010), *Jakobs-Leiter* (1996), *Jakob* (2002) et *Jesaja* (1999), réalisés à partir de photographies, un bâtiment et une cité sont recouverts, page après page, avec du sable. Ces invocations et « mises en matière » de la Bible se retrouvent sous un titre plus général, *Am Anfang* (2003, 2009), puis réapparaissent à travers *Jesaja ; Über euren Städten wird Gras wachsen* (1999, 2010), *Aperiatum terra* (2007), *Palmsonntag* (2007) et *Maria durch ein Dornwald ging* (2008), *Zerstörung des Tempels ; Entrance to Paradise ; Trinity ; Ich bin der ich bin ; Wurzel Jesse ; Jeremia, Baruch ; Geist über den Wassern* (2010). Comme *Heaven and Earth*, l'exposition *Am Anfang* réunit des compositions anciennes et récentes, incluant pratiquement tous les domaines. Sous ces titres charnières, les récits de la Kabbale et de la Bible sont étroitement connectés par la « peinture épaisse », fabriquée avec de l'huile, de l'émulsion, de l'acrylique, de la craie, de la terre, de la cendre, des pierres, du fer, de l'acier et du plomb. Ces matériaux constituent l'arsenal principal de l'art kieférien. À partir de 1985, ils sont de plus en plus appliqués à des photographies, qui finalement dominent l'Œuvre à partir de 2003.

Dans le domaine germanique et scandinave, Kiefer commence par se consacrer à la légende des Nibelungen, ce qui renvoie à Richard Wagner. Dans les « tableaux de grenier » figure l'épée du héros Siegfried, la célèbre, *Nothung* (1973, 1977 - 1978). *Siegfried oublie Brünhilde* (1975) et *Le chemin difficile de Siegfried* (1977, 1988) se



présentent également sous forme de peinture, montrant un paysage enneigé. Chose remarquable, les titres sont également mis en scène par des photographies, qui montrent des installations à l'intérieur de l'atelier. Les tableaux s'épaississent en matière picturale, les titres font référence aux figures importantes de l'Edda, comme *Die drei Nornen* (1976), *Die Nornen* (1983), *Urd, Werdande, Skuld* (1983), *Yggdrasil* (1978, 1985 - 1991), *Midgard* (1980 - 1985), *Naglfar* (1998), *Das Balder-Lied* (2008).<sup>209</sup> Le passage de la peinture à la photographie est visible à travers les réalisations d'un même titre. La mythologie germanique est mise en scène en des temps différents et de manières différentes. Les tableaux de 1970 sont peints, celles de 1980 sont des photographies surpeintes. Un changement de lieux vers l'extériorité se dessine avec précision par *Das Balder-Lied*. Les photographies retouchées montrent de nouveau une scène d'extérieur, ici, un grand feu de bois dans un pré. L'écriture change avec le matériau. Les tableaux les plus anciens de chaque intitulé comportent des inscriptions traitées en éléments picturaux. Dans *Yggdrasil* de 1978, par exemple, l'écriture est très proche du dessin, tant elle est souple et irrégulièrement disposée. Dans l'*Yggdrasil* de 1985 - 1991, l'écriture a complètement disparu du tableau; une coulée de plomb apparaît dans le ciel. Le plomb connaîtra la plénitude de son incarnation matérielle dans *Naglfar* (1998), la nef germanique des morts, représentée en bateau de plomb naviguant sur une pile de livre également en plomb. L'écriture dans cette série de tableaux resurgit en 2008, dans les photographies intitulées *Das Balder-Lied*. Portée sur la photographie, l'écriture la détermine, tout en ne faisant plus partie d'elle. Sans faire partie de la prise photographique, les noms sont plus libres pour définir les lieux sémantiques des compositions.

Les stratégies national-socialistes de la guerre sont invoquées par le geste « hitlérien » dans les créations de 1969, *Occupations* et *Symboles héroïques*. Les compositions de 1975 *Piet Mondrian - Unternehmen Seelöwe*, un livre montrant des photographies de la baignoire dans l'atelier, *Unternehmen Seelöwe*, *Unternehmen Hagenbewegung*, *Unternehmen Barbarossa*, peints à l'huile, font référence aux offensives planifiées, et en partie déclenchées par Hitler. Tout comme *Waterloo*, *Waterloo* (1985), tableau fabriqué à l'huile, à l'acrylique, au charbon et à l'argile cru et *Noch ist Polen nicht verloren* (1978). Les matériaux changent, les photographies des installations d'atelier sont couvertes de « peinture épaisse ». Kiefer ne semble pas avoir

---

<sup>209</sup> *Die Schlange* (1982 - 1991), ce tableau paraît faire allusion à la vipère de la mythologie germanique, « Nidhogg ».

donné de suite aux chapitres précis de la Deuxième Guerre Mondiale, mais le très controversé salut hitlérien de 1969 réapparaît, sous forme de photographie extrêmement agrandie en 2010.<sup>210</sup> Cela montre comment le retour des figurations détruit toute hiérarchie temporelle et fonctionne comme l'échelle (de Jacob) sur laquelle la descente et la montée sont également possibles.

Entre Histoire et mythe, le tableau dédié à *Varus* (1976), ainsi que la série de tableaux, intitulée *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1978) font charnière. La réalité historique du personnage d'Arminius reste sujette à caution, mais le mythe de son existence héroïque reste vivace, empreinte d'un « nationalisme » contre lequel différentes expositions essaient de lutter.<sup>211</sup> Kiefer va réaliser *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* en deux temps : d'abord, en une trentaine de portraits coupés dans du bois, imprimés sur papier et disposés l'un à côté de l'autre, puis en une peinture plus épaisse où ces mêmes personnes apparaissent dans la clairière d'une forêt. Ces travaux du bois restent uniques dans l'Œuvre de Kiefer, l'assemblée des personnes célèbres ne l'est pas moins. *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* est mise à écart et en évidence, parce que les différents tableaux portant ce nom ne contiennent pas les éléments connecteurs habituels, noms, matériaux, objets qui les lieraient facilement avec les autres compositions. Les portraits et les noms de personnes invoquent des poètes et stratèges politiques controversés qui demanderaient une analyse détaillée.

L'élargissement du domaine mythologique à la Grèce et à l'ancienne Mésopotamie depuis 1981 est suggéré par des titres comme *Die Argonauten* (2011), *Das goldene Flies* (1977 - 1978, 1989 - 1990), *Medea - Jason* (1989 - 1990), *Jason* (1992), *Medea* (1988) *Ikarus - Märkischer Sand* (1981), qui établissent un lien explicite entre les écrits cruels de la mythologie et les lieux géographiques de la guerre, non moins cruelle. C'est un tableau peint, dont le titre tient ensemble deux domaines thématiques différents, la mythologie grecque et la chanson de marche brande bourgeoise, adoptée à partir de 1933 par les national-socialistes. Kiefer évoque deux textes qui racontent l'histoire tragique des hommes qui tentent de jouer à « Dieu ». Ce tableau contient déjà du plomb, sous la forme d'une aile appliquée sur le tableau.

---

<sup>210</sup> Anselm Kiefer, *Next year in Jerusalem*, Gagosian Gallery, New York, 2010.

<sup>211</sup> *Imperium, Konflikt, Mythos, 2000 Jahre Varusschlacht; Mythos*, Detmold: Lippisches Landesmuseum, 16. 05. - 25. 10. 2009.

Entre 1985 et 1989, le plomb est mis en scène de façon gigantesque, une étagère à livres, pesant 6 tonnes, intitulée *Zweistromland - The High Priestess*, en hommage à la Mésopotamie aux deux fleuves, l'Euphrate et le Tigre. Cette installation semble résumer toutes les autres en célébrant la duplicité des choses. Ce mouvement double est thématique dans *Bruch und Einung* (1987), ainsi qu'*Osiris* (1985 - 1991), *Isis et Osiris* (1987 - 1991), *Gilgamesch Chuwawa ; Gilgamesch im Zedernwald* (1969 - 2009), *The fertile crescent* (2009). Ces noms sont mis en scène en deux temps : d'abord par des photographies d'installations en atelier, puis par des tableaux à forte teneur en plomb. Il s'agit ici d'une brève période consacrée à la mythologie égyptienne, reliée aux autres par les matériaux communs. Désormais, Kiefer semble avoir trouvé, nommé et imagé les éléments qui lui tiennent le plus à cœur. Le destin d'Icare était de se brûler, car il voulait voler trop haut, celui d'Osiris d'être morcelé physiquement et rendu à la vie par l'amour d'Isis. Tandis que pour Icare, il n'y a pas de rédemption, Osiris, au contraire, lié à Isis, déesse du soleil, symbolise la vie, ses forces destructrices et réparatrices. Cet élément précis du récit mythique est représentatif pour les procédés de création de Kiefer. La fragmentation du sens par la polytonalité des citations tisse des liens avec le « bris des vases » de la Kabbale. Dans *Bruch und Einung*, « Bris et unification », elle est liée à la technologie, l'installation faisant allusion à la fission nucléaire.

À la différence des récits mythologiques grecs et égyptiens, la vie des « femmes » légendaires ou historiques constitue un domaine thématique de plus, difficilement saisissable mais incontournable de la toponymie de l'artiste : *Die fünf törichten Jungfrauen* (1983), suivi d'*Elisabeth von Österreich* (1988), de *Prinzessin von Sibirien* (également 1988). Ce sont des créations singulières qui ne s'amplifient pas en un livre, ne s'élargissent pas en une série de compositions. Tout aussi singulières resteront en 1990: *Lots Frau, Brünhilde Graine, Adelaide - Asche meines Herzens*. L'invocation féminine est rendue explicite par *Les femmes de la Révolution* (1987, 1992, 1996), *Les reines de France* (1995 - 1996) et *Les femmes de l'Antiquité* (1999 - 2000). L'assemblée des noms est à son apogée dans ces créations. Leurs réalisations varient comme dans les autres domaines thématiques, des compositions peintes, photographiées, aux installations et aux tableaux à haute teneur du plomb. Tandis que les créations citées auparavant recueillent des noms précis dans le but de réhabiliter l'honneur des personnes féminines souvent oubliées par les historiens, *Die Frauen* (2005) en donne une représentation stéréotypée pour la détruire d'autant plus sûrement.

Kiefer les invoque dans leurs multiples facettes d'être singulier et pluriel et les rattache aux autres compositions par le plomb.

Cette esquisse de la toponymie kieférienne s'avère bien entendu insuffisante, mais elle permet de mieux cerner la complexité thématique, ainsi que le jeu matériel, qui dissout les lieux conceptuels du sens. Ainsi, dans l'« obscure clarté » des citations et des figurations semble se matérialiser le « contemporain ». Si ce ne sont pas les inscriptions qui assurent les interconnexions entre toutes les créations artistiques, ce sont les objets et les matières comme le plomb. Le plomb devient alors le matériau dominant de l'Œuvre, l'un des connecteurs majeurs entre les domaines thématiques, se chargeant de différents sens, luttant contre son homogénéité trompeuse. Par lui, Kiefer paraît se faire maître du temps, il serait « en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps ».<sup>212</sup> Intégrant le plomb et le manipulant, le transformant en différents objets, livres, palettes, avions, bateaux ..., ainsi qu'en des figurations, tels le firmament ou les nuages, la spatialisation des noms est rendue visible, revenant à un « présent où nous n'avons jamais été ».<sup>213</sup> Kiefer paraît faire du plomb la matière qui incarne le processus transformateur de son travail. Il le spatialise en l'intégrant dans maintes créations, lui permettant à son tour de spatialiser la charge sémantique que lui donnent les inscriptions. Par les différentes évocations nominales en association avec le « plomb », ces « graphes » se sont inscrits dans cette matière. De manière exemplaire, toutes les inscriptions restent toujours sous-jacentes où que le plomb apparaisse. C'est là l'une des « Engführungen »<sup>214</sup> kiefériennes, une mise en proximité extrême des textes différents. Les noms sont toujours présents obscurément, étant spatialisés par leur répétition, ainsi que par les matériaux, constituant ainsi le contemporain. Les matériaux sont lisibles, mais chiffrés par leur surdétermination. L'obscurité de leurs constellations paraît donc faire voir « cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas »<sup>215</sup>, ces étincelles de sens des textes brisés.

---

<sup>212</sup> Op. cit., Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* p. 39.

<sup>213</sup> Ibid., p. 36.

<sup>214</sup> 'Engführung' est un terme de Paul Celan. Il va dans le sens de la poésie que le poète décrit ainsi : « 'Gedichte sind Engpässe: du musst hier mit deinem Leben hindurch' ». Cité par Arno Barnert, *Mit dem fremden Wort, Poetisches Zitieren bei Paul Celan*, Francfort sur le Main: Stoemfeld, 2007, p. 124.

<sup>215</sup> Op. cit., Agamben, p. 24.

### I.2.1. b. Matériaux sémantisés



Anselm Kiefer, *Verunglückte Hoffnung* (2008)

Nous avons vu que les noms forment des sortes de cercles thématiques ouverts et apparaissent de manière répétitive. Ce n'est qu'une partie du réseau kieférien qui porte à confusion. L'apparition du plomb à partir des années quatre-vingt a été détectée dans pratiquement tous les cercles thématiques, illustrant le processus interconnecteur dans la création de Kiefer. Il devient la matière dominante de l'Œuvre mais il n'est pas la seule qui se répète avec constance. Pour montrer plus en détail avec quels matériaux Kiefer construit son art, nous allons donc retracer les cercles matériels mais sans pouvoir les compléter, car ces cercles sont ouverts également (un matériau est rarement seul dans un tableau et n'apparaît jamais sous un seul nom).

Des années 1970 jusqu'aux années 1980 quand Kiefer achète le plomb du toit de la Cathédrale de Cologne, il utilise les matériaux et supports différents, même si le

plomb apparaît déjà par ci par là (*Baum mit Palette*, 1977).<sup>216</sup> L'artiste commence par des **couleurs aquarellées** : *Winterlandschaft* ; *Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (1970), *Eis und Blut* (1971), *Deutsche Heilslinie* ; *Essenz - Ek-sistenz* (1975), *Margarethe - Sulamith* (1981). Elles sont remplacées de plus en plus par des couleurs plus épaisses. Cela devient bien visible à travers les deux tableaux au même titre, montrant la même cour aux colonnes : *Dem unbekanntem Maler*. Tandis que celui de 1982 est fait à partir des couleurs aquarellées aux formats minimes (64 x 133 cm), celui de 1983 est agrandi (208 x 380 cm), fait à partir de l'huile, de l'acrylique, de l'émulsion, de la gomme-laque (et de la paille). Elles apparaissent encore par-ci, par-là jusqu'aux années 1990 (avec de la cendre, du crayon sur papier : *Aschenblume*, 1995). C'est le même destin de la **gouache** sur papier : *Erotik im fernen Osten*, *Transition from cool to warm* (1976), ou des deux : *Himmel auf Erden* (1974 - 1975). La gouache réapparaît plus tard encore mais rarement sur des photographies, ressemblant plutôt au plomb : *Asija* ; *Benija* ; *Die Himmelspaläste* ; *Die Lorelei* ; *Hexen* ; *Nagpur* ; *Sefer Hechaloth* (2003).

Kiefer utilise aussi de l'**huile** et du charbon sur toile d'emballage : les tableaux de grenier comme *Deutschlands Geisteshelden* (1973), ainsi que de l'**acrylique** sur toile de coton : *Man im Wald* (1973). Il est intéressant de noter que dans les années 1973, l'artiste semble expérimenter des supports autres que du papier, du carton et de la toile : la toile d'emballage, toile de coton et du papier peint ingrain (*Parsifal* II, III, 1973 p.ex.). Puis, il mélange l'huile et l'acrylique avec de la gomme-laque (*Märkische Heide*, 1974), ou l'acrylique et la gomme-laque avec de l'émulsion (*Kyffhäuser*, 1980), remplaçant la toile d'emballage par la photographie sur carton, support permanent depuis le début.

Pour les inscriptions, présentes également dès le début dans les compositions, l'artiste utilise de l'encre (*Du bist Maler*, 1969), du crayon et du stylo à bille (*Ein Schwert verhiess mir der Vater* (1974 - 1975), de la craie (avec du miel : *Dat rosa mel apibus*, 1996).

C'est dans les premières années créatives que Kiefer commence à ajouter des substances à ses créations. Parfois, il ne retouche pas beaucoup les photographies, n'ajoutant que du graphite (*Nothung*, 1977 - 1978). Ou de l'oxyde de fer et de l'huile de

---

<sup>216</sup> Kiefer achète le plomb en 1981, [www.katholisch.de](http://www.katholisch.de).

lin sur des photographies ou des fragments de compositions anciennes sur du papier peint ingrain (*Ausbrennen des Landkreises Buchen*, 1974).

À partir des années 1980, les couleurs épaisses, l'huile, l'acrylique, la gomme-laque et l'émulsion font constamment partie des compositions, tout comme le plomb. Entre 1981 et 1990, ces couleurs épaisses sont de plus en plus couvertes par le plomb. D'autres **métaux** sont ajoutés en petite quantité comme l'or en feuille (*Eisen-Steig*, 1986), l'argent en feuille (*Die Nacht, in der Isis weint*, 1987), de l'acier, de l'étain (*Das Buch*, 1985), de la porcelaine, du fil de cuivre (planche avec circuit électrique, *Isis und Osiris* (1985 - 1987). Plus tard s'ajouteront du bronze, de l'aluminium et du fil de fer (*Schechina*, 1999).

C'est dans les sculptures que le **plomb** est le plus utilisé : l'étagère gigantesque, intitulée *Zweistromland - The High Priestess* (1985 - 1989), les avions (*Mohn und Gedächtnis - Der Engel der Geschichte ; Melancholia* (1989), puis les lits dédiés aux *Femmes de Révolution* (1996). À partir des années 2000, le plomb est le matériau dominant, avec les couleurs épaisses, l'émulsion, l'huile, la gomme-laque.

Kiefer ajoute des matériaux à ses tableaux autres que des métaux:

- le **sable**, qui apparaît pour la première fois dans *Märkischer Sand* (1976 - 1977), puis réapparaît dans *Lilith* (1990) ; *Merkawa* (1996) ; *Ninife* ; *Sonnenreste* ; *Das Geviert* (1997) ; *Jesaja* (1999), ainsi que plus tard dans *Elektra* ; *Rorate caeli* (2005).
- le **bois**: les gravures sur bois de 1978 autour de la bataille d'Arminius, *Wege der Weltweisheit - Hermannsschlacht*, apparaissent une dernière fois entre 1980 et 1990, dissimulées dans des tableaux comme *Sulamith* ; *Der Rhein* (1983) ; *Das rote Meer* (1984), *Brünhilde Grane* (1990), *Ich halte alle Indien in meiner Hand* (1996).
- l'**argile**, brûlé ou non, qui trouve son chemin dans les compositions: *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore* (1982), *Isis und Osiris* (1987 - 1991).

Il en ajoutera d'autres plus tard comme le béton (*Verunglückte Hoffnung*, 2007) et le verre (*Jakob's Traum*, 1990 ; *Sternenfall*, 2007).

C'est aussi à partir de 1980 que Kiefer commence à ajouter de plus en plus de **choses** à ses tableaux, les épaississant d'avantage:

- des instruments gynécologiques (et seringue dans *Unfruchtbare Landschaften*, 1969 ; *Des Meeres und der Liebe Wellen*, 2011).

- des parties d'êtres vivants : les **cheveux** de femmes : *Für Genet, Die Frauen* (1969), qui plus tard, réapparaissent dans *Elisabeth von Österreich* (1988, 1990) ; *Schebirat ha-kelim* ; *Sulamite* ; *Adelaide - Asche meines Herzes* ; *Lilith* (1990) ; *Barren Landscape* (1992), et encore dans *Steigend, steigend sinke nieder* ; *Berenike* (2003). Dans certaines compositions seulement apparaissent également du **sperme** humain (*20 Jahre Einsamkeit*, 1971 - 1991), des **intestins** (*Schwarze Galle*, 1989), des **ongles** (*Naglfar*, 1998), des **dents** (*Jason*, 1990 ; *Fitzcarraldo*, 2010), une **main** en plastique (Für Robert Fludd, 2001/2002). Puis, une **peau de vipère** (*Die Himmelsleiter*, 1990 ; *Winterwald*, 2010), une **peau de lapin** (*Die Tür*, 1974).
- des **vêtements** (des chemises de laine ou de plomb: *Jakob's Traum*, 1990 ; *Lilith's Töchter*, 1998, 1990, 1998 ; *Lilith am Roten Meer*, 1990 ; *Der Sand aus den Urnen*, 1997 ; *Jesaja*, 1999 ; *Die Frauen der Antike*, 1999 - 2000. Cela continue de *Die Ungeborenen* (2001) jusqu'au *Engels-Sturz* (2010) d'aujourd'hui.
- des **chaussures** (le patin à glace dans *Brennstäbe* (1984 - 1987) ; les chaussons de danse dans *Prinzessin von Sibirien*, 1988 ; les claquettes et les talons hauts dans *Die Frauen der Antike*, 1999. Encore dans les compositions après l'an 2000, des chaussures apparaissent dans *L'ange avance dans les étoiles*, 2007.
- des **plantes séchées** (paille : *Margarethe* ; *die Meistersinger*, 1981 ; pavot : *Karfunkelfee*, 1990 ; muguets : *Die Frauen der Revolution*, 1991 ; fougères : *Saturnzeit*, 1987 ; *Johannisnacht*, 1990 ; *Geheimnis der Farne*, 2006 ; roses et rosiers : *Les Reines de France*, 1996 ; *Sonnenschiff*, 1998 ; *Gewitter der Rosen*, 1998, 2000 ; *Lasst 1000 Blumen blühen*, 2000 ; fleurs de tournesol plâtrées : *Die Entfaltung der Sefiroth*, 2000 ; du palmier : *Palmsonntag*, 2006).
- des **grains des fleurs de tournesol** (*Die große Fracht*, 1985 - 1995 ; *Sol invictus*, 1995 ; *Für Ossip Mandelstamm*, *Das Rauschen der Zeit* ; *Cette obscur clarté qui tombe des étoiles* 1996 ; *The secret life of plants*, 1997, 1998). Encore plus tard, ils apparaissent par ci, par là : *Thora* ; *Steigend steigend sinke nieder* (2010).
- des **légumes séchés** : petits poires : *Leviathan*, 1987 - 1989, *Volkszählung* (1991) ; des arbrisseaux de tomates : *Nachtschatten* (1998) - uniques dans ces compositions.



À partir des années 1990, la cendre, le sel (*Lot's Frau*, 1990), la terre (*Jason*, 1990 ; *Aschenblume*, 1997 ; *Sternen-Lager II*, 1998) sont ajoutés, à côté du fil de fer barbelé (*Palette mit Stacheldraht*, 1998).

Ce n'est sans doute pas tout mais nous pouvons constater cependant, à partir des années 1980, Kiefer fait subir un changement à son art dont les résultats peuvent être perçus dès les années 1990, 2000, et ce jusqu'à aujourd'hui : des compositions hybrides, faites de couleurs épaisses, de matériaux, d'objets et de mots. Et ainsi, nous pouvons conclure que les matériaux ajoutés rendent plus complexe l'interconnectivité entre les compositions. Ajoutées aux inscriptions différentes, les matériaux se chargent avec chaque citation. Ces matériaux figuratifs et ces figurations matérielles sont donc sémantisés de façon multiple, elles sont surchargées de sens incertains, renforçant l'impression de la « langagéité » des matériaux, ainsi que de la matérialité des inscriptions.

#### I.2.1.c. Corps matérialisés



Anselm Kiefer, *Mann Im Wald* (1971)

Nous venons de tracer des cercles ouverts et incomplets autour des matériaux et des figurations créés, tel le bateau, l'avion, le livre, ces corps emblématiques, matérialisés, enrichissant le corps artistique. De même, souvent les figurations peintes sont répétées en des matériaux épais ou des photographies et donnent ainsi l'impression d'être des véritables corps, la palette ou l'aile, par exemple. Il semble donc être utile d'expliquer ce procédé de matérialisation des figurations à l'exemple des corps peints et photographiés de l'artiste. Après avoir visité les lieux changeants des noms et des matériaux, constructeurs des compositions, approfondissons maintenant l'analyse toponymique à travers les figurations de l'artiste qui essaie de relier entre elles des représentations différentes. Ces « ponts », qui selon Agamben, constituent notre « présent », à la brisure duquel « nous nous tenons »<sup>217</sup> sont rendus visibles par Kiefer à travers les noms et les matériaux mais aussi à travers les différentes figurations. L'artiste dépersonnalise et déconstruit les représentations, utilisant son corps comme un signe pictural répété, varié. Sans cesse, il essaie de le rapprocher du « présent », en vain : le corps fuit d'un endroit à l'autre. Tandis que dans les tableaux *Besetzungen*, *Symboles héroïques* (1969), *Chuwawa Gilgamesh* (1980), *Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (1970), *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980), *Ich halte alle Indien in meiner Hand* (1995 - 1996), le corps de « Kiefer » se tient debout, il va être allongé sous des titres aux connotations cosmologiques dans les tableaux intitulées, par exemple *Liegender Mann mit Zweig* (1971), *Sol invictus*, *Aschenblume* (1995), *Dat rosa mel apibus* (1996), *Die berühmten Orden der Nacht* (1997), *Athanor* (2007), *Jakob's Traum* (1997 - 2011). Ici, c'est le corps, plus que le nom, qui est mis en scène de façons différentes. C'est moins le matériau que la position du corps, verticale ou horizontale, qui importe ici. L'une des compositions, *Pour Robert Fludd* (1996), est unique puisqu'elle montre le corps de l'artiste non pas allongé sous les fleurs de tournesols mais suspendu, la tête en bas.<sup>218</sup> Seules les tableaux centrés sur Arminius (1978 - 1991) et Mao (1996, 2012) tentent des portraits qui ne sont pas des autoportraits. Ailleurs, le corps symbolique de Kiefer est inscrit dans l'espace, debout, ou allongé, interconnecté avec les autres compositions. Il devient un lieu sémantiquement chargé, un signe décliné, au même titre que les autres éléments

<sup>217</sup> Op. cit., Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* p. 25.

<sup>218</sup> Ce placement symbolique de l'homme renvoie au « pendu » du Tarot de Waite. *The High Priestess-Zweistromland* y fait également référence.

picturaux répétitifs, comme la palette, par exemple. La toponymie est donc élargie aux éléments picturaux par la reprise cyclique des noms, des matériaux et des choses qui les fait apparaître de manières différentes dans l'espace, comme c'est le cas pour le corps.

L' *Homme dans la forêt* (1971), par exemple, porte une branchette en feu dans sa main, risquant non seulement de s'enflammer mais de mettre le feu à la forêt autour de lui s'il quitte sa position. Comparé à ceux qui montrent d'autres paysages, ce tableau se présente sans ciel, formant un endroit clos. Ce tableau marque le début des séries de ce grenier qui risque d'être consumé, lui aussi, par les flammes et avec lui les citations de la mythologie germanique. Que ce soit sans inscriptions dans un « paysage », ou dans une pièce en bois domestiqué, le grenier, avec les inscriptions qui s'y retrouvent enfermées, rangées parmi les souvenirs, le feu risque de brûler tout alentour. Mais ce n'est pas la fin, seulement une transition des matières matérielles et langagières, ainsi que du corps artistique.

À travers le « mode allusif » du corps et l'interconnectivité des compositions, tous les noms aboutissent à la question de leur sens après l'Extermination. Rien ne semble plus pouvoir exister indépendamment d'Elle. En ce sens, Kiefer ne lutte pas pour l'indépendance de son art mais rend les sujets accessibles à chacun en les arrachant à leur contexte historique habituel. Kiefer crée donc de manière fragmentaire. Il déconstruit les signifiés figés par des mises en scènes tensionnelles. Ici, le titre correspond en quelque sorte à la figuration qui montre effectivement un « homme dans la forêt ». Les deux modes expressifs, graphiques et picturaux, ne se heurtent l'un contre l'autre qu'au deuxième abord, car cet homme, enveloppé d'une chemise de nuit même si son identité ne joue pas de rôle dans le titre, n'est pas un homme. « Ceci n'est pas une pipe », cette phrase célèbre que René Magritte, un surréaliste belge (1898 - 1967) écrivait au-dessous de l'un de ses tableaux, qui montrait une pipe, incarne le conflit représentatif de l'art et de l'« Autre ». Kiefer l'évoque indirectement ici, car il met d'emblée en garde dès le début contre l'impression de « réel » qui émane de ses créations. Or, cette mise en garde ne se réduit pas aux figurations mais dans ce cas exceptionnel, elle s'effectue sur le mode graphique également par l'identité apparente du titre avec le reste du tableau. La non-identité du signifiant et du signifié est donc éclairée par la non-identité entre les titres et les figurations. Rarement cette absence de « vérité » n'est aussi subtile et aussi évidente que dans cette composition. Il n'y a donc pas d'entités de sens déchiffrable chez Kiefer, seul le mouvement spirituel du mode graphique au mode pictural, du pictural au graphique est repérable. Le temps de la

comparaison entre les deux reste cependant un instant, car il ne peut pas être décidé où l'un commence et où l'autre se termine. Cette indécidabilité n'est pas seulement due à la polysémie discursive mais aussi aux figurations topologiques qui sont elles aussi imprégnées par des temps et des modes extrêmement différents. Sans parler des autres tableaux aux paysages forestiers, le corps de cet « homme » à lui seul change de position d'une composition à l'autre. Ici, dans *l'Homme dans la forêt* (1971), il est debout et ne peut pas bouger sans tout brûler. C'est Kiefer qui le fait bouger. Il est exemplaire des procédés créatifs de l'artiste : déplacer des corps signifiants comme des variables dans les textures imagées, déplacer son corps dans le corpus de l'Œuvre créé.

Ainsi, le corps de l'homme se retrouve en maints autres lieux que la forêt, reliant l'homme au bras droit levé dans *Occupations* (1969) avec l'homme tout simplement debout dans *Chuwawa Gilgamesh* (1980), à l'homme allongé dans *Liegender Mann mit Zweig* (1971) et *Athanor* (2007). L'expérimentation artistique du « corps », représenté par l'autoportrait de Kiefer lui-même, souvent nu, ou vêtu d'une simple chemise de nuit paraît témoigner non seulement de la recherche d'identité de celui-ci mais aussi et surtout d'une expérience radicale du mouvement qui habite toute chose. Le mouvement est la caractéristique de l'étant selon Heidegger, alors dans ces tableaux semble se manifester l'expérience heideggérienne de Kiefer : « quand je me meus, l'horizon recule »<sup>219</sup>, c'est celle de l'inextricable interdépendance de soi avec son lieu d'être ou l'Autre.

La « forêt » (voir II.1.2.) apparaît et réapparaît sous d'autres titres, mais sans qu'y figure le corps de l'artiste. La figuration humaine, toujours sous forme d'autoportraits de l'artiste, est d'ailleurs rare chez Kiefer, mais ne témoigne pas moins de sa recherche de « soi » à travers l'« Autre ». Ce questionnement de « soi » habite certes tout son Œuvre ; seulement, la figure du corps montre plus explicitement que les matières et l'écriture à la main, le côté « physique » de cette expérience par l'art. Le corps prend différentes positions dans l'espace terrestre, debout ou allongé, pour varier avec les lieux (la forêt, la mer ...), la perspective du corps même à l'intérieur des tableaux. Et c'est ainsi pour l'écriture alphabétique. La corporalité ou la matérialité de la question de « soi » et de l'« Autre » se manifeste également dans la manière d'inscrire les noms et les phrases dans les textures des compositions. Ce sont les mises en scène de la variabilité du lieu de « soi » et de l'« Autre », étendu dans l'art mais aussi

---

<sup>219</sup> Martin Heidegger, *Séminaires de Zurich*, traduit de l'allemand par Caroline Gros, Paris : Gallimard, 2010, p. 47 [19].

une constante mise en abîme de ces deux termes, leur disparition dans l'art. Ainsi, les constellations artistiques paraissent faire apparaître l'unicité des composants, des sujets/objets malgré la diversité des lieux, des temps et des modes.

Par le mouvement des corps, des figurations matérialisées, des matériaux figurés, Kiefer semble explorer les relations des choses avec l'espace, reflétant celles de l'artiste lui-même avec le monde. Dans et entre ses tableaux se manifestent donc des constellations singulières, qui paraissent exprimer le temps vécu par l'artiste. Les créations le montrent bien, Kiefer extrait de l'Histoire des morceaux qui lui semblent être toujours importants au présent. En choisissant des fragments, il prend de la distance envers ces débris de sens. Expérimentant ainsi des constellations anachroniques du sens, la relation de soi avec l'« Autre » est mise à l'épreuve comme le décrit Agamben pour le « contemporain » : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme ». <sup>220</sup> Or, par les temps et les modes différents des signes figuratifs, Kiefer paraît créer dans le contemporain et il montre une distance envers son bricolage artistique, préservant toujours l'ombre du sens. S'appropriant de nouvelles matières, les noms comme les corps deviennent des lieux frontaliers, dont le sens s'échappe toujours. La seule constante « réelle » paraît être l'indécidabilité de la fin et du commencement des compositions. Autrement dit, non seulement la liste des interprétations possibles pourrait « s'allonger à l'infini » <sup>221</sup> mais encore l'étant de cet art ne peut être saisi que dans l'ensemble de son devenir. La figure de l'homme est représentée exemplairement comme le « lieu-espace », le lieu frontalier sur lequel toutes les inscriptions des différentes compositions sont présentes par la répétition emblématique du corps de l'artiste. La somme des expressions et des expériences que peut faire et mémoriser un être face à l'« Autre » paraît s'inscrire dans cette figure du corps.

Pour résumer ces parcours cycliques de Kiefer, nous pouvons dire qu'à côté des objets et des matières, ce sont surtout les citations qui suggèrent une frontière entre le mode graphique et le mode pictural des compositions, jouant au jeu du sujet/objet, redoublant leur être polysémique par leur situation dans et autour de l'Œuvre. Par la migration des noms, les créations artistiques se protègent pour ainsi dire contre tout

---

<sup>220</sup> Op. cit., Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* p. 11.

<sup>221</sup> Bernard Lévy, *Celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas*, [www.viedesarts.com](http://www.viedesarts.com), N° 201, hiver 2005 - 2006, p. 1/4.

consensus définitif. Tout comme l'écriture et la figuration forment une composition, la composition et le « soi » formeraient la clairière du monde selon Heidegger, car c'est la situation, le « rangement » des choses dans l'espace dont semble dépendre le mouvement fuyant des sens chez Kiefer.

Plus apparentes que les citations intrasémiotiques réalisées par les répétitions figuratives et matérielles, les citations intersémiotiques déterminent avec force les interprétations. Ces coprésences graphiques et picturales que sont ces citations « intermédiaires directes »<sup>222</sup>, apparaissent en des modes et des tons différents. Kiefer se distancie de ce qu'il inscrit dans ses compositions non seulement en modifiant légèrement par-ci, par-là l'orthographe des citations, comme dans certains tableaux dédiés à Paul Celan et Immanuel Kant, mais en inscrivant les noms sur des lieux différents.<sup>223</sup> Les lieux graphiques paraissent participer ainsi à la destruction et à la construction du sens. La plupart du temps, l'écriture ne s'intègre pas dans les figurations mais les surplombe comme une dimension à part mais non isolée. Même si elle fait partie de la dimension picturale comme dans plusieurs tableaux aux vers de Celan, ces citations, ayant en charge le sémantisme du texte duquel elles sont prélevées, insèrent toujours quelque chose d'étranger. Dans ces « placements » non picturaux de mots paraît se manifester donc d'autant plus clairement la tension entre les deux modes représentatifs, qui se mettent en question mutuellement mais aussi les processus de leur enrichissement réciproque.<sup>224</sup> Cela crée des ponts associatifs, des traits d'union qui semblent détruire toute théorie de l'identité linguistique par la mise en mouvement de la frontière entre morphèmes et graphèmes. Par là, non seulement l'ombre du sens devient l'espace ouvert à la mémoire mais l'art se remet en question lui-même.<sup>225</sup> La disposition souvent horizontale des citations cache leur « dimension diachronique ». En vertu de cette historicité, les citations sont pourvues de verticalité, car elles contiennent différents plateaux diachroniques, des strates historiques. Les tableaux aux inscriptions picturales et les multiples piliers de livres différents créés par Kiefer plastifient cette verticalité. Les lignes inscrites à quelque endroit que ce soit s'avèrent être des lignes de combat entre les perspectives et les modes représentatifs. Grattées dans les matériaux épais ou inscrites sur les surfaces des tableaux, comme celui intitulé *Le temps circulaire*

---

<sup>222</sup> Op. cit., Barnert, *Mit dem fremden Wort*, p. 353. L'auteur entend par là l'insertion des mots dans des images et vice versa.

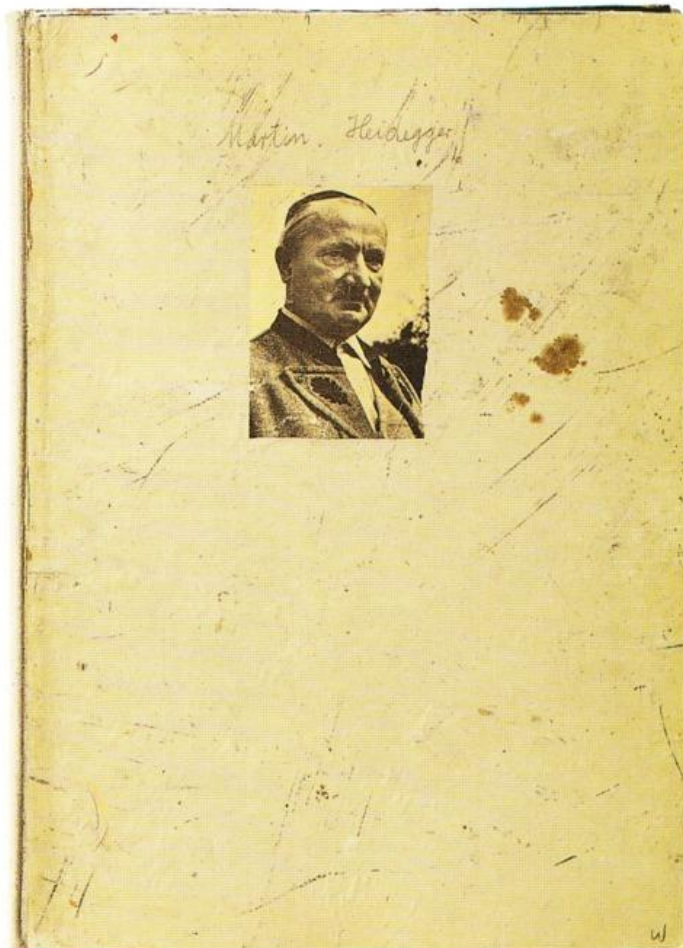
<sup>223</sup> Ibid., p. 355 - 356.

<sup>224</sup> Ibid., p. 356.

<sup>225</sup> Ibid., p. 357.

*des astres, des mers et des femmes* (2004 - 2005), les citations sont présentes en formes creuses ou en toute leur plasticité, provoquant ainsi spatialement leur confrontation avec les figurations dont la matérialité, souvent de plomb mais aussi de sable comme dans *Lilith's Töchter* (1998) tend à effacer la littéralité des inscriptions.<sup>226</sup> Les relations entre les composants picto-graphiques comme le sable, la chemise, la photographie urbaine sont dynamisés par l'acte créatif de l'artiste qui y est toujours visible. Kiefer retourne et creuse l'Histoire comme un champ, nous donnant à voir les couches profondes qu'il a relevées.<sup>227</sup> Nous verrons plus tard que ces matérialisations figuratives, ces figurations matérialisées relèvent une certaine familiarité avec la poésie de Paul Celan (voir II.1.).

### I.2.2. Le sens de l'étant



Anselm Kiefer, *Martin Heidegger* (1976)

---

<sup>226</sup> Ibid., p. 365.

<sup>227</sup> Ibid., p. 361, 167.

Nous avons vu que Kiefer paraît détruire le « lieu traditionnel de l'identité » par les citations inter- et intrasémiotiques, secouant la terre et les territoires de l'être, redonnant un sens à l'étymologie latine de « versus », la limite du vers comme le creuset de la terre dans lequel croît la langue. Les lectures de sens surgissent chez lui de la différence rendue visible entre la plasticité citationnelle « étrangère » et la figurabilité des matières qui reflète parfaitement la tension ontologique entre sujet/objet. Nous allons voir que Kiefer ne cessant de créer ces tensions, rétentions et protentions en répétant les citations, les figurations, les matériaux et les objets, semble poser le même problème de méthode que Martin Heidegger : elle ne saura être déterminée avant la lecture, puisqu'elle dépend de l'être de l'étant (das Sein des Seienden), toujours en mouvement. Seul l'art de Kiefer, à notre connaissance, rend si visible de manière si intrigante l'infini de la lecture qui implique l'indéterminé et les conflits. Il paraît imiter l'être qui se caractérise par les relations changeantes du rangement des choses avec la disposition du monde. La méthode analytique devrait être elle aussi relationnelle pour pouvoir suivre le plus authentiquement possible le mouvement de l'existence, visible dans la création de Kiefer. Pour connaître ce rapport, cette « incorporation » de l'être au monde, Heidegger cherche une « méthode » appropriée, au sens grec de meta = la traversée et odos = le chemin, une sorte de lecture infiniment inachevée, qui suivrait le mouvement même de la transformation des choses. Or, les compositions constituent des lieux s'enchaînant, radicalement ouverts et proposent ainsi une sorte de lecture en mouvement. Elles semblent s'exposer à cette expérience de Heidegger avec la méthode, en tant que chemin ou parcours cerclé qui pour Kiefer reste ouvert : « Tout le rapport de la question à la réponse se meut, irrémédiablement et toujours dans un cercle ». Les lignes conflictuelles des récitations de noms, de matériaux et de figurations traversent ainsi les compositions de Kiefer, mettant en conflit les lieux des expressions.

Nous venons d'éclaircir les procédés de superpositions de fragments de sens par la spatialisation des noms, la sémantisation de matériaux et la matérialisation des corps. Ainsi, la toponymie de Kiefer se présente comme un antidote aux poisons des définitions mais aussi des idéologèmes. Nous allons voir que la création sans fin de présences contemporaines procède également par un changement de la situation des constituants dans les compositions, tel le paysage. Ainsi, nous allons explorer l'accomplissement de lieux kiefériens qui accueillent potentiellement tous les conflits contextuels associés aux citations. Face à la destruction de ces lieux de la connaissance



et de la fois, ainsi qu'au rangement des bris de sens, il semble utile de considérer l'espace artistique de Kiefer sous l'angle de « l'art et l'espace » heideggérien. De plus, Kiefer cite Heidegger dans trois créations des années 1970, *Deutsche Heilslinie* (1975), *Martin Heidegger* (1976), *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1980), ce qui incite à regarder de près les affinités entre l'artiste et le philosophe. Nous sommes contraints de reconnaître les limites d'une enquête ontologique chez Kiefer, pourtant certains éléments philosophiques paraissent se traduire dans les compositions. Le rangement qu'entreprend l'artiste n'est pas réduit aux noms, aux matériaux et aux figurations, mais s'élargit implicitement aux définitions et aux conceptions qui les habitent pour mieux les emporter elles-aussi dans ce maelström des éternelles remises en question. Les citations, les matières, les figurations mais aussi les « paysages » semblent déployer les lieux modifiés de l'« Autre » dans l'interaction avec soi, cet espace intermédiaire et frontalier que constitue l'art de Kiefer à partir duquel se manifeste sa singularité. Dans les chapitres suivants nous allons donc interroger les affinités artistiques avec la philosophie de Martin Heidegger, afin de mieux comprendre le sens de l'étant suscité par les compositions.

#### I.2.2.a. Cheminements de sens

À travers les matériaux, les figurations et les paysages, les lieux sémantiques des noms se perpétuent, tout en s'élargissant. Kiefer joue avec les noms, les mettant en scène dans différentes perspectives. Il crée aussi bien des intérieurs aérés, que des paysages étouffants oscillant qu'il capture par la photographie et la peinture. La spatialisation des noms est entreprise consciemment, comme en témoignent toutes ces constructions monumentales, aptes à expérimenter la relation entre la perspective spatiale et la construction du sens. Ainsi, Kiefer semble rendre visible les cheminements de sens à des lieux différents et de manières différentes. Comme le dit Heidegger : « Ce qui est visé dans le rendre-présent se montre de différents côtés et de différentes places ».<sup>228</sup> Kiefer semble partager plusieurs pensées avec Heidegger que nous allons parcourir dans ce chapitre, afin de pouvoir ensuite les développer.

Tout d'abord, il y a l'idée de l'existence comme processus constant d'interprétation, l'interprétation ne pouvant « jaillir » que de l'existence.<sup>229</sup> Cela semble se montrer

---

<sup>228</sup> Op. cit., Heidegger, *Zollikoner Seminare*, p. 114 - 115.

<sup>229</sup> Op. cit., Heidegger, *Séminaires de Zurich*, p. 55.

chez Kiefer par ses choix citationnels qui traduisent un certain sens pour lui, avec lesquels il recompose tout un monde. Ses compositions, renvoyant toujours à d'autres, paraissent exclure toute interprétation définitive. Seul le mouvement semble être constant et donne ainsi au « sens » une possibilité d'être imaginé, de résider dans l'ombre des compositions.

Puis, la langue est vue comme une matière dans laquelle le sens réside et attend d'être déployé. A partir d'elle, en la déconstruisant, en l'arrachant de son contexte et en faisant apparaître son fonctionnement invisible, Heidegger aussi bien que Kiefer paraissent traiter les mots comme des matériaux et les traduisent de façon matérielle, les déploient dans un mouvement « scripturaire », toujours « en progression ».

Ensuite surgit l'idée que la matérialité de la langue est attachée à une philosophie de la terre. La langue *est* selon l'installation des choses dans l'espace. Effectivement, Kiefer inscrit les citations en différentes places dans les tableaux et autour des installations. Surtout les créations en vitrines, comme celles regroupées en 2010 sous le nom de *Himmelspaläste* (1989 - 1990) donnent l'impression que l'artiste collectionne des noms et les joint aux compositions créées comme pour compléter une secrète archive. On peut y découvrir ce que Heidegger dévoile du mot « Raum » (espace), l'action de « räumen », « ranger », connotant « évacuer », « ménager » et « déménager ». Ce sens caché de l'espace paraît être manifeste dans les constellations des figurations que crée Kiefer.

Enfin, il y a l'écriture sans fin. Superposant des fragments, noms et matières, les répétant, l'artiste les met sur le chemin qui comme le « Feldweg » de Heidegger ne mène nulle part, sinon à son point de départ mais celui-ci n'est plus tout à fait le même après le parcours. Tout l'art de Kiefer semble être inspiré par ce mouvement du retour du même différent qui ne lui permet de tirer de conclusions que pour les remettre en question et pour poursuivre le cheminement continu de la pensée par celui de l'écriture sans fin. Le déploiement du sens paraît s'effectuer à travers les relations conflictuelles entre les différents mots, les textes et les textures. Les compositions semblent être interdépendantes, chaque nom et chaque matière s'associe aux récits divers et renvoie donc à quelque chose d'autre, poussant à chercher toujours plus loin et à prolonger ainsi la lecture et l'interprétation à l'infini.

L'étant qui serait une interprétation constante, la langue qui serait une matière déployée sur son chemin, le rangement de l'étant et de la langue par l'écriture en mouvement, ce sont des représentations heideggeriennes de l'être que Kiefer semble

partager avec le philosophe. Surtout le dernier point commun, l'écriture en mouvement, paraît être engagé par l'art de Kiefer, rappelant la tradition judaïque. Il n'est pas étonnant que Kiefer cite des noms kabbalistiques. Chez lui, le judaïsme est présent en vertu des interconnexions entre les compositions à travers les matières, telles le plomb et les noms. L'artiste se fait donc l'héritier explicite du judaïsme contrairement à Heidegger chez qui, selon Marlène Zarader, la dimension judaïque de l'écriture témoigne de l'« héritage [...] véhiculé par l'ensemble de l'histoire et de la pensée occidentale ».<sup>230</sup> Heidegger serait donc l'héritier inconscient du mouvement « scripturaire » judaïque, qui se renouvellerait alors dans les éternelles mises en cycles artistiques de Kiefer. L'artiste paraît montrer à l'instar de Heidegger « comment un très ancien héritage peut être transmis, tout en demeurant en quelque manière masqué, et donc être repris, sans pour autant se réduire à son « *identification* ».<sup>231</sup> Les deux semblent poursuivre une lecture en mouvement des textes qui ressemble à celle de la tradition judaïque.

Chez Kiefer les mots et les figurations peuvent très bien être distingués mais ils ne se correspondent jamais. Kiefer paraît montrer par là que *Naglfar*, par exemple, n'est pas le bateau des morts uniquement mais que ce nom signifie bien plus que ce bateau auquel il est associé. Le sens de ce nom et de l'installation qui le porte, un pilier de livres en plomb sur lequel trône un navire également fait de plomb, ne peut être que le trait d'union entre la somme des sens possibles. L'artiste semble procéder à une différenciation des sujets/objets pour mettre en lumière leur unité. Les inscriptions de Kiefer rappellent ainsi ce qui est oublié selon Heidegger, l'unité des identités, incarnée dans la coprésence des mots et des matériaux. Le philosophe explique qu'une différenciation, donc une identification du sens n'est possible qu'en partant de l'unité. Dans un cours de 1965, *Identité et différence*, il montre à partir de l'égalité  $A = A$  de Parménide que le processus médiateur fait oublier l'unité des identités, l'inséparable séparé. L'identité ne serait pas définie, mais consisterait en traits d'union entre les choses. La traduction de Parménide, que Heidegger va transformer dans la lecture métaphysique à venir, définit le sujet et l'objet en identité. Pour la langue, cela impliquerait qu'elle ne manifeste jamais dans son « être-là » écrit tout ce qu'elle « est ». Elle ne peut jamais atteindre l'expression pleine de ce qu'elle est tout comme le montre

---

<sup>230</sup> Marlène Zarader, *La dette impensée, Heidegger et l'héritage hébraïque*, Paris : Seuil, 1990, p. 164.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 165.

Kiefer de manière bien différente par les citations différemment placées dans les compositions.

Or, la singularité de l'art de Kiefer paraît consister en cette mise en question des limites expressives. L'identité de la langue ne peut pas être définie, car sa forme extérieure est habitée par un intérieur qui lui est injecté par un extérieur à elle. De plus, les citations des tableaux ne permettent pas de définition, d'autant plus qu'elles sont en querelle avec les figurations. L'écriture serait donc le lieu frontalier entre des multiples « soi » et « autre » qui « signifient » par l'animation incessante des sens invisibles qui lui sont apportés sur son chemin. En elle, le créateur et le créé sont unifiés, elle est le lieu où la distinction sujet/objet se dissout à l'infini. Elle construit ce tissu vibrant et changeant, réfléchissant le sens du monde dans la partialité de ses fragments constituants, ce qui est parfaitement montré par Kiefer. Ses compositions sont entièrement imprégnées par ce fonctionnement langagier auquel renvoient les citations. C'est là un regard nouveau apporté à la médiation de la connaissance et de la foi, montrant non seulement les lieux désignés mais le chemin que parcourent les noms et les choses pour parvenir à leurs lieux, ainsi qu'à leur matière spirituelle. L'Œuvre de Kiefer semble visualiser à nos yeux ce cheminement de l'écriture sans fin pensé par Heidegger, où se rencontrent des êtres différents, donc des aspects différents de l'être.

#### I.2.2.b. Paysages surdéterminés



Anselm Kiefer, *Deutsche Heilslinie* (1975)

Pour illustrer la mise en scène de l'écriture sans fin que nous venons de découvrir qui inclut la situation variable des représentations en des lieux et des modes différents, les tableaux de paysages se proposent par la lisibilité de leur perspective, car ils semblent témoigner de l'affinité et de la distance ontologique de l'artiste.

Le paysage apparaît pour la première fois sous forme de champs hivernaux photographiés dans *Unfruchtbare Landschaften* (1969), puis dans *Ausbrennen des Landkreises Buchen* (1974), *Siegfried's difficult way to Brünhilde* (1977), qui montrent de la terre poussiéreuse et crevassée, des chemins de fer abandonnés. Le paysage hivernal est peint à l'aquarelle dans *Winterlandschaft* (1970), *Eis und Blut* (1971). Puis, il est peint à l'huile dans *Siegfried vergisst Brünhilde* (1974), *Malen* (1974), *Unternehmen « Hagenbewegung »* (1975), série dans laquelle s'insère l'aquarelle de 1975, intitulée *Deutsche Heilslinie* qui ne montre pas de neige. Six noms de philosophes et de psychologues y sont inscrits. Le paysage réapparaît constamment mais de diverses manières jusqu'en 2012, s'épaississant en matières (*Die Meistersinger*, 1982 ; *Für Paul Celan*, 2005 ; *Merkaba*, 2006 ; *Aperiatur terra*, 2011) ou s'aérant dans des photographies (*Die Lorelei, Hexen*, 2003). La liste n'est pas complète. Les tableaux aux paysages enneigés, fleuris, désertiques, aquatiques ou montagnards offrent une continuité intéressante de ce jeu avec les lignes conflictuelles des écritures, incarnées dans ces champs souvent peints à l'huile, à l'acrylique et à la gomme-laque. Kiefer ajoutera aussi des objets sur les fausses profondeurs des perspectives comme le livre ouvert de plomb dans le tableau, intitulé *Das Buch* (1979 - 1985), le premier paysage marin à notre connaissance auquel nous revenons dans la deuxième partie (II.1.1.). Ces objets tout comme les matières, le sable des paysages urbains, par exemple, intitulés *Lilith's Töchter* (1998) et *Jesaja* (1999) où il couvre les photographies, secouent les limites spatiales et les définitions plus ou moins stables.<sup>232</sup> La matérialité pousse le jeu frontalier encore plus loin par la « véracité » suggérée triplement, par la photographie, le sable, ainsi que par les citations omniprésentes. Autrefois comme aujourd'hui, les matériaux et les mots se disputent par leur coprésence.

Malgré le remplacement de l'aquarelle par des couleurs épaisses et des matériaux, les idées philosophiques de Hegel, Feuerbach, Marx, Jung, Heidegger, Nietzsche qui nourrissent ce premier tableau, intitulé *Deutsche Heilslinie* (1975) semblent être réverbérées dans les réalisations de paysages qui suivent. Par la diversité

---

<sup>232</sup> George Brazillier, *Erotik im Fernen Osten, Transition from cool to warm*, Boston: The Museum of Fine Arts, 1988.

de ses intitulés, ainsi que par l'ajout d'objets créés, le paysage paraît devenir l'espace imagé où les fusions et les fissions des noms soulèvent des questions sur l'être de la langue. Interrogeant son être frontalier fluide entre sujet et objet, entre son extérieur et son intérieur, Kiefer semble faire participer les philosophes de *Deutsche Heilslinie* à la discussion autour de la distinction du sujet / objet, perpétuée dans la langue, approfondie par Kant. Selon Matthew Biro, Martin Heidegger serait important pour comprendre la recherche de la « vérité » de l'être que tenterait l'artiste.<sup>233</sup> Nous rappelons qu'il s'agit plutôt d'un désillusionnement continué quant à l'identité saisissable d'un sens ou d'une vérité.

Cependant, les lignes conflictuelles qui se tracent entre les composants à l'intérieur d'un tableau, entre l'écrit et le figuré, créent le fil rouge des secousses artistiques. Secousses ressenties par l'écriture dans le creux des champs d'aquarelle de *Siegfried vergisst Brünhilde* (1974), renforcées par l'épaisseur de ces champs hivernaux de *Für Paul Celan* (2005). L'absence de barrières isolantes entre les citations de plusieurs compositions, les figurations et les matériaux connecteurs établissent alors la surdétermination des paysages, renforcée par la pluralité des répétitions des sujet / objets. Le « débordement » de l'art<sup>234</sup> chez Kiefer paraît être un débordement de l'étant. L'exemple de *Deutsche Heilslinie* (1975), « la ligne de salut allemande », qui fait allusion au combat militaire entre autre, rend plus claire la destruction du paysage traditionnel dans lequel le sujet pouvait encore faire l'expérience de lui-même.<sup>235</sup> Nous allons donc voir la manière dont les noms sont inscrits dans le tableau, suivant les lignes de fuite qui tracent l'interdépendance inextricable entre les noms et les figurations qui ne forment qu'un seul tableau.

L'un des sens possibles du titre *Deutsche Heilslinie* paraît donc dépendre de sa situation dans le tableau : le titre est inscrit le long de la frontière picturale. Il limite (*eingrenzen*) et entoure (*umgrenzen*) le tableau dans lequel il réapparaît et qu'il traverse. Il se limite lui-même, ainsi que la figuration frontalière qu'il donne à voir.<sup>236</sup> Les trois noms de Hegel, Feuerbach et Marx sont placés au-dessus de la « ligne germanique du salut », le long de l'arc-en-ciel, tandis que les noms de Jung, Heidegger et Nietzsche sont placés au-dessous, le long du fleuve sombre. La ligne horizontale au-dessous de

---

<sup>233</sup> Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge: University Press, 1988, p. 54.

<sup>234</sup> Marie José Mondzain, *Un théâtre résolument physique*, Mouvement, n° 50, janvier/ mars 2009, [www.theatredushaman.com](http://www.theatredushaman.com).

<sup>235</sup> Monika Steinhauser, *Im Bild des Erhabenen*, Merkur, n° 9 / 10, 09. / 10. 1989, p. 822.

<sup>236</sup> Op. cit., Heidegger, *Zollikoner Seminare*, p. 169.

laquelle est inscrit *Deutsche Heilslinie* paraît être le signe de la séparation topologique des philosophes. Le titre semble définir la base idéologique à partir de laquelle l'horizon artificiel est construit quelque part devant celui du paysage. « Deutsche » et « Heils- » suggèrent une combinaison entre salut national et salut christique. Le « Heil » renvoie de manière incontournable mais non univoque au « Sieg-Heil » et situe les philosophes dans le contexte national-socialiste. L'ironie de cette mise en proximité paraît être bien manifeste. Il semble en ressortir par contraste une réflexion sur la question de l'« identité allemande », détruisant les traditions nationales. Le sens d'une guérison, « am deutschen Wesen soll die Welt genesen »<sup>237</sup> ne serait plus perceptible dans le mot « Heil », s'il n'était entouré de ces noms. Les philosophes sont à ce titre ce que l'arc-en-ciel et le fleuve sont à la terre. Leur situation dans le tableau est révélatrice de leur relation avec le titre. L'arc-en-ciel et le fleuve traversent la ligne horizontale et pourtant ces lieux sont introuvables géographiquement.

Or, l'arc-en-ciel est un apparissement provoqué par la lumière du soleil et la surface miroitante de la pluie. Pour les chrétiens, il est le symbole de la présence de Dieu. Ici, il porte les noms de Hegel, Feuerbach et Marx et ridiculise en quelque sorte toute tentative de justifier une vénération de ces personnes par rapport au « salut allemand ». C'est la circulation de l'eau qui réunit les deux lignées de philosophes. Les lieux de rencontre de l'arc-en-ciel, du fleuve et de l'horizon sont doublement illusoire : l'arc-en-ciel traverse la ligne horizontale tout comme le fleuve, s'il poursuivait son cours. Mais en déplaçant le regard, en changeant la perspective de l'image, l'horizon fuirait toujours une rencontre réelle avec l'arc-en-ciel et le fleuve. Cet horizon qui change selon mes pas, c'est le problème évoqué par Heidegger.<sup>238</sup> Le nom ne peut pas être approché philosophiquement, il fuit comme l'horizon. Selon la situation des philosophes, la *Deutsche Heilslinie* change automatiquement de place. Ce qui se montre (*das Sich-Zeigende*)<sup>239</sup> pour Heidegger s'incarne dans la métaphore de l'horizon. L'inaccessibilité de l'horizon rappelle l'impossibilité d'identifier le « Heil » avec l'entier, la santé, la rédemption sans entrer en conflit avec le « Sieg-Heil » sous-jacent. Or, ce conflit semble être omniprésent chez Kiefer qui crée sans oublier l'Extermination. Les chemins de fer abandonnés de *Siegfried's difficult way to Brünhilde* (1977) rencontrent la princesse de Sibérie (*Prinzessin von Sibirien*, 1988) et

<sup>237</sup> Vers d'Emanuel Geibel, tiré du poème *Deutschlands Beruf*, 1861, utilisé pour la propagande par les national-socialistes.

<sup>238</sup> Op. cit., Heidegger, *Séminaires de Zurich*, p. 19.

<sup>239</sup> Op. cit., Heidegger, *Zollikoner Seminare*, p. 220.

la femme de Lot (*Lot's Frau*, 1990), puis entrent dans les livres de plomb de la haute papesse (*Zweistromland - The high priestess*, 1985 - 1989). Ce n'est qu'un exemple de connexion pour montrer la relation entre la surdétermination continue du paysage et la destruction de ses sens traditionnels, qui rend présente l'Extermination. La surdétermination des paysages est reverbérée dans l'inscription du titre *Deutsche Heilslinie*, lui-même surdéterminé. La question du salut du « monde » est posée dans sa multiplicité, à laquelle essaient de répondre les philosophes et les psychologues cités sans recours à une « identité » de l'« Allemand » ou de « Dieu » mais en présence de ces lieux imaginaires, de ces arc-en-ciels insituables, périssables où se montre l'événementialité du sens. Ainsi, le tableau de *Deutsche Heilslinie*, échappant aux définitions langagières courantes par son caractère conflictuel surdéterminé, permet de se confronter individuellement avec le nazional-socialisme, de s'exposer au « tribunal de la mémoire ».<sup>240</sup>

Kiefer paraît donc détruire la peinture de paysage traditionnelle, utilisée par les national-socialistes pour la propagande de l'« âme allemande » qui s'y reflèterait.<sup>241</sup> Il se distancie visiblement de l'« identité allemande », ainsi que de l'idéalisme allemand déjà en 1975, acte qu'il poursuivra de manières différentes par l'ajout, aux paysages, d'objets, de matières et de mots, le déplacement de la ligne horizontale vers le bord supérieur du tableau, la disparition de l'horizon, puis finalement la dissolution de la perspective, ainsi que de la profondeur spatiale dans des masses matérielles opaques, des matières « brûlées », renvoyant aux débuts, à l'*Ausbrennen des Landkreises Buchen* (1974). Les premiers paysages déjà ne relèvent plus de la mimésis picturale. Ceux qui suivront semblent s'éloigner encore d'avantage de l'idée que l'on puisse embrasser l'Autre par la peinture ou par l'écriture, même l'Autre ne semble plus pouvoir exister après l'Extermination. Les topoï du « paysage » semblent épuiser l'ensemble des définitions traditionnelles de la limitation d'un territoire occupé par les hommes.<sup>242</sup> Par sa surdétermination qui le rend indéfini, le paysage est capable d'accueillir de multiples noms différents. Il semble rendre visible alors la faille (Bruchstelle), la fissure (Riss) traversant la connaissance de l'écriture, ou l'« âme et le tout du monde ».<sup>243</sup> Le paysage paraît incarner l'espace changeant des noms. Son horizon ne laisse que peu de place au ciel. Il se déplace cependant, réapparaît sans avoir complètement disparu entre-temps, à

---

<sup>240</sup> Op. cit, Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 130. En référence à Nietzsche.

<sup>241</sup> Ibid., p. 120.

<sup>242</sup> Simon Schama, *Landscape and memory*, Bath: The Bath Press, 1995, p. 10.

<sup>243</sup> Op. cit., Steinhauser, *Im Bild des Erhabenen*, p. 824.



la manière du retour éternel de Nietzsche.<sup>244</sup> L'horizon est la frontière qui, nous le rappelons, incarne l'espoir déçu (*Verunglückte Hoffnung*, 2007, 2008 ; *Gestrandete Hoffnung*, 2004), ainsi que la liberté du randonneur au bord de la mer glaciale, associée au « Wanderer über dem Nebelmeer » de C. D. Friedrich.<sup>245</sup> À la limite, il n'est pas là.

Dans *Deutsche Heilslinie*, un abîme s'ouvre alors entre les philosophes cités et les discours de l'« identité nationale », national-socialiste par la surdétermination du paysage et du titre. L'ouverture au possible retour du même différent est aussi effrayante que la mort inévitable, c'est pour cela que *Deutsche Heilslinie* gardera toujours son ambivalence inquiétante, alarmante. Suivant l'horizon changeant, l'être des noms ne paraît pas avoir d'identité fixe et simple. Cette idée-ci n'est apparue qu'en 1700 et depuis, elle se serait figée dans les représentations, devenue un objet.<sup>246</sup> Les objets de Kiefer ajoutés sur d'autres paysages, tels ceux dédiés à Paul Celan (2005) semblent refuser toute choséification de l'écriture (voir II.1.). Kiefer paraît suivre plutôt Heidegger, selon qui l'être correspond à la frontière au sens grec: elle perfectionne une chose en ce qu'elle est, elle limite son essence (*Wesen*) et la laisse apparaître (*hervortreten*).<sup>247</sup> Associée à l'horizon, la frontière de *Deutsche Heilslinie* ne lui est pourtant pas identique. La frontière de l'horizon symbolise la limite de la saisie des choses avec en ultime perspective le « salut allemand ». En écrivant le long de la frontière horizontale, l'artiste permet d'inclure les hommes dans l'horizon. Soit l'existence est perçue comme fuite, soit elle se présente de manière figée par la représentation du salut. Il y a un échange entre le tableau et son spectateur, qui va y découvrir sa propre situation non pas face à l'Extermination mais en présence de cet événement. Le regard est donc convoqué par cette écriture visible d'où surgit l'invisible, se transmettant silencieusement d'une composition à l'autre. Par là, Kiefer semble mettre en scène les relations invisibles « entre le regard des objets et mon regard sur le monde visible », donnant ainsi un espace pour s'imaginer un sens.<sup>248</sup>

Les paysages paraissent donc refléter l'être transitoire des noms, une toponymie d'argumentations conflictuelles. L'arrangement des compositions rappelle dès lors le rangement des choses dans le monde tel que Heidegger l'entend. Les paysages, d'une

---

<sup>244</sup> Op. cit., Schama, p. 124. « Hence, the increasingly precious and reflexive variations on the venerable modernist theme of the uncoupling of painterly process and its ostensible objects, the endless pirouettes around the holy of holies: representation theory. »

<sup>245</sup> Op. cit., Steinhauser, p. 824. Voir aussi première partie, p. 25, 38.

<sup>246</sup> Op. cit., Schama, p. 228.

<sup>247</sup> Ibid., p. 230.

<sup>248</sup> Op. cit., Mondzain, *Un théâtre résolument physique*.

manière plus claire que les autres figurations forment l'espace qui accueille et réunit les différentes représentations des noms. Cet espace, n'est-il pas comparable au lieu au sens d'Aristote, comme l'explique Heidegger ? « [...] le topos est comme un récipient ; tout comme ce dernier est un lieu, voir même un lieu transportable, le lieu, à l'inverse, est en certaine façon un contenant mais qui n'est pas transportable. Le trait fondamental de l'expérience grecque de l'espace est donc le caractère d'enveloppements d'un contenant. Topos en tant que contenant, un contenant libre, englobant. Spatium : l'espacement. »<sup>249</sup> L'espace de l'art se miroite dans l'écriture, qui chez Kiefer paraît être un espace miniature, un paysage imaginaire, qui contient tous ses sens recueillis dans l'Histoire; elle entoure seulement ce qu'elle peut contenir potentiellement, imitant l'écriture processuelle pratiquée par Heidegger.<sup>250</sup> De la sorte, une chose émerge tandis qu'une autre s'estompe sans jamais vraiment disparaître, car ce n'est que la position des sujets/objets dans le tableau qui change. Les citations de noms et de vers sont rendues présentes dans leur caractère fragmentaire et transitionnel. Elles sont traitées comme le matériel, le paysage, les couleurs d'aquarelle. L'écriture, comme la frontière, est espacée horizontalement mais aussi verticalement, ainsi qu'en profondeur, d'où sa ressemblance au paysage, ainsi qu'au contenant « libre, englobant ». La toponymie kieférienne est donc constituée des noms, des matériaux, des objets et des figurations picturales, telles le paysage, qui changent toujours les perspectives, changeant le lieu et le mode. Kiefer paraît libérer ainsi les représentations de leur enclos, tissant des liens secrets entre les différents êtres de l'écriture.

### I.2.2.c. Incorporations extériorisées

Nous avons vu l'espacement du « paysage » qu'entreprend Kiefer afin d'explorer les lieux de l'être et de l'« Autre », soulevant la question des limites de l'un aussi bien que de l'autre. La matérialisation pictographique des représentations qui s'incorporent dans l'espace artistique, semblent témoigner d'un accomplissement singulier du texte heideggérien sur l'espace et l'art. Les compositions volumineuses sédimentaires de polysémie, hybrides issus des expériences de l'artiste avec la

---

<sup>249</sup> Op. cit., Heidegger, *Zollikoner Seminare*, p. 190. « Der topos ist wie ein Gefäß; so wie dieses ein Ort und zwar ein versetzbarer Ort ist, so ist gewissermaßen umgekehrt der Ort ein nicht versetzbares Gefäß. Der Grundzug der griechischen Raumerfahrung ist also: der Charakter des Umfassenden, eines Gefäßes. Topos als Gefäß, ein freies umgebendes Gefäß. Spatium: das Räumen. » Traduction de l'allemand par Caroline Gros, *Séminaires de Zurich*, Paris : Gallimard, 2010, p. 214.

<sup>250</sup> Op. cit., Zarader.

philosophie par exemple soulèvent de manière subtile et variée le problème de l'être dans l'espace. Comme nous venons de le voir à travers l'exemple de *Deutsche Heilslinie* (1975), l'espace et l'écriture sont expérimentés en tant que prolongations de de soi. Ce tableau, comme la plupart des autres marque clairement les inscriptions et paraît montrer par là la transition et la transformation de soi vers l'« Autre », de l'« Autre » vers soi. Il semble faire voir l'« Autre » à travers la citation et sa différence avec soi à travers le paysage inventé par l'artiste. Pourtant, les deux sont réunis dans la création ce qui montre la difficulté de tirer une frontière entre eux. Kiefer l'essaie quand-même et paraît accomplir ainsi l'acte de « Abgrenzen als ein Ein- und Ausgrenzen »<sup>251</sup>. Il le rend visible dans ses compositions dans lesquelles les mots et les figurations se montrent dans leur exclusivité. Les matériaux entourent et limitent les citations, les renforçant dans leur sémantisme fragmentaire. En même temps, les citations entourent et limitent les figurations matérielles, comme si les mots malgré leur enfermement dans les tableaux les surplombaient et les dépassaient. Nous allons voir que Kiefer s'intéresse aux lieux où des choses différentes se rencontrent, à partir duquel les unes et les autres commencent à s'étendre, commencent à former un corps propre et où ils finissent d'être.<sup>252</sup> Ces lieux frontaliers sont mis en scène à travers l'échelle et l'escalier entre autres. Ces objets fabriqués par Kiefer sont photographiés, intégrés dans des installations ou appliqués sur des tableaux, comme le montre *Die Himmelsleiter* (1990), par exemple. Ils paraissent être des incorporations extériorisées de ce qui est entre les choses, qui élargissent les compositions et leur donnent d'avantage de plasticité. La façon dont Kiefer occupe le volume vide<sup>253</sup> de l'espace par ses installations et ses tableaux devient évidente. Les créations artistiques témoignent de l'auto-réflexion de ce qu'elles sont, l'extérieur d'un extérieur intériorisé. Cette matière spatiale, avant tout celle des objets s'avère être une frontière espacée en mouvement, avançant, reculant, montant, descendant, disparaissant parfois, selon les choix compositionnels de l'artiste. Les objets encore plus que les figurations picturales rendent visible le caractère « nomade » des corps. Ils forment des véritables ponts entre la toile et le mot, marquant

---

<sup>251</sup> Op. cit., Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, p. 204.

<sup>252</sup> Ibid., p. 204. Le philosophe pose la question si l'espace n'était pas un « Auseinander » imperceptible, une fuite de tous les côtés vers l'extérieur.

<sup>253</sup> Ibid., p. 204. L'espace est occupé par l'œuvre plastique qui l'imprègne en tant que « volume fermé, brisé et vide ».

physiquement l'endroit où nous ne sommes plus entiers, où nous sommes part de quelque chose d'autre, en un lieu ouvert, insaisissable.<sup>254</sup>

Les compositions jouant sur la libre association entre la forme extérieure stable et la sémantique changeante des noms, suggèrent également pour les matières l'apparence trompeuse d'une constance, que « le plomb » reste *du* plomb, alors qu'il y a transmutation. Cette mise en parallèle des différents lieux frontaliers, comme le corps, l'échelle, le plomb, semble donc suggérer le lieu frontalier changeant de la différence entre l'être et la chose.<sup>255</sup> Échangeable contre l'échelle, le corps perdrait sa limitation physique. La figuration de l'Autre se recoupe avec celle de l'artiste et relie les deux secrètement. Sous forme d'échelle et d'escalier, omniprésents chez Kiefer, semble s'incarner ce « lieu-espace »<sup>256</sup> par excellence où l'altération constante des choses, des noms et des matières devient visible, tout comme l'incertitude du sens, du vrai et du réel.

Le rangement de Kiefer, visible à travers le caractère constellateur des compositions, accentue toujours l'acte créatif. L'Œuvre va donc à l'encontre de ce que Heidegger appelle un « ouvrage artisanal », un « produit » qui « est sorti du rapport au faire ».<sup>257</sup> Comme il n'y a pas de produit fini, l'acte de créer ressort de prime abord de cet art. Kiefer l'accomplit suivant un bout de chemin alchimique. L'un des éléments significatifs, transformateur des matières, est le feu, qui est aussi bien utilisé qu'inscrit ou figuré dans les compositions. Le feu y est en quelque sorte domestiqué, comme le suggère le titre *Erglimmend nach Maßen, Erlöschend nach Maßen* (1989-1990). L'artiste donne même voix à l'acte de détruire ses propres illusions : *Malen = verbrennen* (« Peindre = brûler », 1974). Comme l'indique le titre, l'artiste pratique de la *Malerei der verbrannten Erde* (« Peinture de la terre brûlée », 1974), il montre ce qui reste quand les sujet/objets sont secoués dans leurs formes figées. Le rangement tel que Heidegger l'entend se manifeste donc plutôt en tant que « libération des lieux ».<sup>258</sup> Surtout le passage par le feu paraît libérer les matières de ce qu'elles étaient et les transporte à un lieu nouveau où elles s'installent différemment. Mais c'est aussi la composition par des médias et des matières hétérogènes qui libère des fragments sémantiques et les réunit en des lieux nouveaux, en des « étendues libres ». La haute

---

<sup>254</sup> Ibid., p. 207. « Räumen ist Freigabe von Orten. »

<sup>255</sup> Op. cit., Heidegger, *Séminaires de Zurich*, p. 40.

<sup>256</sup> Citation d'Aristote, *Physik IV*, « Ort-Raum », op. cit., Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, p. 203.

<sup>257</sup> Op. cit., Heidegger, *Séminaires de Zurich*, 2010, p. 43.

<sup>258</sup> Op. cit., Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, p. 207.

matérialité des tableaux et des sculptures de Kiefer renforce l'impression de « Gegenden » décrite par Heidegger, des régions où apparaissent des arbres, des fleurs, des tours etc., où se différencient donc les choses et permettent aux hommes d'« habiter parmi elles ».<sup>259</sup>

Ce sont les liens entre les choses dans l'espace que l'art est capable d'accomplir, servant de trait d'union possible entre les représentations les plus opposées, comme le suggère le tableau *Ciel-terre* (1974). Étant lien, la création plastique de Kiefer semble incarner ce lieu ouvert et frontalier décrit par Heidegger où les représentations opposées se rencontrent. Oppositions, renvoyant à la « sphère de Dieu » et à la « sphère des hommes », entre soi et l'« Autre » qui n'ont alors plus de validité. Le « ciel », paraît être aussi bien l'univers avec ses Dieux créateurs que l'acte humain de peindre. De même, le mot « terre » semble faire sonner aussi bien celui de « territoire » et de « terreur », renvoyant toujours à un espace limité par sa définition, que celui de l'esprit en quête de dépasser les limites gravitationnelles. Les deux termes « ciel » et « terre » sont présents en permanence chez Kiefer, non pas comme deux pôles opposés mais comme ultimes frontières extérieures, formant l'enclos auquel essaie d'échapper l'artiste par sa création enflammée. En vain, comme le montrent si bien les constructions des tours, qui se dressant contre le ciel ne sont pourtant pas sûres de l'atteindre. « Toutes les histoires commencent sur la terre »<sup>260</sup>, dit Kiefer, faisant d'elle le lieu primordial, réduisant le ciel à un tiers des paysages ou le faisant disparaître complètement, comme pour se concentrer sur le terrestre, afin d'en dévoiler la « Himmlischkeit » ou inversement, pour faire atterrir les discours métaphysiques sur terre. Ainsi, Kiefer ne détruit-il pas seulement les clichés représentatifs mais il met aussi en lumière le pouvoir caché des mots et des figurations. En dévoilant l'espacement de la frontière entre le « soi » et l'« Autre », il montre l'abîme, l'ombre qui relie secrètement les corps et les signes.<sup>261</sup> Par des installations comme *Chute d'étoiles* (2007), qui renvoie à la guerre cosmique et terrestre, l'artiste fait cruellement voir à travers les bris de verre parsemés sur le sol autour d'une tour les limites définitionnelles de tout savoir face à l'acte créatif. Tout le registre des significations graphiques et picturales est parcouru, tous les lieux, tous les temps et tous les modes des expressions créatives sont explorés, ce qui a pour

---

<sup>259</sup> Ibid., p. 208.

<sup>260</sup> Op. cit., Lévy, *Celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas*, p. 3/4.

<sup>261</sup> Ibid..

conséquence que « celui qui croit au ciel aussi bien que celui qui n’y croit pas »<sup>262</sup> se retrouve dans les « écritures visuelles »<sup>263</sup> de l’Œuvre et y expérimente sa propre « position », sa différence. Effectivement, Kiefer semble mettre en scène les correspondances entre le micro- et le macrocosme telles que Robert Fludd les a conçues, autrement dit, « il ne parle pas d’objets, ni de phénomènes. Il parle des structures qui les unissent ».<sup>264</sup> Ce qui importe, c’est moins le savoir véhiculé par l’Œuvre, que la « connexion entre ce qu’on a vécu et ce qu’on voit ».<sup>265</sup> L’acte de créer est donc essentiel pour Kiefer et par son incorporation dans les compositions, il paraît rendre visible ce rapport entre « l’art et l’espace » qui se définit par l’arrangement de lieux, selon Heidegger.

L’artiste recherche des textes qui essaient de répondre aux questions de l’être. Ce qu’il en extrait, c’est la variabilité et la spatialité des frontières établies. Être frontière veut dire ici, être sur la ligne<sup>266</sup> écrite qui s’épaissit pour pouvoir rendre visible ses ponts, ses traversées. Cet épaississement spatialise aussi bien l’absence que la présence de quelque chose et permet ainsi aux compositions de s’associer aux sens nouveaux, de déplacer et déstructurer les anciens lieux fixés historiquement. Les compositions sont créées là « où se croisent des lignes horizontales et verticales qui traversent l’espace », explique l’artiste pour qui le temps « s’écoule simultanément dans deux directions ».<sup>267</sup> Il se sent au milieu du carrefour, lié aux événements et aux personnes historiques, envers lesquels il prétend ne pas avoir de distance temporelle. Au contraire, leurs noms sont éveillés à l’actualité présente par l’acte de les écrire qui implique leur resémantisation. Avec eux, Kiefer paraît réfléchir sur la construction et la reconstruction d’un sens de l’étant et en expérimente l’atemporalité du « présent » que nous avons déjà rencontré (voir p. 62), ce que Heidegger appelle le « rendre-présent » : « La caractérisation en propre du rendre-présent, c’est précisément qu’il nous fait être nous-mêmes auprès de la gare selon sa modalité. Il est une modalité de l’être auprès de l’étant, lequel auprès de n’a pas du tout besoin de l’adjonction `en pensées seulement´ ».<sup>268</sup> Avec l’exemple de la gare, vers laquelle nous pouvons nous déplacer

---

<sup>262</sup> Ibid., p. 4/4.

<sup>263</sup> Ibid., p. 3/4.

<sup>264</sup> Jean-Marc Terasse, *Anselm Kiefer : « J’ai hésité à devenir écrivain »*, Le magazine Littéraire, n° 469, 11. 2007.

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Voir Ernst Jünger, *Über die Linie*, Francfort sur le Main : Vittorio Klostermann, 1950.

<sup>267</sup> Philippe Dagen, *Anselm Kiefer, peintre plein de contradictions de son propre aveu, raconte son enfance de bâtisseur et ses études de droit*, Le Monde, 04. 08. 2005.

<sup>268</sup> Op. cit., Heidegger, *Séminaires de Zurich*, p. 119.

de façon imaginaire, même où nous sommes, Heidegger démontre l'illimité de soi et de l'« Autre ». Or, c'est ce qui semble faire Kiefer, étant auprès de son art, auprès des inscriptions et des figurations. Plus que les autres, cet art semble rendre visible l'entre-deux de la transitivité de l'étant, faisant voyager les noms, les matières et les objets dans un circuit complexe, explorant ainsi la connectivité changeante des mots avec les matériaux, de soi avec l'« Autre ». Les compositions frontalières de l'étant, ainsi que la question du temps seront explorées dans les chapitres de la partie suivante sous un angle translatologique.

## II. Traductions frontalières

Nous avons vu que la matérialité des mots, ainsi que la « langagété » des matières, la manière de citer, ainsi que la complexité référentielle contribuent à façonner la singularité conflictuelle de l'art kieférien. L'artiste paraît traduire le monde comme nul autre. Les citations du domaine poétique apparaissent en grand nombre, soulevant la question de savoir si l'art de Kiefer constitue un « corps poétique » et dans quelle mesure il relève lui-même de la poésie. Par une sorte de défi, toute définition identitaire des figurations et des mots semble vouée à l'échec. Ce qui paraît en surgir, ce sont les liens entre les différents fragments des compositions et entre les compositions elles-mêmes comme nous allons le voir dans un premier temps.

Or, ce refus de sens est lisible dans d'autres textes créatifs de l'histoire de l'art. Dans un deuxième temps, après la recherche des parentés poétiques de Kiefer, nous allons voir en quoi Kiefer est l'héritier des figurations et des matériaux d'autres artistes contemporains dont nous explorerons les traductions frontalières artistiques, afin de compléter l'analyse de ces procédés médiateurs dans le contexte de l'art. Le parcours de certaines parentés artistiques permettra de clarifier les aspirations maniéristes de l'artiste qui s'avèrera être un véritable administrateur de l'invisible. Les parentés kiefériennes avec certaines œuvres poétiques et artistiques supposent la dissolution de la distinction de l'écriture et de la peinture dans l'univers de Kiefer. L'artiste fait-il parler les pierres, se pétrifier les mots ?

## II.1. Parentés poétiques

Par les livres, la mer, les bateaux, Kiefer traduit des textes, les transforme, les matérialise. Dès lors, il se pose la question de savoir dans quelle mesure les tableaux peuvent encore être appelés des images même poétiques.<sup>269</sup> Il ne semble s'agir de rien de concret même si la matérialité s'impose physiquement. C'est surtout dans les tableaux dédiés à Paul Celan et à Velimir Chlebnikov que l'enjeu traductif apparaît. Se servant d'une citation, comme si elle était une matière, pierre fondatrice d'un sens, l'inscrivant dans des compositions différentes, Kiefer entrechoque les mondes des poètes, secouant les conceptions de l'image. La sensibilité de l'artiste à la poésie de Celan et de Chlebnikov témoigne du désir de retrouver des expressions « authentiques » à partir des ruines de la guerre. Effectivement, son travail expérimente à tout moment le pouvoir et les possibilités de la langue mais aussi ses limites, les lieux où elle recourt aux figurations pour ne pas se taire. La « langagéité » des matières, la matérialité des mots dans l'Œuvre kieférienne témoignent d'un transfert de la poésie des deux poètes dans l'art. Ce transfert ne s'opère pas seulement par les citations et les figurations mais il va plus loin à plusieurs égards.

La parenté de Kiefer avec les poètes paraît être établie avant tout par les procédés qui détruisent les représentations traditionnelles. L'artiste opère par fragments de citations qu'il laisse intacts en tant que tels, tandis qu'aussi bien Celan que Chlebnikov agissent surtout sur le matériau de la langue lui-même. Mais, chez Kiefer, ce sont les matériaux qui semblent parler, qui étant transformés transforment aussi les mots. Or, les deux poètes essaient, chacun à sa manière de libérer la langue des usages quotidiens, de lui redonner une ouverture à l'apparition d'un sens. La parenté de Kiefer avec eux doit donc être vue dans les procédés de decontextualisation et de recontextualisation des expressions dont témoigne l'ensemble des citations inscrites dans les matériaux. Ces procédés translato-logiques constitutifs de l'Œuvre de Kiefer, créent toujours des tensions entre les citations et les matériaux, de sorte que ni les textes, ni les matières ne peuvent être considérés séparément. Bien au contraire, leur influence mutuelle et leur interdépendance semblent inviter à élargir la définition traductologique aux matériaux employés. Kiefer se sert de métaux, de l'argile, du verre,

---

<sup>269</sup> Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer, Paul Celan; Myth, mourning, memory*, traduit du français par David. H. Wilson, London: Thames and Hudson, 2007, (*Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris : Regard, 2006), p. 225.



des plantes, etc. de manière répétitive, ce qui charge ces matériaux d'un sémantisme incertain. Il est donc absolument nécessaire d'inclure cette « langue de bois et de pierre » dans les analyses translato-logiques. Non seulement, les matières sont formées en objets, transfigurant des éléments poétiques, mais elles constituent les connecteurs majeurs entre les compositions. Par ces capacités connectives, elles fonctionnent comme des sortes d'autocitations, se répétant dans les créations artistiques. Obscurcissant des citations obscures, écrivant des vers dans les matières, Kiefer crée une tension entre le dévoilement et le voilement du sens, semblable à celle de la poésie de Celan. Kiefer se fait arpenteur des mémoires oubliées, anéanties, entretenant un dialogue désillusionné avec le poète, qui se poursuit dans l'ensemble de l'Œuvre. Les points de rencontre avec Chlebnikov sont élaborés avec force par Kiefer. Les deux poètes, présents par les citations et les figurations, mais aussi par des procédés destructeurs inhérents aux compositions, contribuent à façonner le « corps poétique » de cet art. En même temps, ils contribuent à la compréhension de la poésie corporelle de l'Œuvre, qui se dégage des matériaux changeants. Dans cette perspective des transferts transformateurs, nous explorerons en détail la présence artistique des éléments poétiques. Dans un premier temps, nous éclaircirons les liens entre Celan et Chlebnikov à travers la présence du livre, des étoiles et de la mer, explicitant les emplois destructeurs des citations à l'égard des représentations ordinaires. Dans un deuxième temps, ces transferts seront complétés par l'arbre, le bateau et la chaise, figurations dont la matérialité sera interrogée en tant que lieu de chevauchement entre les deux poètes. Refusant visiblement la distinction entre ce qui est sujet et ce qui est objet, les compositions semblent créer un « corps poétique », un tissu vibrant, invisible, tensionnel qui ressemble à celui de la poésie et qui est appelé le « différend » par J. F. Lyotard. Les traductions de Kiefer, qui paraissent être frontalières soulèveront par ce caractère médiateur le problème de la représentabilité après l'Extermination, qui sera discuté avec Lyotard.<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris : Minuit, 1983.

### II.1.1. Le corps poétique

Anselm Kiefer crée à partir des matières, des matériaux et des mots qui lui suggèrent un certain sens mais seulement dans leurs constellations. Il ne semble donc pas transférer des « images poétiques » identifiables. Les composants mais aussi les liens multiples entre les citations et les figurations des créations différentes paraissent former le corps poétique de l'art kieférien. Nous nous contentons d'analyser celui-ci à partir du réseau artistique établi par les tableaux dédiés à Paul Celan et Velimir Chlebnikov sans oublier la présence d'autres inscriptions poétiques et d'autres liens entre les compositions qui offrent d'autres réseaux dans le grand ensemble de cet art.

Kiefer commence tôt à dédier des tableaux à Paul Celan (1920 - 1970). Les citations empruntées à ses poèmes apparaissent d'abord sous forme de titres : *Margarethe* (1981), *Sulamith* (1983, 1990), *Das Grab in den Lüften* (1991) faisant référence au célèbre poème « Todesfuge ». Puis, apparaît le titre *Mohn und Gedächtnis - Der Engel der Geschichte* (1989), double dédicace à Celan et Walter Benjamin ; suit le titre *Aschenblume* (1995, 1997, 2006) qui lui se réfère au poème « Ich bin allein » du recueil « **Mohn und Gedächtnis** » (1952), d'où proviennent les deux autres poèmes cités ci-dessus et dont font partie également : *Der Sand aus den Urnen - für Ingeborg Bachmann* (1997), *Espenbaum - Für Paul Celan* (2005), *Für Paul Celan - Ukraine* (2005, « Espenbaum »), *Das Geheimnis der Farne* (2006, 2008).

De plus, Kiefer cite *Lichtzwang* (1999), titre du recueil « **Lichtzwang** » publié posthume en 1970, seul tableau dédié à Celan qui montre une carte du ciel.

Puis, l'artiste rend explicite ses dédicaces par des expositions importantes, dont celle nommée *Pour Paul Celan* (2005 - 2007), qui regroupent des tableaux comprenant de nombreux vers du poète inscrits dans les compositions. Sous des titres du recueil « **Der Sand aus den Urnen** » (1948), au chapitre « An den Toren » apparaissent: *Des Herbstes Runengespinst* (« Septemberkrone »); *Schwarze Flocken*; *Jakob's himmlisches Blut - Für Paul Celan* (« Schwarze Flocken »); *Maulbeerbush* ; *Brombeerstrauch* (« Der Einsame »). Puis, du même recueil, au chapitre « Mohn und Gedächtnis »: *Das einzige Licht* ; *Dein Haus ritt die finstere Welle* ; *Für Paul Celan - Meerschaum* (« Das einzige Licht »). *Schwarze Krone* (« Schwarze Krone ») date de la même année mais figure parmi les « poèmes parsemés » de Celan. Le titre *Für Paul Celan - Asche* peut se référer à plusieurs poèmes ; dans « Engführung » du recueil « **Sprachgitter** » (1959), le mot cendre (Asche) apparaît trois fois de suite. Tous ces titres de Kiefer sont de 2005.

En cette même année, il fabrique même des livres en carton d'une quarantaine de pages : *Das Lied von der Zeder - Für Paul Celan*, chanson sioniste à laquelle Celan se réfère dans son poème « Schwarze Flocken », d'où sont tirés également les titres des autres livres *Schwarze Flocken - Für Paul Celan* et *Paul Celan - Jakob's himmlisches Blut benedeiet von Äxten*.<sup>271</sup>

Implicitement Kiefer dialoguerait avec Celan à travers les compositions autour des Nibelungen, se distanciant avec lui des mythes germaniques.<sup>272</sup> Effectivement, des titres apparaissent à l'exposition dédiée à Celan en 2005, qui renvoient à Richard Wagner et au dieu-père germanique : *Tannhäuser* ; *Das Balder Lied* ; *Was sagte Odin zum toten Balder*, ce dernier titre intitule également un livre en carton d'une trentaines de pages. Ou encore, l'artiste évoque une présence mythique par des cheveux et de la paille, qui renvoient toujours à *Tes cheveux d'or, Margarete* (1981) et *Tes cheveux de cendre, Shulamith* (1981) mais aussi au danger de stéréotyper.<sup>273</sup> En outre, Celan est présent chez Kiefer à travers le futuriste russe Velimir Chlebnikov (1885 - 1922) qu'il étudiait et traduisait, Ossip Mandelstamm (1891 - 1931), poète juif de qui Celan prenait exemple, puis Ingeborg Bachmann (1926 - 1973), son « alter ego ».<sup>274</sup>

Le titre du premier recueil de Celan, *Mohn und Gedächtnis (Pavot et mémoire)* apparaît inscrit dans de nombreux tableaux et intitule une sculpture d'avion en plomb. Kiefer expérimente de multiples façons la représentabilité de l'Extermination. Il intègre aussi le nom d'Ingeborg Bachmann à travers des titres comme *Böhmen liegt am Meer* (1995); *Nebelland hab ich gesehen, Nebelherz hab ich gegessen*; *Wach im Zigeunerlager rinnt uns der Sand aus den Haaren*; *Nur mit Wind, mit Zeit und mit Klang*; *Dein Alter, mein Alter und das Alter der Welt* (1997), *Im Gewitter der Rosen* (1995, 2000), *Das letzte Fuder* (2005), *Wach im Zigeunerlager* (2005). La dédicace du titre, *Der Sand aus den Urnen - für Ingeborg Bachmann* (1997) est une citation double, car Celan l'exprime déjà dans son recueil. Ici, apparaît l'emboîtement des formes d'écriture, dédicace, citation et récitation de l'inscription dans du sable. Même si les tableaux dédiés à la poétesse sont moins nombreux que ceux dédiés à Celan, ils constituent l'une des références poétiques majeures.

---

<sup>271</sup> Paul Celan, *GW, Bd. I - III*, éd. Beda Allemann, Stefan Reichert, Francfort sur le Main : Suhrkamp, 1983.

<sup>272</sup> Pour les détails voir op. cit., Lauterwein, p. 56 - 81.

<sup>273</sup> Pour les détails voir ibid., deuxième chapitre.

<sup>274</sup> Ibid., p. 179.

A côté d'elles figurent des tableaux d'une troisième dédicace poétique importante, ceux comportant le nom de Velimir Chlebnikov (1997, 2004, 2005). Ces trois personnes sont profondément liées chez Kiefer, ne serait-ce que par le souci commun de libérer la langue des significations préétablies qui pour eux ne sont plus valables après les événements de la guerre. Nulle part dans les compositions, les inscriptions sont si nombreuses que dans celles dédiées à Celan. Il semble même que l'artiste s'est inspiré de la façon emboîtée avec laquelle le poète fait revenir certains titres des poèmes, tel celui de « Mohn und Gedächtnis », ou certains mots, tel « Asche ». Dans ce contexte, Kiefer paraît transférer des éléments et des procédés de sa poésie dont nous allons analyser les présences figuratives, constellatrices, aquatiques dans les trois chapitres suivants.

#### II.1.1.a. Présences figuratives



Anselm Kiefer, *Das Buch* (1985)

Qu'est-ce qu'il signifie, le livre chez Kiefer ? L'art kieférien présente la difficulté de ne pas pouvoir définir le sens ordinaire des figurations, telles le livre, car elles sont modulées et multiples. Les nombreux noms des livres permettent une sorte de lecture aussi hétérogène que ceux-ci. Ils semblent devenir des présences figuratives eux-mêmes par leur association répétitive aux livres. Kiefer paraît ainsi faire s'évader les

sens qui sont tracés à la surface des présences figuratives par les inscriptions. Cela se voit plus précisément dans les tableaux dédiés à Paul Celan et à Velimir Chlebnikov, qui sont construits de manière à lier les deux poètes par les transferts des éléments poétiques, non pas des images poétiques entières.<sup>275</sup>

Le livre, « Das eine Buch », titre d'un poème de Chlebnikov que Celan traduit en 1960, est l'une des présences figuratives importantes pour toute la création de Kiefer.<sup>276</sup> « Le seul livre » paraît être un bon point de départ pour analyser les traductions opérées par l'artiste. « Das eine Buch », écrit en 1920 par Chlebnikov traite avec une grande complexité de la langue universelle, appelée « Zaum » que le poète voulait inventer pour remplacer les langues nationales, ainsi que les croyances et les idéologies qui leur étaient et leur restent liées.<sup>277</sup> « Le seul livre » du poème lie l'idée de Chlebnikov à l'élargissement du sens scripturaire opéré par Kiefer. Depuis 1969, l'artiste ne cesse de fabriquer toutes sortes de livres en carton, puis en plomb dont l'un est appliqué sur un tableau marin qui s'intitule *Das Buch* (1979 - 1985). Un autre est sculpté avec des ailes, qui porte le même titre (1985). Le livre sur la mer réapparaît en couleurs différentes avec la dédicace *Für Paul Celan* (2005). Dans le tableau *Schwarze Flocken* (2005), il est apposé sur un paysage hivernal.

Malgré le nombre inépuisable des livres artistiques, l'idée d'un seul livre qui comprend tous les autres est implicitement présente chez Kiefer. Au début, en 1969, ce sont des livres en carton comme *Pour Genet ; Occupations ; Martin Heidegger ; Die Himmel ; Erotik im Fernen Osten, Transition from cool to warm* etc. qui contiennent des photographies d'installation dans son ancien atelier à Buchen ou des aquarelles, entre autres de la mer. Au fil des années, les livres s'endurcissent; étant faits de plomb, ils ne se laissent plus feuilleter. Ce sont plutôt des sculptures comme celles qui accompagnent le livre en carton *20 Jahre Einsamkeit* (1971 - 1991) où ils sont empilés l'un sur l'autre. Ces piliers sont des sculptures qui portent maints noms différents. Une seule autre forme complète la série des livres sous la dédicace *Für Robert Fludd*, celle de deux livres en plomb entre les pages desquels il est possible de se promener : *The secret life of plants* (2001, 190 x 140 x 15 cm / 150 x 120 x 10 cm). Ils restent uniques : montrant des ciels nocturnes étoilés et des fleurs de pavot, ils sont eux-mêmes installés

---

<sup>275</sup> Op. cit., Lauterwein, p. 18.

<sup>276</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd. V*, p. 309.

<sup>277</sup> Gudrun Langer, *Kunst - Wissenschaft - Utopie, Die Überwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Francfort sur le Main: Vittorio Klostermann, 1990.

comme une étoile (vue d'en haut). Les deux livres gigantesques participent à l'exposition « Pour Paul Celan » (2005).

Kiefer semble également aspirer à l'universalité au sens d'une complétude, non pas d'une totalité dogmatique. Pour lui, « le seul livre » serait-il celui de l'existence même, l'espace unique constitué par l'hétérogénéité des choses qui coexistent sans hiérarchies et dont font partie toutes les langues ? Tous les livres sont en contexte. Ils paraissent former les chapitres du « seul livre » qu'est son « œuvre totale ». L'étagère gigantesque de livres en plomb, *Zweistromland - The High Priestess* (1985 - 1989) en témoigne, faisant voir le rangement des choses dans des livres, de sorte qu'elles paraissent être liées par des correspondances secrètes. C'est dans cette perspective que peuvent être lues les traductions de Celan et de Chlebnikov mises en scène par Kiefer. L'artiste ne traduit pas les textes de référence explicitement mais en choisit quelques éléments fragmentaires, les décontextualise, les recontextualise sans en reproduire une image définitive.<sup>278</sup> Pour montrer en détail les transferts des éléments poétiques opérés par l'artiste, nous allons regarder de près le poème traduit par Celan, « Le seul livre ».

#### Das eine Buch

Ich sah, wie die schwarzen Veden,  
wie Koran und Evangelium  
und die in Seide gebundenen  
Bücher der Mongolen  
hingen und  
aus dem Staub der Steppen,  
aus duftendem Trockenmist  
- nach Art der Kalmückenfrauen  
bei Tagesanbruch -  
einen Scheiterhaufen errichteten  
und sich drauflegten, zuhächst.

Weißer Witwen hüllen sich in ein Rauchgewölk,  
auf daß beschleunigt sei die Heraufkunft

---

<sup>278</sup> Op. cit., Lauterwein, p. 226.

des Einen Buches,  
des Buches mit den Seiten, die größer sind als das Meer,  
die da beben mit Blaufalterflügeln,  
des Buches mit dem Seidenfaden  
als Lesezeichen an  
der Stelle, wo  
der Blick des Lesenden stehenblieb.

Es kommen die Flüsse, es kommen die großen  
geströmt, eine tiefblaue Flut:  
die Wolga, wo nachts die Lieder von Rasin erklingen,  
der Gelbe Nil, wo sie beten zur Sonne,  
der Jangtsekiang mit der dicken Jauche von Volk,  
und du, Mississippi mit deinen Yankees,  
die sich den Sternenhimmel an die Hosen nähn,  
die ihre beine in Himmelstuch wickeln,  
und Ganges, du,  
mit deinen dunklen Menschen - den Geist-Bäumen,  
und die Donau, wo weiß im Weiß  
Weißhemdige stehn überm Wasser,  
und der Sambesi, wo die Menschen schwärzer sind als der  
schwärzeste Stiefel,  
und der stürmische Ob, wo sie den Götzen geißeln  
und mit den Augen zur Wand stellen,  
wenn Fettes gegessen wird,  
und die Themse mit ihrem Grauspleen.

Das Geschlecht der Menschen ist dieses Buches Leser.  
Auf dem Umschlag, geschrieben  
Von des Schöpfers Hand:  
mein Name in hellblauen Lettern.  
Jaja, du bist nicht achtsam beim Lesen –  
sieh näher hin, schärfer,  
zerstreut, das bist du, du liest mit Tagedieb-Augen.

Gleichwie  
 Lektionen in Gottes Gesetz  
 sind diese Gebirgsketten, diese  
 riesigen Meere.  
 Dies eine Buch:  
 bald liest du´s, bald.  
 In diesen Seiten schnellst der Wal,  
 der Adler umsegelt das Eckblatt und kommt  
 niedergeschwebt auf die Wellen des Meeres, auf die Brüste der  
 Meere,  
 um auszuruhen auf des Seeadlers Bettstatt.<sup>279</sup>

Le poème est construit en quatre temps, à onze, neuf et deux fois dix-huit vers. La forme se retrouve immédiatement dans le fond et instaure une symbolique du chiffre quatre: « je » observe qu’il y a quatre religions mondiales dont trois possèdent un livre sacré (« Veden », « Koran », « Evangelium », les « Mongolen » étaient des Bouddhistes). Ces livres se consomment sur l’échafaud qu’ils ont construit eux-mêmes à partir de « poussières de plaines désertiques et de fumier sec odorant » (vers 6 - 7). Ils ont donc une vie et une mort propre comme des êtres vivants, un caractère incontrôlable malgré les enseignements dogmatiques de leurs défenseurs religieux ou politiques.

La carbonisation des livres est accélérée par les « veuves blanches », les trois tisserandes mythologiques du destin, en vue d’obtenir le plus rapidement possible le livre unique. Ses pages sont « plus grandes que la mer » (vers 15), puis il contient un « fil de soie » (vers 17), qui marque le lieu où s’est arrêté le « regard du lecteur » (vers 20). Le but d’unir les langues nationales dans le « Zaum » se reflète dans le livre unique, forgé par le feu, qui détruit et unifie les textes religieux. Pour Chlebnikov aussi bien que pour Kiefer, il ne paraît y avoir qu’un seul livre qui est l’existence elle-même, sur les pages gigantesques duquel s’inscrit la vie. Quand la vie s’arrête, la lecture du livre s’arrête également mais elle laisse un marqueur de page, la date de la mort qui n’empêche pas d’autres lectures de se poursuivre. La mort non la vie, est le seul repère certain, mais il est de soie donc fragile et éphémère également, susceptible d’être déplacé par chaque lecteur.

---

<sup>279</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd. V*, p. 309 - 311. Traduction de Velimir Chlebnikov (1920).



Comme les livres des religions se consomment pour faire apparaître le « seul livre », les fleuves du monde vont déborder pour effacer les différences des eaux. La troisième strophe annonce la marée des grands fleuves (« Wolga », « Nil », « Jangtsekiang », « Mississippi », « Ganges », « Donau », « Sambesi », « Ob », « Themse ») dont chacun est situé dans un lieu de la terre différent, pourvu de caractéristiques différentes comme les couleurs (« jaune », « noir », « blanc », « gris ») mais qui finalement doivent disparaître dans une seule eau qui se soulève, de couleur « bleu-foncé » (vers 22). Ce paysage fluvial rappelle les nombreux fleuves que thématise Kiefer, ainsi que la couleur de son matériau préféré, le plomb. Effectivement, l'artiste emploie ce matériau toxique tellement souvent et pour des thèmes tellement différents qu'il donne parfois l'impression d'une marée de plomb qui avale et nivelle tous les sujets.

Par analogie entre l'écrivain et le créateur, la métaphore du livre en tant que vie est soutenue dans la troisième strophe. « Je » est l'auteur du livre qui écrit en lettres de couleur « bleu-clair » qui ne se distinguent de la couleur du livre que par une nuance de lumière. Il fait partie du livre comme le livre fait partie de lui. La distinction entre le sujet et l'objet est effacée, le paysage, la mer et les montagnes témoignent de la main du créateur (vers 46 - 49). Sur ces pages tout est vivant et en mouvement comme les animaux (la « baleine » et l'« aigle de mer ») qui se reposent et s'épanouissent dans leur environnement naturel (« la mer »). La métaphore des animaux illustre l'unité possible des différentes langues. Le passage par la langue devient clair à travers la promesse que fait « je » à « tu » : la lecture prochaine du « seul livre » s'ouvrant à « tu ». La distinction entre les livres et la vie s'efface dans l'aperception du « seul livre ». La métaphore du livre comme vie meurt quand la lecture de l'« Autre » est finalement comprise comme lecture de « soi ».

Chez Kiefer les réflexions sur la vie comme livre sont exprimées dans le livre artistique en papier *20 Jahre Einsamkeit* (1971 - 1991). L'artiste emploie pratiquement la même métaphore du « fil de soie ». Le « fil rouge de la lecture », Kiefer le laisse apparaître sur une page et disparaître sur l'autre et crée ainsi sa propre conception de l'Histoire. Ce travail paraît inspirer un sentiment de solitude qui aboutit à une compréhension de l'unicité du monde où les décisions prises sont tout ce qui compte, les choix faits parmi les millions de possibilités parce qu'ils ont un impact sur le monde à travers le livre.

« Tu » apparaît six fois dans le poème. Il fait appel aux fleuves, le Mississippi (vers 26) et le Gange (vers 29), entrant en dialogue avec eux. Puis il monologue, se rappelant que des lectures superficielles dues aux « yeux d'un voleur du jour » (« Tagedieb-Augen », vers 45) que « je » avait annoncé ont dû être surmontées. « Le seul livre, bientôt tu le liras, bientôt » (vers 50 - 51) fait résonner l'obtention d'une qualité du regard, la capacité de voir la vie comme un livre unique dont font partie les livres religieux et les fleuves aussi bien que « je » et « tu ».

Chlebnikov s'intègre dans la tradition des anciens Mésopotamiens qui pensaient la création comme une page sur laquelle tout s'inscrit. « Le seul livre » reprend l'expression métaphorique de l'Un, l'espace unique qui comprend tout. Dans le poème, l'apparence des frontières qui distinguent « soi » de l'« Autre » est rendue visible. La suggestion des différences renvoie à l'absence de vérité vérifiable. Le problème consiste à comprendre que l'espace unique est constitué de tous les fragments et que chaque fragment est cet espace unique. Cette image du monde est nécessaire pour pouvoir poursuivre la construction de la langue universelle, telle que l'a voulue Chlebnikov. C'est à partir de l'idée de l'Un que Kiefer paraît essayer de créer lui aussi un espace artistique unique, l'omniprésence des livres en indique son souci de rassemblement, qui accueille l'hétérogénéité des choses.

La présence figurative du livre que Kiefer traduit de Chlebnikov connecte également Chlebnikov avec Celan. C'est ainsi pour les autres constituants du corps poétique : la mer avec ses vagues et ses marées, les fleuves, le ciel avec ses étoiles, puis les couleurs, comme le bleu-gris du plomb. Le livre paraît être le médium le plus important, ainsi que le matériau dont il est fait souvent : le plomb qui porte la symbolique de l'eau, non pas prometteuse de la mémoire ou d'une rédemption mais de la transformation. La géographie aquatique habite toutes les compositions comme celle des trois autres éléments, le feu, la terre et l'air, qui jouent tous un rôle particulier. Le plomb est associé à l'eau dans maintes créations dont *Zweistromland - The High Priestess* (1985 - 1989) paraît être la plus importante. Où qu'il apparaisse, il porte en lui le symbolisme de l'eau par cette haute « connectivité » des compositions. Le plomb peut être rapproché de la « marée bleu-foncé » et des lettres « bleu-clair » du poème de Chlebnikov par ses couleurs mais aussi par le projet d'égaliser des thèmes. La carbonisation des livres dont parle le poème est reproduite par la cendre, rajoutée sur les compositions, ainsi que par l'une des séquences photographiques du livre *Sternenfall* (2007), qui montrent des tas de livres en fumée. C'est à ce moment de transition vers la

non-identité des présences figuratives que l'unicité du monde peut être comprise et qu'une écriture universelle pourrait être pensée. L'« Autre », n'étant plus un corps étranger, devient « soi ». Ce serait un monde paradisiaque, une langue « pure » qui rendrait superflues toutes les analogies et toutes les correspondances entre les sujet/objets. Chlebnikov ne pensait pas que cette langue « Zaum » était utopique.

Les tableaux dédiés à Chlebnikov et à Celan sont donc connectés par les présences figuratives du livre et de l'eau, ainsi que par les liens intertextuels à la traduction celanienne du « Seul livre » de Chlebnikov. Les tableaux consacrés à Chlebnikov en 2005 montrent tous des paysages marins peints sur lesquels sont appliqués des bateaux en plomb. Certains tableaux dédiés à Celan en cette même année leur ressemblent, mais la plupart du temps ce sont des paysages de terre glacée sur lesquels sont appliqués des livres, des chaises et des bateaux. Ce ne sont donc pas des images poétiques intactes, mais des présences figuratives aussi bien des textes de Celan que de Chlebnikov, que nous allons essayer de comprendre dans leurs constellations.

#### II.1.1.b. Figurations constellatrices



Anselm Kiefer, *Schwarze Flocken* (2005)

Nous venons de voir la présence figurative des livres. Or, les livres se mettent en constellation, rassemblant des noms différents. Toutes ces présences sont donc liées mais aussi secouées dans leur présence, ainsi que dans leurs liens par la différence des

inscriptions. Ce qui crée les liens invisibles semble tisser le corps poétique de cet art. Nous allons donc interroger les présences figuratives dans leur constellations à partir des figurations stellaires aussi constellatrices que les livres, nécessaires pour comprendre les traductions kiefériennes de Celan et de Chlebnikov.

Les étoiles apparaissent chez Kiefer sous forme de nom dans la série de tableaux *Sterntaler* (1991), *Sternen-Lager* (1998) et *Sternenfall* (1998, 2007). Puis, elles se regroupent par deux sortes de tableaux, ceux aux étoiles blanches sur fond noir comme celui de *Sternenfall* (1998) ou *Lichtzwang* (1999), puis ceux aux étoiles noires sur fond blanc et aux fleurs de tournesols : *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* (1996), *Für Ossip Mandelstam : Das Rauschen der Zeit* (1996), *The secret life of plants* (1996), *Cette obscur clarté qui tombe des étoiles* (1996). Ingeborg Bachmann, Ossip Mandelstam, Robert Fludd et Corneille sont mis en constellation par ces tableaux aux couleurs inversés, visiblement inspirés par le poème « Le Cid » de Corneille. Ensuite, la rencontre se crée par les numérotations, se chargeant de l'ombre des « images chutées », *Gefallene Bilder* (1986). La nuit a-t-elle perdu ses étoiles ? Les fleurs de tournesol dont les graines noires forment les étoiles du ciel clair apparaissent fréquemment chez Kiefer. Elles sont liées à la cosmologie de Fludd mais aussi à la « fleur de cendre » de Celan : *Aschenblume* (1997), tableau où l'une d'elles est pendue la tête en bas sur une peinture qui mélange deux architectures du Troisième Reich. Peuvent-elles être associées à un « symbole de l'union verticale des mondes » ?<sup>280</sup> Nous retournerons à la question de la verticalité dans quelques instants. À présent, nous avançons dans les figurations stellaires de Kiefer qui ne semblent être compréhensibles que dans leurs constellations.

L'exposition *Sternenfall* (*Chute d'étoiles*, 2007) regroupe plusieurs compositions différentes, dont *Das Geheimnis der Farne* (*Le secret des fougères*), dédiées à Paul Celan, titre de son recueil « Mohn und Gedächtnis » (« Pavot et mémoire », 1952), figurant au chapitre « Der Sand aus den Urnen » (« Le sable des urnes »).<sup>281</sup> Kiefer traduit le mot « fougères » littéralement, intégrant des véritables fougères dans ses tableaux ou les photographiant. L'artiste lie ces plantes avec les « âges du monde » (*Erdzeitalter*), les dix sefiroth (chiffres 1 - 10 illuminées), les non nés (*die Ungeborenen*), la nuit de Saint Jean (*Johannisnacht*), ajoutant autour d'elles

---

<sup>280</sup> Op. cit., Lauterwein, p. 173.

<sup>281</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd. I*, p. 21.

ces inscriptions.<sup>282</sup> Les fougères ne représentent donc pas des images poétiques intactes tout comme chez Celan. C'est ainsi pour les cheveux noirs ajoutés sur des photographies du terrain enneigé de Barjac, reproduites dans le livre d'exposition. Accueillant des vers de Celan, les photographies reflètent en même temps certains mots des poèmes, tel « schneeig weiß » sans en créer une image poétique: « Es ist einer, der trägt mein Haar / Er trägt's wie man Tote trägt auf den Händen / er trägt's wie der Himmel mein Haar trug im Jahr da ich liebte / Er trägt es aus Eitelkeit so » (« Chanson einer Dame im Schatten ») et « so schneeig weiß sind / Nachtwind und deine Haare/ weiß was mir bleibt und weiß was ich verlier ! sie zählt die Stunden, ich zähl die Jahre » (« So schlafe », chapitre « Gegenlicht »). La neige renvoie au blanc, lui-même associé à la neige, non pas identifié à elle par Celan (« schneeig weiß » n'est pas « schneeweiß »). Le blanc est signifiant pour comprendre la traduction de la poésie de Celan, mais aussi le noir des cheveux qui sont appliqués sur d'autres photographies de *Sternenfall* dans lesquelles Kiefer inscrit *der gestirnte Himmel ; Andromede ; Berenice*. Les cheveux ne sont pas blancs, ils ne signifient pas non plus les cheveux de cendre (*dein aschenes Haar*) par ces inscriptions stellaires. Cependant, l'enjeu de l'omniprésence de l'irreprésentable Extermination devient visible dans les associations de *Sternenfall* avec des lieux et des noms différents. *Sternenfall, la chute d'étoiles* paraît indiquer une création contre l'image poétique de l'étoile, qui dans la poésie de Celan est également détruite. L'étoile est de bois chez Celan, elle appartient incontestablement à la nuit, à l'Extermination :

Ein Holzstern, blau,  
aus kleinen Rauten gebaut. Heute, von  
der jüngsten unserer Hände.

Das Wort, während  
du Salz aus der Nacht fällst, der Blick  
wieder die Windgalle sucht:

- Ein Stern, tu ihn,  
tu den Stern in die Nacht.

---

<sup>282</sup> Op. cit., Kiefer, *Sternenfall, Chute d'étoiles*.

(- In meine, in  
meine.)<sup>283</sup>

Dans ce poème du recueil « Sprachgitter » (1959), l'étoile paraît être « entstellt », au sens de défigurée, déformée mais aussi déplacée. Elle est détachée du ciel, de sa signification ordinaire ; elle doit être replacée dans la nuit qui elle, ne signifie plus la contrepartie du jour mais l'intériorisation de l'Extermination (« meine »). Or, Kiefer écrit sur l'une des photographies de *Sternenfall* qui montre un tas de verre brisé parsemé de numérotations devant des murs en béton: « entstellte Sterne ». La décontextualisation et recontextualisation de l'étoile chez Celan paraît être transférée dans les créations stellaires de Kiefer, car l'artiste rassemble des personnes et des figurations multiples sous ce signe. La chute d'étoiles est donc démultipliée, là où s'ouvrent et se referment des cercles énigmatiques autour des étoiles.

Pour donner un exemple des réseaux qui s'ouvrent et se lient à d'autres par les figurations constellatrices, considérons la photographie *Sternenfall*<sup>284</sup>. Elle est pratiquement identique à celle qui figure quelques pages plus loin, avec l'inscription : *Paul Celan : schwarze Flocken*<sup>285</sup>. Elles montrent toutes les deux des braises et de la cendre. L'emploi répété des mêmes constituants se manifeste encore dans les photographies de *Voyage au bout de la nuit*<sup>286</sup>, titre d'un roman de Ferdinand Céline et de *Mohn und Gedächtnis*<sup>287</sup>, titre de Celan : toutes les deux montrent des livres en plomb empilés sur une aile d'avion en plomb parsemé de fleurs séchées. Ce sont les mêmes photographies à quelques nuances près, seule l'inscription change de place et de sens et crée une rencontre choquante. Les deux exemples restent uniques dans le livre de *Sternenfall* mais ils sont caractéristiques des stratégies destructrices de Kiefer. Ce ne sont jamais des images entières mais des figurations mises en constellation avec différentes citations. Loin de vouloir ramener tout au même, Kiefer explore les liens entre les figurations, les matériaux et les mots. Il ne traduit pas la poésie de Celan par des images poétiques, mais au contraire, l'artiste semble aller dans le sens du poète à l'encontre des telles images mensongères. Les tableaux paraissent faire traverser la neige, éloigner,

---

<sup>283</sup> Paul Celan, GW I, p. 191.

<sup>284</sup> Op. cit., Kiefer, *Sternenfall, Chute d'étoiles*, p. 14 - 15.

<sup>285</sup> Ibid., p. 121 - 122.

<sup>286</sup> Ibid., p. 63 - 64.

<sup>287</sup> Ibid., p. 97 - 98.

approcher les Dieux et les discours ordinaires, suivant le langage poétique de Celan, tel qu'il s'exprime dans l'un des poèmes du recueil « Die Niemandrose » (1963) :

Bei Wein und Verlorenheit, bei  
beider Neige :

ich ritt durch den Schnee, hörst du,  
ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang,  
es war  
unser letzter Ritt über  
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn  
sie uns über sich hörten, sie  
schrieben, sie  
logen unser Gewieher  
um in eine  
ihrer bebilderten Sprachen.<sup>288</sup>

Dans ce poème, la traversée de la neige des uns mène à l'écriture mensongère des autres, qui les entendent passer « au-dessus » d'eux. Or, Kiefer entend Celan sans écrire sur lui, sans le traduire dans une « langue illustrée ». Les paysages de neige, tel *Schwarze Flocken* (2005) invitent par leur perspective ouverte à traverser ces champs sur lesquels les vers de Celan sont écrits, sont passés, présents. L'artiste suivrait-il le critère de la « plus haute considération » de la poésie, établi par Friedrich Schlegel qui dit que la poésie ne peut être comprise que poétiquement ?<sup>289</sup> Kiefer semble s'éloigner de Celan pour mieux pouvoir l'approcher et c'est ainsi qu'il paraît emprunter cette idée hölderlinienne des Dieux qui sont loin étant proche, proche étant loin des hommes (vers 4).<sup>290</sup>

---

<sup>288</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd. I*, p. 213.

<sup>289</sup> Aleksej L. Vol'skij, *Auf der Suche nach der « reinen Sprache », Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung*, *Das Wort - Germanistisches Jahrbuch Russland* 2009, p. 146.

<sup>290</sup> Voir aussi James K. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger, An unresolved conversation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 11, 206.

La pluralité des figurations stellaires paraît créer des constellations expérimentatrices entre Celan et Chlebnikov, évoquant des descriptions de Chlebnikov pour qui les étoiles appartiennent encore au firmament : « The night is full of constellations. / What advent, what intelligence / Of freedom or restraint / Shines in your wide pages, book / Above me, what fate must I make out / In the wide midnight sky ? »<sup>291</sup> Comme Chlebnikov, Kiefer compare la vie au livre et les pages du livre aux étoiles. Seulement, chez Kiefer les étoiles ont plus d'une référence cosmologique, elles thématisent de manière incontournable les traditions aussi bien que les humiliations et les meurtres du peuple juif. Sans thématiser, sans comparer, chez Celan le livre *est* la vie avec au ciel nulle étoile.<sup>292</sup>

Les figurations constellatrices ont une relation spécifique à l'écriture qui s'établit à travers le mouvement des constellations. La présence de Chlebnikov et de Celan permet de mieux cerner ce mouvement rotatoire. Tous les trois essaient de surmonter l'institutionnalisation historique du sens, pourtant ils y procèdent tous de manières bien différentes.<sup>293</sup> Kiefer dirait certainement comme Chlebnikov qu'« il n'y a pas de mots, il y a du mouvement dans l'espace et ses parts - des points, des surfaces ».<sup>294</sup> La fluidité du sens ou l'apparence de son existence fixe rappellent la « langue stellaire » (« Sternensprache »), nom donné par Chlebnikov à sa langue inventée : « La `signification stellaire du mot, émergeant à la tombée du jour` est selon Chlebnikov celle qui est éblouie par la lumière du soleil lorsqu'il fait jour. `Cela se passe`, écrit-il, `parce que n'importe quelle signification quotidienne du mot inclut toutes les autres significations en elle, tout comme les lumières d'une nuit étoilée, disparaissent lorsqu'il fait jour.` »<sup>295</sup> La configuration des mots est comparée à la constellation des étoiles. De même, chez Kiefer, le sens de l'Œuvre se révèle selon la constellation des mots et des matières dans leur espace-temps artistique. Le mouvement

<sup>291</sup> Velimir Chlebnikov, traduit par Paul Schmidt, *Collected Works, vol. 3*, Cambridge: Harvard University Press, 1987, <http://Khlebnikov.info/gallery>.

<sup>292</sup> Jean Bollack, *L'écrit, Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris : PUF, 2003, p. 38.

<sup>293</sup> Op. cit., Vol'skij, p. 153 - 156.

<sup>294</sup> Cité par Sylvia Sasse, Sandro Zanetti, *Statt der Sterne. Literarische Gestirne bei Mallarmé und Chlebnikov* dans *Gestirne und Literatur im 20. Jahrhundert* par Maximilian Bergengruen/ David Giuriato/ Sandro Zanetti, Francfort sur le Main: Fischer, 2006, pp. 111. Citation de Chlebnikov, *Werke, Bd. 1, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe*, édité par Peter Urban, Hamburg: Reinbeck, 1985, p. 365. « Es gibt keine Wörter, es gibt Bewegungen im Raum und ihre Teile - Punkte, Flächen. »

<sup>295</sup> Ibid., p. 111. Citation de Chlebnikov, *Werke, Bd. 2, Poesie, Prosa, Schriften, Briefe*, éd. par Peter Urban, Hamburg: Reinbeck, 1985, pp. 319, 322. « Die `bei Dämmerung hervortretende Sternenbedeutung des Wortes` ist nach Chlebnikov jene Bedeutung, die vom Sonnenlicht tags überstrahlt wird. [...] `Das kommt`, so schreibt er, `weil irgendeine Alltagsbedeutung des Wortes zugleich alle übrigen einzelnen Bedeutungen in sich einschließt so wie tagsüber alle Lichter einer Sternennacht verschwinden`. » Notre traduction.



de la révélation et du voilement de sens, la « kinésis sémantique »<sup>296</sup> de Chlebnikov se passe dans une quatrième dimension, l'espace-temps du mot, qui serait l'espace-temps artistique de Kiefer. Le mot russe pour « loi » (Закон) signifie en même temps « Gestirn / Konstellation » dont Chlebnikov se sert dans les « Tables du destin » (1921 / 1922) pour fonder ses calculs du « destin des peuples », titre que Kiefer cite en allemand dans plusieurs compositions : *Schicksale der Völker* (1990, 2007). Ainsi, Kiefer récuse-t-il l'écriture historique chronologique comme le fait Chlebnikov, selon qui les guerres navales surviennent de manière cyclique tous les 319 ans sous l'influence des astres et des marées.

Les étoiles sont donc liées à deux poètes différents qu'elles réunissent pourtant. Celan n'espère pas pouvoir calculer et même interrompre les événements historiques comme Chlebnikov mais l'hermétisme de son langage exclut toute interprétation facile et définitive, une mise en garde que Chlebnikov semble exprimer envers ses lecteurs dans un poème écrit un an avant sa mort : « Gare à vous qui me mesurez avec l'angle du cœur faussé ».<sup>297</sup> La mesure, les mots et les images, ce sont des termes contre lesquels Kiefer semble s'exprimer avec Celan et Chlebnikov. Par cette distance envers la langue valorisante, l'artiste paraît créer « de loin, d'un dehors »<sup>298</sup> et se rend ainsi en proximité du travail des deux poètes. Les figurations constellatrices se présentent aussi de manière fluctante, à tel point que nous allons interroger le rôle de l'eau dans la construction du corps poétique au chapitre suivant.

---

<sup>296</sup> Ibid., p. 111.

<sup>297</sup> « Noch einmal, noch einmal!

Bin ich euer Stern!

Weh dem Seemann, der

Den falschen Winkel seines Schiffes anlegt an den Stern:

Er zerschellt am Felsen, an der unsichtbaren Sandbank.

**Wehe euch, die ihr**

**Den falschen Winkel des Herzens**

**Anlegt an mich:**

Ihr zerschellt am Felsen,

Und die Felsen werden lachen

Über euch, so wie ihr gelacht habt

Über mich ! »

Ibid., p. 109. Citation de Chlebnikov, *Werke, Bd. I*, p. 103.

<sup>298</sup> Op. cit., Bollack, p. 189, 190. « On crée ; c'est dire qu'on recrée, de loin, d'un dehors. »

### II.1.1.c. Constellations aquatiques



Anselm Kiefer, *Dein Haus ritt die finstere Welle* (2006)

Nous venons de voir à partir des étoiles les figurations constellatrices de l'Œuvre. Nous allons voir que les figurations des compositions ne sont pas arbitraires mais variables, fluctuant comme l'eau. Ces constellations aquatiques des figurations, telles les étoiles semblent se refléter dans les présences figuratives de l'eau. L'eau incarnerait-elle l'être du corps poétique chez Kiefer ?

Dès le début, l'artiste met en scène l'eau de façons différentes. L'eau apparaît sous la forme d'un fleuve sombre dans l'aquarelle *Deutsche Heilslinie* (1975) et sous forme de la mer photographiée dans *Occupations* (1969). En 1972, 1977 - 1978, Kiefer crée des séries de compositions autour de l'épée mythologique de Siegfried, *Notung* dont des photographies d'une installation aquatique dans son atelier à Buchen. En 1975, ce sont les noms des fleuves qui rendent présent cet élément liquide : *Der Rhein*, *Die Quelle der Donau*. De 1979 à 1985, l'eau apparaît sous la forme d'une mer peinte avec le titre *Le livre*. C'est le début des paysages marins aux matières épaisses. En 1989, Kiefer quitte les thèmes de l'Allemagne pour la Mésopotamie : dans son installation majeure *Zweistromland* sont inscrits l'*Euphrate* et le *Tigre*. Un an plus tard, l'artiste

utilise de nouveau l'H<sub>2</sub>O sous sa forme naturelle dans *Les femmes de la Révolution* (1990). En 1991, l'eau apparaît en association avec des noms kabbalistiques comme *ZimZum*, *Emanation* ou *Chevirath ha kelim*, sous forme de la mer labourée en matières lourdes, telles la terre, l'huile, l'acrylique, l'émulsion, et les coulées de plomb. Matières qui semblent refléter la mer de Chlebnikov, la neige de Celan. Il y a donc quatre grands courants thématiques autour de l'eau : la mythologie, l'Histoire, la religion et la poésie.

Kiefer semble s'affronter ainsi aux traditions de l'écrit. Il paraît lutter avec Chlebnikov et Celan contre les frontières de sens établies par la langue. La mer du tableau, intitulé *Das Buch* (1979 - 1985) qui, nous le rappelons, peut être rapproché du poème de Chlebnikov, « Le seul livre », traduit par Celan, est aspirée par le livre, qui lui reçoit alors des ailes, mais s'intitule toujours *Le livre*. Le tableau marin, également réalisé par une sculpture d'un livre aux ailes de plomb, constitue une charnière entre les compositions dédiées à Celan et celles dédiées à Chlebnikov. La mer réapparaît en couleurs assombries dans des tableaux marins de 2005.<sup>299</sup> Elle porte des livres, voyageant sur des bateaux, ainsi que des vers de Paul Celan : *Als Arche verließ es die Straße, so warst du gerettet ins Unheil ; Dein Haus ritt die finstere Welle*. Les vers sont tirés du poème, « L'unique lumière » du recueil « Der Sand aus den Urnen » (1948). Dans cette série s'inscrit aussi le tableau aux champs sans neige, intitulé *Das letzte Fuder* (2005) sur lequel voyage un bateau en plomb. Ce titre est presque identique à celui d'un tableau de paysage marin de couleurs bleu-gris à nouveau, *Die große Fracht* (1985 / 1995).<sup>300</sup> Il se réfère au poème d'Ingeborg Bachmann, qui porte le même titre. Cette-fois-ci, un avion en plomb est apposé sur la mer, chargé des fleurs de tournesol séchées. La mer semble indiquer de prime abord le passage. Pour bien comprendre sa présence au cœur de ces tableaux, il paraît donc nécessaire d'explicitier son rôle chez Chlebnikov et Celan.

L'image du monde de Chlebnikov était tendue entre les sciences exactes et les arts. Sa « scientia nova » était censée casser la « couche glacée de la culture et de la conscience ».<sup>301</sup> Ces termes imagés ne rappellent-ils pas les paysages de neige kiefériens dédiés à Paul Celan ?

---

<sup>299</sup> Op. cit, Kiefer, *Sternenfall, Chute d'étoiles*, p. 204 - 205.

<sup>300</sup> Anselm Kiefer, *Am Anfang*, Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, Cologne: Wienand, 2012, p. 56, 57.

<sup>301</sup> Op. cit., Langer, p. 18.

Dépasser les frontières de la connaissance (Erkenntnis) établies par Kant et le positivisme, qui réduisait la connaissance au monde de l'apparence, à la surface des choses, était le but ultime de Chlebnikov qui pensait avec Nietzsche que le christianisme avait perdu sa force mythique et que l'art pouvait s'élever comme principe de vie.<sup>302</sup> Il voulait surmonter la « dichotomie entre culture et nature / vie » en réintégrant le dynamisme de la croissance et du mouvement dans la culture et la langue.<sup>303</sup> Il a été influencé par la pensée énergétique, à laquelle il emprunte ses métaphores : l'arbre et la mer. Les « métaphores de genres » empruntées au Jugendstil sont importantes : la mer était l'image mythique et philosophique de l'« éternel féminin » (« des Ewig - Weiblichen »), la « sphère de l'élémentaire naturel » (« des Natürlich - Elementaren »).<sup>304</sup> La contrepartie masculine était la lumière, représentant la plus haute conscience. Chlebnikov s'orientait pourtant vers la terre (« Hinwendung zur Erde ») comme Nietzsche le demandait aussi, car la terre était considérée comme porteuse de la sagesse dionysiaque.<sup>305</sup> Le schéma dichotomique est transposé au peuple et à la guerre entre la Russie et le Japon. Le peuple était soit la mer-femme chaotique, soit la terre-Dionysos, toujours en dessous de la couche culturelle apollinienne, l'État de l'« intelligence ». Dans la troisième partie, nous allons voir en détail la présence des femmes dans les créations de Kiefer, dont celles dédiées aux *Femmes de la Révolution* (1990), qui comportent de l'eau. Ici, nous retenons que pour Chlebnikov, la terre et la mer sont en entre-appartenance, le mythico-dionysiaque n'est pas un but en soi mais la condition nécessaire de la croissance et du déploiement de la culture.<sup>306</sup> Par la guerre entre la Russie et le Japon, une crise survint en 1905 qui changea la métaphore de la mer-femme. L'élément dynamique était désormais considéré sous son aspect destructeur, la mer devenait la femme-destin, qui détruit périodiquement la culture. Chlebnikov croyait que ces cycles pouvaient être arrêtés par l'intervention d'une plus haute dimension qui dépasserait la raison.<sup>307</sup>

La mer représentait alors la motivation emblématique de l'« au-delà », le dépassement des sciences, des philosophies et des religions. C'est dans ce contexte qu'il faut insérer « Le seul livre », étudié plus haut dont les pages sont « plus vastes que la

---

<sup>302</sup> Ibid., p. 19.

<sup>303</sup> Ibid., p. 20.

<sup>304</sup> Ibid., p. 21.

<sup>305</sup> Ibid., p. 21 - 22.

<sup>306</sup> Le terme d'entre-appartenance est forgé par Pierre Legendre, *De la société comme texte : linéaments d'une anthropologie dogmatique*, éd. Olivier Bétourné, Paris: Fayard, 2001.

<sup>307</sup> Op. cit., Langer, p. 24.

mer ». Il est lié à la « sur-dimension » qui demande d’être écrite dans une autre langue, capable d’incarner l’essence du monde. La mer, le symbole-clé de la force élémentaire était créatrice et destructrice à l’opposé de la terre.<sup>308</sup> Elle représentait le pouvoir du « destin des peuples » car ses vagues conduisaient les affluents du destin (« Leitungs-draht der Ströme des Schicksals »).<sup>309</sup> Elle était donc l’apparition holographique des lois du temps<sup>310</sup>, le « noumène »<sup>311</sup>, la relation entre les chiffres<sup>312</sup>. Comme ses vagues rongent la terre, l’ensablent et engloutissent les voyageurs, la mer était aussi « la poésie mythique » qui travaille à l’encontre de « la plus haute dimension » : « Être assis au bord de la mer signifie rester au bord du gouffre, une image variant du mythologème central symbolistique de la culture humaine, mise en danger perpétuel par l’élémentaire ».<sup>313</sup> Chez Chlebnikov, la plus haute dimension s’incarne en Ka. Ka est « Dionysos souffrant qui quitte la mer comme l’Anti-Christ’ (Apocal. 13, 1) ».<sup>314</sup> L’animal marin correspond à la « déesse blanche de la mer », aussi appelée Aphrodite<sup>315</sup>, qui devient la « pierre blanche de l’Apocalypse ». Il est l’équivalent de la « pierre philosophale », la « nouvelle dimension de la raison ». Or, Kiefer inscrit le nom de la déesse de l’amour (*Aphrodite*) dans l’un de ses tableaux marins dédiés à Chlebnikov, qui ne comporte pas de bateau mais des fleurs de tournesol blanchies par le plâtre. De même, il inscrit *Lapis philosophorum* (2007) dans l’une de ses compositions mais ces citations ne semblent pas se laisser lire dans le sens métaphorique de Chlebnikov. L’artiste matérialise les symboles de Chlebnikov, telle la mer, mais ce sont des figurations en constellation avec Celan également. Sans spécifier le sens, Kiefer semble se faire rencontrer des univers différents dans la mer. C’est un lieu où s’inscrit à chaque fois une situation différente. Les tableaux marins laissent toujours entrevoir un bout de terre, rappelant que mer et terre sont en entre-appartenance. Dans les tableaux aux paysages terrestres, la terre prend toute la place mais réserve toujours un petit bout au ciel. L’eau y est souvent implicitement présente à travers la neige, ainsi que le plomb des figurations, tel le navire. Le blanc des paysages de neige dédiés à Celan semble

---

<sup>308</sup> Ibid., p. 395.

<sup>309</sup> Ibid., p. 428.

<sup>310</sup> Ibid., p. 414.

<sup>311</sup> Ibid., p. 426.

<sup>312</sup> Ibid., p. 433.

<sup>313</sup> Ibid., p. 443. « Das Sitzen am `Meeresufer´ ist gleichbedeutend mit dem Verweilen am Rande des Abgrunds, eine Bildvariante des zentralen symbolistischen Mythologems der allzeit durch das Elementare gefährdeten menschlichen Kultur ». Notre traduction.

<sup>314</sup> Ibid., p. 443.

<sup>315</sup> Kiefer inscrit le nom de la déesse de l’amour (*Aphrodite*) dans l’un de ses tableaux dédiés à Chlebnikov, qui ne comporte pas de bateau mais des fleurs de tournesol blanchies par le plâtre.

réverbérer la « déesse blanche » avec ses différentes nuances métaphoriques, dont la fin de la « culture figée ». Avec les nombreuses constellations des figurations, telle l'eau, Kiefer, nous le rappelons, se distancie de la peinture traditionnelle de paysage telle qu'elle a été pratiquée par les peintres du romantisme (voir II.2.2.). Par là, l'artiste paraît se refuser aux définitions traditionnelles de l'écrit, à l'instar de Chlebnikov et de Celan.

Tandis que Chlebnikov prend ses distances envers la langue, en inventant une autre, tout à fait nouvelle, basée sur des sons, Celan travaille le matériau langagier existant. Il ne peut certainement pas voir la même mer avec ses courants de langage (« Redeflüsse »)<sup>316</sup> ou partager l'espoir de cette nouvelle alliance de la culture et de la nature que cherche Chlebnikov. Celan semble se trouver et s'expérimenter à partir d'une « nature » dévastée par la « culture », sans reconnaître la validité de ces termes. Il paraît vivre par-delà une réalité, qu'il n'est plus possible de représenter à partir d'elle-même. Il ne s' imagine surement pas d'interrompre les forces destructrices de la mer parce qu'elle vient d'anéantir tout un monde. Selon Jean Bollack, helléniste et philologue français, « tous les poèmes sont écrits du côté de la mort ».<sup>317</sup> La perspective à partir de laquelle Celan écrit paraît être radicalement différente de celle de Chlebnikov. La mer paraît être habitée par l'Extermination. Cependant, dans les poèmes semble toujours flotter l'« afflux verbal » qui est illimité, spontané, non intentionnel.<sup>318</sup> La mer n'est donc pas l'équivalent de l'eau, l'« afflux de la matière verbale », telle qu'exprimée dans les vers du poème « Oben, Geräuschlos » du recueil « Sprachgitter » (1959) : « eau, quel / mot ! Nous te comprenons, vie ».<sup>319</sup> La mer de Celan paraît être à l'intérieur du langage parce que celui-ci est l'extériorisation d'une intériorisation d'un extérieur extrêmement violent.<sup>320</sup>

Le poème « Dein Haar überm Meer » du recueil « Mohn und Gedächtnis » (1952) rend présente cette dimension de la mer.

Dein Haar überm Meer

Es schwebt auch dein Haar überm Meer mit dem goldenen

Wacholder.

---

<sup>316</sup> Op. cit, Langer, p. 423.

<sup>317</sup> Op. cit., Bollack, *L'écrit*, p. 36.

<sup>318</sup> Ibid., p. 71.

<sup>319</sup> Ibid., p. 38. « Wasser : welch / ein Wort. Wir verstehen dich, Leben. »

<sup>320</sup> Ibid., p. 39. « La réalité est interne et linguistique. »

Mit ihm wird es weiß, dann färb ich es steinblau :  
 die Farbe der Stadt, wo zuletzt ich geschleift ward gen Süden ...  
 Mit Tauen banden sie mich und knüften an jedes ein Segel  
 und spieen mich an aus nebligen Mäulern und sangen:  
 `O komm übers Meer !`  
 Ich aber malt als ein Kahn die Schwingen mir purpurn  
 und röchelte selbst mir die Brise und stach, eh sie schliefen, in See.  
 Ich sollte sie rot dir nun färben, die Locken, doch lieb ich sie  
steinblau:
 O Augen der Stadt, wo ich stürzte und südwärts geschleift ward !  
 Mit dem goldenen Wacholder schwebt auch dein Haar überm Meer.<sup>321</sup>

La mer constitue le début et la fin, ainsi que le cœur du poème. Elle est le fond sans fond sur lequel flottent les victimes de l'Extermination, qui l'ont dû traverser, étant ligotées. Or, nous le rappelons, Kiefer colle des cheveux sur les photographies du terrain avec ses tours sous la neige à Barjac, sur lesquelles sont écrits des vers de Celan (*Sternenfall*, 2007). La neige réverbère en quelques sortes la mer aux couleurs « bleu-pierre », couleurs associées à la ville de la déportation dans le poème. La mer habite donc les vers de Celan mais n'empêche pas l'afflux de la matière verbale. Dès lors, l'écriture signifierait la libération d'une « force démiurgique » qui n'est que langage universel ou « adamique » à l'instant même de l'écriture du poème et dans l'espace ouvert par lui.<sup>322</sup> Les citations de Celan, libéraient-elles également une « force démiurgique » dans l'Œuvre de Kiefer ?

La poésie de Celan offre souvent un vocabulaire déterminé par l'eau et la terre, des termes techniques empruntés aux sciences qui se transforment dans les poèmes, transformant les mots poétiques : « L'extension du vocabulaire par l'utilisation des langues, de la géologie, de la glaciologie, de l'anatomie, de l'entomologie et autres techniques, élargit beaucoup le champ de la langue quotidienne ».<sup>323</sup> Les constellations aquatiques de Kiefer rassemblent de telles expressions. De plus, elles paraissent

---

<sup>321</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd. I*, p.18.

<sup>322</sup> Op. cit., Bollack, p. 46. « La langue est originelle ou adamique, dans l'instant du poème, et dans l'espace qu'il ouvre. »

<sup>323</sup> Ibid., p. 82.

ressembler à l'afflux verbal de la poésie de Celan. Chez les deux, des nouvelles alliances entre signifiants et signifiés semblent être établies dans un espace autonome.<sup>324</sup>

La sémantisation nouvelle des fragments langagiers recèle un côté obscur qui accompagne l'impossibilité de représenter une vérité intolérable. Ce côté nocturne constitue en même temps la source d'une élucidation provisoire : « Mais l'obscurité peut être claire, érudite, et les prétendues clartés terriblement obscures, à savoir confuses ». <sup>325</sup> Cela paraît bien décrire l'art de Kiefer aussi, qui joue avec *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996). L'ombre n'est donc pas une métaphore ni chez Celan, ni chez Kiefer, elle est « comme une contrepartie obligée », la négativité, empêchant des représentations familières. <sup>326</sup> Elle paraît faire une coupure à partir de laquelle il est possible de parler de nouveau : « La composition lexicale [...] est largement un instrument de la négation ; les mots composés sont ajustés à la dualité d'une séparation première. La décomposition défait un sens fixé, conduit à la dislocation des associations coutumières ». <sup>327</sup> Kiefer semble suivre Celan par les déplacements des noms et des figurations. L'ombre de la mort, qui serait l'ombre des matières chez Kiefer, permet ainsi aux mots de se « retrancher de la nature et de se couper des autres paroles ». <sup>328</sup> Les poèmes de Celan paraissent donc être des traductions des morts de l'Extermination qui les rend vivants : « Il est vrai que la langue refaite ne parle pas ainsi d'une chose, elle la fait être ». <sup>329</sup> De même, les créations de Kiefer semblent être des traductions qui font être les vers de Celan dans des constellations aquatiques.

Associer la mer à la nuit de Celan et aux forces destructrices marines de Chlebnikov comme le fait Kiefer revient à opérer deux distanciations extrêmes envers la possibilité d'exprimer la vérité par l'écrit. La mer paraît représenter alors la condition de création du sens à partir d'un anéantissement. Elle semble incarner ainsi la mort et la vie du sens des vers en même temps. Autrement dit, « le blanc existe à force du noir ». <sup>330</sup> Or, cela fonctionne aussi chez Kiefer, le blanc de neige du tableau *Schwarze Flocken* (2005), par exemple, fait d'autant mieux apparaître le noir des vers qui s'y sont inscrits, puis en même temps, dans le ciel noir au-dessus des champs, le titre du poème se distingue clairement en blanc. L'artiste joue avec le blanc et le noir de ses

---

<sup>324</sup> Ibid., p. 41, 42.

<sup>325</sup> Ibid., p. 169, 171.

<sup>326</sup> Ibid., p. 179.

<sup>327</sup> Ibid., p. 83.

<sup>328</sup> Ibid., p. 36, 37.

<sup>329</sup> Ibid., p. 175.

<sup>330</sup> Ibid., p. 56.



inscriptions, les fait traverser la nuit des matières pour indiquer le mouvement de leurs significations. Les citations échappent ainsi aux interprétations définitives comme les poèmes de Celan d'où elles proviennent : « Ce n'est pas la vérité, mais son dire, qui parle pour entendre et pénètre dans l'obscurité pour faire voir. La vision perdue se reconstruit dans la nuit ».<sup>331</sup> Par les jeux du blanc et du noir, Kiefer décontextualise les citations et les recontextualise, les rend ouvertes aux matériaux.

La présence de Celan et de Chlebnikov dans les compositions de Kiefer est donc importante pour comprendre la traduction des différentes réalités impliquées par les citations. Pour Kiefer semble compter ce qui compte pour la poésie de Celan: « La négation de la réalité, non transformée encore, est radicale, elle est une *prima ratio*, le passage décisif. Le non prend possession de l'un des deux pôles. Il en découle que la nuit n'est pas le contraire du jour et de sa réalité physique, mais la condition d'une recreation de la lumière ».<sup>332</sup> Pour Celan, les opposés traditionnels semblent être éliminés face à l'irreprésentable Extermination qui est devenue l'abîme dans lequel tombe tout ce qui a compté avant. Elle paraît être la seule vérité pour le poète. Au-dessus de l'abîme, les mots se dressent en une verticalité qui leur permet d'échapper à la répétition. Or, cette verticalité, ne rappelle-t-elle pas le sens empilé des mots chez Chlebnikov et d'une autre manière les palimpsestes de Kiefer ?

La verticalité semble se refléter dans les tours en béton de Kiefer, des sortes de tuyau, car creux à l'intérieur, mais aussi dans la chute des mots, tel *Chute d'étoiles* (*Sternenfall*, 2007), *Chute d'anges* (*Engelssturz*, 2002) ou *Images chutées* (*Gefallene Bilder*, 1986), ainsi que dans les matériaux qui tombent en dehors des tableaux, tel *Shevirath-ha-kelim* (2009), par exemple.

Les instants lumineux des poèmes de Celan ouvrent une autre réalité, une fissure à travers le temps, qui rend présente l'Histoire. C'est un autre espace dans lequel se tiennent les mots, révoquant la lumière nouvelle hors du temps commun. Or, Kiefer paraît peindre ses tableaux à partir de cette lumière nocturne, en voyageant à travers les couches de l'Histoire, présentant ce qu'il a intériorisé, arrêtant les choses dans l'instant du changement, à la lisière de leur mort et de leur renaissance. L'artiste partage ainsi une fraternité spirituelle avec Celan et Chlebnikov. Il essaie de rendre justice aux mots et aux morts. Faisant partie des tableaux, les noms et les figurations créent des liens nouveaux. C'est ainsi que l'on peut comprendre le rôle de l'eau pour la construction du

---

<sup>331</sup> Ibid., p. 41.

<sup>332</sup> Ibid., p. 47.

corps poétique de cet art. L'eau incorpore les figurations constellatrices, leur caractère variable, aquatique, les liens constamment instables entre les figurations et les noms, entre la mer et la neige, Celan et Chlebnikov. Par là, le corps poétique de l'art de Kiefer ne s'inspire pas seulement de la poésie mais ressemble à la langue poétique comme nous allons le voir.

### II.1.2. Poésie corporelle

Nous venons de voir les constituants principaux du corps poétique kieférien, les figurations mises en constellations changeantes conflictuelles, permettant l'apparition instantanée d'un certain présent dont le sens paraît être aussi fluctuant que l'eau, aussi profond que la mer. En même temps, de l'effet à la cause, les constellations instables de Kiefer constituent une sorte de poésie corporelle à l'égard des constituants matériels en conflit. À côté des livres et des avions en plomb, Kiefer construit des bateaux en plomb qui lient Celan à Chlebnikov. Ils portent souvent du bois et des plantes dont il s'agit de comprendre la présence. Ces matières paraissent être des lieux de chevauchement entre des textes différents, des lieux de changement, de transformation. Leur caractère frontalier semble soulever la question du différend à laquelle nous allons enfin essayer de répondre. Nous allons donc interroger en trois temps, la présence du bois et du plomb chez Kiefer à l'égard de Chlebnikov et de Celan pour mieux saisir cette poésie corporelle.

## II.1.2.a. Bois



Anselm Kiefer, *Für Velimir Chlebnikov, die Lehre vom Krieg* (2004)

Dans les tableaux dédiés à Celan, la paille, les fougères et les branchettes forment des constituants élémentaires. Or, le bois sert essentiellement de connecteur majeur entre les nombreuses compositions dans lesquelles il apparaît de diverses manières : tableaux de greniers en poutres de bois peint comportant des noms germaniques mythiques et bibliques (*Parsifal*, 1973; *Des Malers Atelier*, 1980; *Vater, Sohn, Heiliger Geist*, 1973; *Quatenité*, 1973), portraits en gravure sur bois (Holzschnitte), imprimés sur papier (*Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht*, 1976 - 1980), le bois comme forêt peinte (*Varus* et plusieurs titres regroupés sous le nom, *The fertile Crescent*, 2009), un arbre peint qui porte un autoportrait de l'artiste (*Ohne Titel*), arbre peint sortant du ventre de l'artiste allongé (*Liegender Mann mit Zweig*, 1971), feu de bois photographié (*Das Balder Lied*, 2005, titre repris en 2006, 2008, 2011 ; citations de Jérémie dans le livre *Sternenfall*, 2007), l'arbre du monde (*Yggdrasil*) et les racines plâtrées de la *Wurzel Jesse* (2010). Le bois est donc souvent associé à la mythologie germanique, la Bible, la poésie. Il est présent à différentes stades de ses transformations utilitaires, seulement son état naturel en tant qu'arbre n'est jamais préservé, même les « vraies » branchettes sur les tableaux avec les vers de Celan

jouent un autre rôle, devenant des épis rasés sur un champ d'hiver, provoquant par leur allure runique.<sup>333</sup>

L'arbre avec ses racines ne fonctionne plus en tant que métaphore organique complète chez Kiefer comme l'a encore pensé Chlebnikov, influencé par la pensée biologique.<sup>334</sup> Chez l'artiste, il est coupé de manière à ne pas permettre une métaphore univoque de l'arbre de la vie. Pourtant, ce mytheme continue de vivre dans le titre *Yggdrasil* (1978, 1980, 1985 - 1991). L'arbre du monde dans l'Edda germanique est peint entre autres sur un paysage hivernal qui comporte de la paille et un bâton de bois brûlé, intitulé *The World-Ash* (1982). Or, ce nom mythique germanique est inscrit dans un paysage de neige qui ressemble à ceux dédiés à Paul Celan. Cela peut paraître étonnant. Kiefer soulève-t-il ainsi le problème de réunir pour ainsi dire le meurtrier et la victime dans une même expression ? Kiefer ne semble pas travailler avec des oppositions, suivant les deux poètes. Le langage imagé de Chlebnikov entreprend de modifier les oppositions traditionnelles pour unir les métaphores de la mer et de l'arbre. Celan aussi, nous le rappelons, refusait la dualité traditionnelle, attribuant la négation totale à l'un des deux pôles.

Devant l'unicité de l'espace, Chlebnikov considère la langue comme une plante et la connaissance de la plus haute dimension comme l'arbre de la connaissance.<sup>335</sup> Cet arbre des « chiffres imaginaires » est alimenté par des racines qui représentent des « vérités géométriques éternelles ».<sup>336</sup> Plus tard, le futuriste russe parvient à reconnaître que ces racines n'étaient que des « fantômes ».<sup>337</sup> L'arbre symbolisait le poète dionysiaque, équivalent à l'« homme de la forêt » (« Waldmensch ») de Nietzsche.<sup>338</sup> Ce poète-Pan était censé faire fondre la culture figée par le feu pour que les racines mythiques puissent repousser de nouveau. Cette entreprise est thématifiée par Kiefer à travers des tableaux comme *Malen = verbrennen* (1974) ou des photographies, montrant un feu de bois, sur lesquelles sont inscrites les paroles cruelles de Jérémie (« Ich will meine Worte in deinem Munde zu Feuer machen und das Volk zu Brennholz, dass es verzehrt werde. »<sup>339</sup>). Dans le contexte de l'Extermination ces

---

<sup>333</sup> Op. cit., Lauterwein, p. 226.

<sup>334</sup> Op. cit., Langer, p. 20.

<sup>335</sup> Op. cit., Langer, p. 354 - 356.

<sup>336</sup> Ibid., p. 357.

<sup>337</sup> Ibid.

<sup>338</sup> Ibid., p. 395.

<sup>339</sup> « Je veux transformer mes mots dans ta bouche en feu et le peuple en bois de chauffage, afin qu'il soit consumé. » Notre traduction. Texte original, Jérémie 5, 14 : „Darum - so spricht der Herr, der Gott der

inscriptions paraissent être de la nitroglycérine tout comme les premières créations de Kiefer provoquaient et choquaient par le geste évoquant le « salut hitlérien ».

Kiefer semble faire un bout de chemin avec Chlebnikov qui pense que les mythes ne font plus voir les Dieux mais rendent plus transparente la vie.<sup>340</sup> Pour Chlebnikov, les récits mythiques ont gardé une valeur cognitive car ils sont des truchements de l'élémentaire dont la langue est comparée à une plante car elle « pousse naturellement » avec son noyau essentiel (« Wesenskern »), saisissable par la science mathématique. Or, Kiefer n'inscrit pas seulement les calculs mathématiques de Chlebnikov dans certains tableaux qui lui sont dédiés en 2004, l'ensemble comporte trente paysages marins (190 x 330 cm), mais il dessine des figures géométriques sur des photographies de la mer, intitulées *Coagulatio maris* (2011). L'artiste paraît associer par là l'ordre et le chaos de nos origines, indiquant le domaine de l'impossible. La vérité ne peut être pour lui qu'une approximation, c'est pour cela qu'il choisit Pi comme métaphore de l'art : il est un « comme si nous pouvions calculer la surface du cercle ». <sup>341</sup> Les formes, les angles et les proportions, le plan des mots et des choses sont importants pour saisir l'instant du sens malgré son instabilité, son caractère incalculable. Pour Kiefer et Chlebnikov, le langage poétique tout comme la mathématique n'est donc pas un moyen de communication. Contrairement à ce que pense Kiefer, pour Chlebnikov, le langage contient une vérité naturelle dont il se fait le prophète, annonçant une nouvelle ère révolutionnaire de la raison.<sup>342</sup> Le poète n'invente rien, il est un pêcheur au bord de la mer langagière de l'élémentaire qui tient les fils dans sa main sans en faire un instrument.<sup>343</sup> Kiefer, lui, se jette lui-même dans l'eau, tenant les fils des mondes dans ses mains, intitulant le tout *Ich halte alle Indien in meiner Hand* (1996).

L'homme dans la mer, l'homme dans la forêt (*Mann im Wald*, 1974), Kiefer travaille sur les lieux changeants des mots. Pour Chlebnikov, la forme des mots et des choses correspond à leur idée invisible (« Noumenon ») qui est représentée par les racines de l'arbre dont les feuilles changeant avec les saisons correspondent aux sons (« Laute »). Pour Kiefer, ce n'est pas le cas, les racines d'arbre sont chargées

---

Heere : Weil man solche Reden führt [Der Herr ist ein Nichts!], seht, darum mache ich meine Worte in deinem Mund zu Feuersglut und dieses Volk da zum Brennholz, das von ihm verzehrt wird. »

<sup>340</sup> Op. cit., Langer, p. 377.

<sup>341</sup> Anselm Kiefer, *L'art survira à ses ruines*, Cours au Collège de France, *Du conflit d'angle de l'ordre dorique*, 13. 03. 2010.

<sup>342</sup> Op. cit., Langer, p. 421.

<sup>343</sup> Ibid., p. 425.

sémantiquement par deux courants biblique et mythologique. *Wurzel Jesse* (2011), ce titre apparaît dans un poème de Celan, « Radix Matrix » (1961) du recueil « Die Niemandrose » (1963), faisant référence aux patriarches bibliques : Jesse, père de David et de la lignée du Christ et Abraham, père hébraïque du peuple d'Israël. Celan inventerait une troisième racine judéo-chrétienne qui dépasserait les mythes religieux et politiques d'une origine.<sup>344</sup>

Néanmoins, l'arbre chez Kiefer est lié aux compositions qui comportent des idées associées à l'arbre par Chlebnikov : *Die Nornen*, (2005), tableau d'un paysage hivernal avec quatre chaises alignées, qui portent des branchettes et sur lesquelles sont inscrits les noms des Moires germaniques : *Urd, Werdandi, Skuld* ; *Die sechste Posaune* (1996), tableaux hivernal aux étoiles noires, ressemblant à celui de *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996), suivi par *Die fünfte Posaune* (2006). Or, selon Chlebnikov, le fil des Moires traverse le premier son de chaque mot, il est l'élémentaire qui prononce le destin des mots.<sup>345</sup> Le premier son pour lui est un tuyau, le trombone apocalyptique qui dirige le sens des mots, la colonne vertébrale ou la colonne sonore. Les sons et les lettres seraient des « noms simples », les formes d'apparence des « vérités éternelles » ou des Idées, correspondant aux vérités géométriques (comme chez Leibniz, Platon et Novalis). Chlebnikov pensait pouvoir synthétiser la langue mondiale (« Weltsprache ») à partir de ces métaphores et de ces calculs de sonorités. Malgré sa « mathesis universalis », il poursuit le délire dionysiaque.<sup>346</sup> À partir des sons, Chlebnikov conclut que le monde était une création selon les lois de l'art pur : la musique (comme l'a pensé Pythagore avec sa musique sphérique).<sup>347</sup> Le sémantisme de chaque son singulier ne permet pas de distinction entre le phonème et le graphème. Les liens entre Kiefer et la musique seront explorés dans la troisième partie (III.1.). Chlebnikov en conclut que les peuples possédaient un alphabet commun qu'il fallait retrouver. Les langues jouaient à ses yeux ce rôle de messenger qu'incarne Hermès.<sup>348</sup> Selon lui, le sémantisme spatial des sons liait les alphabets parce que les mots étaient aussi des images géométriques, qui sont en constellation avec la sphère du réel. Les religions comme les langues sont pour lui différents mots-images du « visage du

---

<sup>344</sup> Op. cit., Lauterwein, p. 170.

<sup>345</sup> Op. cit., Langer, p. 427.

<sup>346</sup> Ibid., p. 428 - 430.

<sup>347</sup> Ibid., p. 433.

<sup>348</sup> Ibid., p. 504.

temps ». <sup>349</sup> Le paysage incarne l'image du pont qui lie le temps et l'espace. Il décrit la « sur-raison » par la combinaison de la métaphore de l'arbre et celle de la pierre, qui fait partie de la métaphore de l'arbre et de la plante, représentant les phénomènes de la nature apparente et leur noyau essentiel numérique (« wesenhafter Zahlenkern »). Chlebnikov réduit les Dieux aux métaphores de « bois et de pierre » pour saisir l'esprit des hommes <sup>350</sup> et c'est ainsi que semble procéder Kiefer dans son écriture matérielle, pourtant loin de déclamer des vérités quelconques. Différentes sortes de buissons apparaissent dans les poèmes de Celan, cité par Kiefer en 2005, tel *Maulbeerbusch* ; *Brombeerstrauch* (« Der Einsame » du recueil « Der Sand aus den Urnen », 1948), tandis que l'arbre se fait plus rare, étant un « arbre de nuit » (« Nachtbaum » ; « Die Ewigkeit » du recueil « Mohn und Gedächtnis », 1952). Dans le poème « Fadensonnen » du recueil « Atemwende » (1967), cités par Kiefer en 2012, il devient visible que l'arbre est lié au langage poétique de Celan, à sa verticalité abyssale qui représente la tentative d'empêcher la répétition de l'Extermination.

Fadensonnen  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton : es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen. <sup>351</sup>

Dans ce poème, l'arbre paraît être l'expression de la verticalité des pensées, qui s'enracine dans l'abîme. <sup>352</sup> Il est ainsi lié aux « tissus » poétiques organiques, tels les buissons et les fleurs, appliqués sur des nombreuses compositions par Kiefer dont *Gewitter der Rosen* (2000), une étagère aux livres de plomb avec des rosiers séchés et *Aschenblume* (1997) qui montre une fleur de tournesol la tête en bas. Dès lors, les végétaux prennent un sens différent à travers la poésie de Celan. Les roses deviennent des fils de fer barbelé dans lesquels sont entremêlées des numérotations d'étoiles (*Gewitter der Rosen*, 1998). Ce sont des fleurs de sang, *Blutblume* (2001), titre du

---

<sup>349</sup> Ibid., p. 532 - 534.

<sup>350</sup> Ibid., p. 542.

<sup>351</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd., II*, p. 26.

<sup>352</sup> Op. cit., Bollack, p. 80, 203.

recueil « Die Niemandrose » (« Radix Matrix », 1963).<sup>353</sup> Cette verticalité des mots renvoie pourtant à l'arbre de Chlebnikov qui crée dans un but semblable : empêcher la répétition du « destin des peuples ». Ce seraient moins les racines, ces métaphores des « Noumen » que les feuilles, métaphores des sonorités, qui seraient comparables à la liberté des tissus poétiques de Celan. Liberté, grâce à laquelle les atomes langagiers se tiennent à proximité du néant, du fond de l'abîme : « L'abîme reste la base. Le matériau se constitue par une pénétration de ce néant au moyen de l'infiniment petit, les atomes d'un langage, un 'indépassable' [...] si proche du vide par la finesse du tissu [...] ». <sup>354</sup> Or, Kiefer travaille avec la verticalité abyssale qui permet d'évoquer la vision totale de la nature chez Chlebnikov, totalement étrangère à Celan.

La poésie de Celan n'est pas prophétique. Celan n'est pas celui qui « lui-même est venu en son propre nom » ou le « président du globe » comme Chlebnikov.<sup>355</sup> L'arbre fait partie de la terre mais il est en entre-appartenance avec la mer, l'abîme de l'Extermination. Le bois et les plantes de Kiefer sont coupés et séchés. Identifiables en tant que lieux de chevauchement entre les deux poètes, ils montrent que Kiefer connaît bien les écrits de Celan et de Chlebnikov et qu'il en extrait des éléments signifiants pour lui qui eux ne sont que rarement compatibles logiquement. Ces coprésences matérielles, tels le bois et les plantes, forment des agglomérats sémantiques grouillants de tension, responsables du caractère corporel de cet art poétique. Qu'en est-il du plomb des bateaux qui ont en charge le bois ou chevauchent sur lui ?

---

<sup>353</sup> Op. cit., Celan, *GW, Bd. I*, p. 239.

<sup>354</sup> Op. cit., Bollack, p. 50.

<sup>355</sup> Op. cit. Langer, p. 343.



## II.1.2.b. Plomb



Anselm Kiefer, *Das einzige Licht* (2005)

Nous venons de voir la présence figurative du bois chez Kiefer. Cette matière contribue à constituer le corps poétique de l'Œuvre qui s'avère être une poésie corporelle, car les figurations sont matérielles, puis elles sont transférées et transformées, rappelant la mis à distance celanienne, une mis à proximité.<sup>356</sup> Nous allons voir à partir des bateaux en plomb que ces figurations matérielles sont transformées en sujets/objets, renvoyant les uns aux autres, suggérant toujours de la lisibilité et de l'identification. C'est un effet des matières mais qui est interrompu par les inscriptions. Avant de regarder de près l'un des transferts poétiques opéré par Kiefer dans le tableau *Das einzige Licht* (2005), nous essayerons de retracer quelques liens importants créés par ce titre d'un poème de Celan. À travers la présence du navire en plomb, non seulement sur la mer mais aussi sur les champs de la terre, tout un jeu sémantique semble se mettre en route.

Considérons le tableau *Das letzte Fuder* (2005).<sup>357</sup> Le « Fuder » du titre et la cargaison de branchettes du tableau rappellent entre autres la mesure, la récolte, suivie par la célébration païenne des esprits des grains, qui est encore connue sous le nom

<sup>356</sup> Op. cit., Bollack, p. 6.

<sup>357</sup> Op. cit., Kiefer, *Sternenfall*, p. 205. Il s'agit probablement d'une allusion au poème d'Ingeborg Bachmann, *Die große Fracht* (1952) ; Fracht et Fuder étant traduits en français par « fagot ».

chrétien d'« Action de grâces pour la récolte ». Le bateau du tableau est pourtant chargé de ce bois à brûler (Brennholz). Ce bois renvoie surtout aux photographies de Kiefer, qui montrent des bûchers en feu *Das Balder-Lied* (2008) et aux pages du livre d'exposition *Sternenfall* (2007) sur lesquelles il inscrit des vers de Jérémie. La présence biblique dans ce paysage terrestre, dérangée par le bateau, est renforcée par les couleurs jaune-ocre qui rappellent le tableau *See Genesareth* (1974) ainsi que par le mot *arche* inscrit dans deux autres tableaux avec ses vers de Celan, tirés du poème « Das Einzige Licht »: *Dein Haus ritt die finstere Welle (als Arche verließ es die Straße)* (2005) et *Für Paul Celan - Meerschaum* (2005).<sup>358</sup> Ces trois tableaux de la *Chute d'étoiles (Sternenfall)* forment une sorte d'histoire. Le mot *arche* fait référence à Noé, dont l'aîné Sem devenait le père de la tribu d'Abraham, du peuple d'Israël.<sup>359</sup> Le bateau de la sombre vague est chargé avec des livres en plomb. Il est coloré en jaune-ocre comme le ciel et semble être sur le point d'être aspiré par le ressac de la mer. Le bateau de *Das letzte Fuder* prend le sens de l'arche avant le déluge. Le bateau de *Für Paul Celan - Meerschaum* est situé après le départ de l'arche sur la mer. Il porte sur lui des livres et des pierres et semble être ramené à la terre par les vagues. L'horizon est peu visible et les couleurs jaune-ocre ont presque disparu. La foi en Dieu semble avoir disparu lors de l'exil sur la mer, il n'y plus de bois, seulement des livres en plomb et des pierres. Le développement des éléments picturaux va dans le sens des positions de Chlebnikov et du refus celanien de tout système autoritaire, le bateau étant un véhicule autonome de navigation entre deux terres.

Le livre *Sternenfall* (2007) regroupe les trente tableaux dédiés à Chlebnikov (2004) également dont chacun porte un bateau unique dans une position unique avec des charges différentes ou sans charges. Chaque mer a ses vagues et ses couleurs entre bleu-blanc-noir et jaune-ocre pour suggérer deux courants spirituels, celui où se mêlent les poètes Chlebnikov et Celan, et celui qui réunit la Bible et l'Égypte. Les éclats puissants du jaune-ocre dans le ciel en plomb bleu-blanc-noir colorent la terre, aussi bien que le bateau. Dans le ciel s'inscrivent les citations poétiques et les calculs mathématiques du « destin des peuples », agitant ou calmant tour à tour la mer. Le ciel apparaît toujours en perspective centrale, il ne peut être vu et lu qu'à partir de la terre. Les bateaux sont toujours en parallèle avec l'horizon lointain et avec les vagues de la mer. L'espace

<sup>358</sup> Ibid., p. 204. Le titre fait référence à « Meerschaum », mots du dernier vers de « L'unique lumière » mais il peut être également lu à l'égard du poème « Brandung » de Celan dans lequel les vagues, l'eau promettent une renaissance. Op. cit., Celan, *GW, Bd. I*, p. 69.

<sup>359</sup> [www.heiligenlexikon.de](http://www.heiligenlexikon.de).

forme la perspective des composants. Visiblement, ce sont les constellations mouvantes des figurations qui intéressent Kiefer et qu'il trouve dans les proses de Chlebnikov et dans les poèmes de Celan. Le tableau, intitulé *Für Paul Celan - Meerschaum* (2005) porte l'inscription *Dein Haus ritt die finstere Welle* qui est en même temps le titre d'un tableau de 2006.<sup>360</sup> Ce dernier montre un paysage enneigé avec une chaise pliante sur laquelle est posé un bateau. Ce tableau poursuit et renforce le refus des définitions traditionnelles que Kiefer semble chercher à travers Celan et Chlebnikov. Les chaises sont un acquis « culturel ». Elles réapparaissent vides et suspendues autour d'une table dans l'air d'une serre. L'ensemble de l'installation est photographié et porte le titre *Schicksale der Völker* (1990). Les bateaux en plomb sont donc liés aux chaises en bois.

Les matières semblent suivre un retour cyclique<sup>361</sup> dont témoigne aussi la présence du bateau sur les chaises du tableau de neige *Das einzige Licht* (2005). Les sept chaises qui y sont apposées portent du bois à brûler, des pierres et un bateau en jaune-ocre comme au tableau *Das letzte Fuder*. Elles tournent le dos au paysage enneigé et au ciel, signes que la « culture » s'est glacée ? L'unique espoir semble consister à surmonter les images trompeuses. Le titre du tableau, *L'unique lumière* est emprunté à un poème de Celan du recueil « Der Sand aus den Urnen » (1948) dans lequel la mémoire de l'Extermination est thématifiée par les « lampes de l'effroi ». La structure inhérente au poème de Celan semble se refléter dans les figurations matérielles cycliques de Kiefer.

Das einzige Licht

Die Lampen des Schreckens sind hell, auch im Sturm.

Am Kiel der laubigen Kähne nahen sie kühl deiner Stirn;

Du wünschst, sie zerschellten an dir, denn sind sie nicht Glas?

Du hörst auch schon triefen die Milch, dass du trinkst aus den Scherben

Den Saft, den im Schlaf du geschlürft aus den Spiegeln des Winters:

Es ward dir das Herz voller Flocken, es hing dir das Aug voller Eis,

die Locke quoll dir von Meerschaum, sie warfen mit Vögeln nach dir...

Dein Haus ritt die finstere Welle, doch barg es ein Rosengeschlecht;

<sup>360</sup> Galerie Thaddäus Ropac, 2006.

<sup>361</sup> Philippe Dagen, *Le mythe contre l'amnésie dans Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, Rom: Editioni dell'Elefante, 2005, p. 20. « Cyclique, a-t-on suggéré du temps de la création chez Kiefer, scandé par des retours de sujets et des formes : cyclique aussi le mouvement qui entraîne peinture, écriture objet, assemblages, modelages, photocopie et architecture dans un échange et une synthèse sans fin. On dirait une centrifugeuse où sont précipités tous les arts et tous les modes d'expression. »

als Arche verließ es die Straße, so wardst du gerettet ins Unheil:  
 O weiße Giebel des Todes - ihr Dorf wie um Weihnacht!  
 O Schlittenflug durch die Luft – doch du kehrtest zurück,  
 erklommst als ein Knabe den Baum, dort hältst du nun Ausschau:  
 es schwimmt jene Arche noch nahm doch füllen die Rosen sie ganz,  
 doch eilen die Kähne heran mit den flackernden Lampen des Schreckens:  
 vielleicht, dass die Schläfe dir birst, dann springt ihre Mannschaft an Land,  
 dann schlägt sie die Zelte hier auf, dann wölbt sich dein Schädel zu Himmeln –  
 Es quillt dir die Locke von Meerschäum, es hängt dir voll Flocken das Herz.<sup>362</sup>

Le langage poétique de l'« Unique Lumière » celanienne, associe ces lampes aux bateaux. Elles sont faites de verre, ce sable soufflé « culturel » qui se heurte au front de « Du » qui nage dans la mer. Cet affrontement provoque une révolte, le crâne, ses cheveux sont courbés vers le ciel et forment la boucle d'écume. Au cours de cet accident, la mer libère d'autres liquides : le lait des bris de verre, le jus des miroirs de l'hiver pendant le sommeil. La seule lumière dans le poème provient du bateau et menace le « tu » qui s'est réfugié dans le malheur pour échapper à la « sombre vague ». L'arche prend le sens d'un véhicule anti-Extermination. « Tu » n'a plus de sens, il est « je » qui se parle dans un monologue, l'« Autre » est la mort qui fait mourir le « soi ». Cette absence de sens se manifeste par des temps et des modes différents : les lampes de l'effroi et le bateau sont toujours évoqués au présent ; le passé est introduit par une conditionnelle. Le poète espère que les lampes se brisent contre lui, donc qu'elles ne soient plus. Ce souhait est suivi par le bris imaginaire du verre des lampes dans lequel le présent prend le sens du futur, « tu » entend couler le lait et boit à partir du verre qui se brisera dans un temps proche. Ce « jus », il l'a déjà bu dans son sommeil à partir des « miroirs de l'hiver ». Le temps retourne au passé quand il parle de ce rêve. Les miroirs sont également de verre mais au lieu d'être transparents, ils reflètent le « tu » lui-même : le liquide qu'il a bu provient de ses propres pensées. Par le sommeil, le poète reflète le passé toujours présent de l'être. Le rêve du passé (vers six et sept) est ramené au présent (vers trois). La dernière strophe le confirme en le répétant au présent. Ensuite, le poème continue au passé-antérieur sans changer le « temps » grammatical de l'imparfait : la maison chevauchait la sombre vague, elle se transformait en arche pour sauver « je »

---

<sup>362</sup> Op cit., Celan, *GW, Bd. III*, p. 42.

par le malheur de retourner au point de départ à cause de la menace mortelle. Le rêve continue par le saut au passé dans lequel le présent n'avait pas encore lieu. Les descriptions de ce lieu de départ enneigé portent des associations doubles. Le poète retourne dans son village, enfant, malgré les menaces de mort, là où il a grimpé sur cet arbre sur lequel il se trouve toujours. Le passé et le présent se rencontrent violemment, effaçant l'écart entre les deux temps. L'arbre joue le rôle de l'expérience : une fois faite, elle ne peut pas être effacée. L'observation que « tu » a faite reste toujours présente mais elle ne peut pas être exprimée directement, seulement être pressentie. Le front, les tempes, le crâne luttent contre les lampes du vécu présent, menaçant le poète de l'intérieur. L'unique lumière est projetée par ses souvenirs auxquels il tente d'échapper. Ils l'empoisonnent aussi dans son cœur et son âme. L'extériorité construite par le « tu » est à l'intérieur du poète qui essaie de la surmonter en la démêlant dans une extériorité imaginaire construite par un dialogue avec lui-même. Les différents temps et modes du poème retracent ce dialogue douloureux qu'il ne peut pas achever, les lampes de l'effroi sont toujours claires et toujours en train de s'approcher de son front. Le poète sait que leur destruction est un rêve et qu'il va revivre les mêmes scènes. La fuite par l'arche ne réussit pas.<sup>363</sup>

Or, dans le tableau de Kiefer *L'unique lumière*, le bateau chevauche sur le bois posé sur les chaises, il est plastifié devant le paysage de neige, la mémoire irréprésentable de l'Extermination qui touche Kiefer comme les lampes de l'effroi. Les branchettes sur lesquelles est posé le bateau se retrouvent hachées et alignées sur la terre laiteuse hivernale, rappelant les épis rasés, les runes, entre les lignes desquels sont inscrits le début du huitième vers du poème, ainsi que le neuvième. La sombre vague semble s'être déroulée à travers les champs. Les traces sont partout dans les fragments de branchettes, les citations-épis. Le bateau et le bois (l'arbre) gagnent de la lisibilité, de la langue. La seule lumière inscrite en blanc à gauche du ciel gris-noir minuscule, c'est la terre glacée dans laquelle est inscrite de manière visible mais non dicible le naufrage culturel. Les sept chaises, l'espace culturel est occupé par le bois, la sombre vague, deux pierres ; l'une ne se déplie plus. L'unique lumière, la conscience ineffaçable de l'expérience attachée au bateau transféré doublement au tableau serait tout à fait déprimante si les matières n'entretenaient pas de relations étroites entre elles, tissant les liens entre leurs apparitions cycliques. La présence des bateaux créent des échanges

---

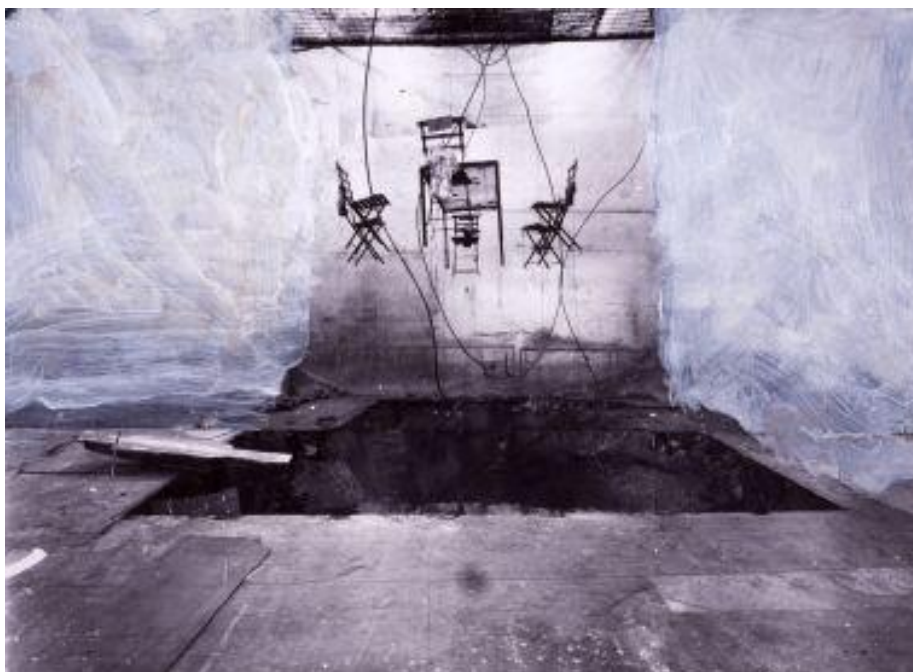
<sup>363</sup> Voir aussi op. cit., Lauterwein, p. 224. L'auteur souligne le naufrage inévitable, ainsi que la destruction impossible du navire.

entre les tableaux souvent bouleversants par la rencontre tensionnelle entre des mondes différents. Le dialogue entre Kiefer et Celan, se manifestant dans les structures du tableau, des transferts de faire et de figurations se perpétue dans celui avec Chlebnikov. Le cercle associatif peut être élargi sur toutes les autres compositions comprenant un bateau en plomb, tel *Naglfar* (1998), le bateau funèbre germanique, *Die Argonauten* (2000), *Jericho* (2007), *Verunglückte Hoffnung* (2007, 2008), titre de C. D. Friedrich, *Ararat; Noah* (2011). Le bateau lui-même devient donc un lieu de partage, de transferts sémantiques. Le plomb, transformé en bateaux, eux même transformés par les citations paraît renvoyer dès lors toujours au problème de la représentabilité de l'Extermination. En cela, sa cyclicité reflète celle du poème. C'est le « maintenant » horrible du poème de Celan, captivé dans la boucle d'une spirale cyclique, qui fait ressasser la terreur du Troisième Reich.

La cyclicité qui obsède Chlebnikov, qu'il entrevoit dans les « lois naturelles » calculables, n'est pas un cercle fatal mais une sorte de spirale qui peut être interrompue. Chlebnikov n'a pas connu la terreur national-socialiste, c'est pour cela qu'il peut lier les symboles à une réalité extérieure, même s'il prend ses distances envers celle-ci pour la dépasser également. Nous pouvons donc retenir que les frontières du « tu » et du « je » ne peuvent plus être cernées chez Kiefer. En ce sens, l'inscription de l'unique lumière n'est plus l'autre, la poésie de Celan, mais elle est l'écrit du tableau, les branchettes, le bateau, la mer. Elle fait partie de l'art de Kiefer. Tout l'extérieur devient intérieur et inversement. La poésie matérielle de Kiefer, tout comme la langue poétique de Celan, traverse le temps à proximité du néant. C'est un temps unique qui se perpétue, car le fond de l'abîme reste le même : noir comme la nuit et la mer. L'Histoire est saisie à travers les dislocations du sens des figurations.

La culture glacée que Chlebnikov critiquait atteint son comble dans la mort organisée. La poésie celanienne radicalise ses tentatives pour surmonter la « culture ». Kiefer réussit à lier ces deux poètes dans son Œuvre, tout en se distanciant lui aussi de l'écriture historique. Ses liens citationnels ne forcent pas à chercher les événements historiques auxquels ils font référence, ils obligent seulement à reconnaître leur présence à l'intérieur des compositions. Une citation ne va pas sans les autres. Dès lors, il se pose la question des mêmes figurations toujours différentes. Comment empêchent-elles d'oublier les signifiés, de tuer le sens en le fixant ? La poésie corporelle de Kiefer semble être pleinement concernée par cette question du différend que nous allons essayer d'expliquer dans le chapitre suivant.

## II.1.2.c. Différend



Anselm Kiefer, *Velimir Chlebnikov* (1990)

Nous avons vu que le corps poétique de Kiefer relève d'une poésie corporelle que l'artiste crée à partir des matières, transformées en sujet/objets, mises en réseau. Les compositions aux noms différents se ressemblent. Ainsi, elles paraissent comporter une part de silence qui nie tout sens définitif sans empêcher les interprétations. L'artiste ne met-il pas en scène l'instabilité et l'instantanéité du langage que J. F. Lyotard appelle « le différend », « quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases [et qui] ne peut pas l'être [encore] »<sup>364</sup> ? Nous allons poursuivre cette question, afin de clarifier l'importance de son art face au problème de la représentabilité de l'Extermination.

La non-chronologie des citations et des matières chez Kiefer les transforme, les représentations semblent donc être dépourvues des déictiques, des « je-ici-maintenant », des désignateurs de sens.<sup>365</sup> « Tout est comme s'il n'y avait pas 'le langage' »<sup>366</sup>, dit Lyotard, pour dire qu'il n'y a pas de vérité des mots sauf celle mise en phrases par la réalité des noms propres. Or, les noms apparaissant en grand nombre dans les créations de Kiefer semblent être responsables de la désignation de l'art kieférien comme « art historique ». Seulement, ils ne fonctionnent plus, étant arrachés du contexte textuel ;

---

<sup>364</sup> Op. cit., Lyotard, p. 29.

<sup>365</sup> Ibid., p. 57.

<sup>366</sup> Ibid., p. 229.

l'enchaînement successif de sens n'est pas arrêté chez Kiefer, les noms restent ouverts aux matériaux multiples.

Les noms, ainsi que les figurations matérielles, tels les bateaux semblent parodier les « instances de l'univers »<sup>367</sup>. Ils réapparaissent toujours différents, associés différemment et pourtant restent lisibles en tant que noms, bateaux. Ce sont des présences et des modes d'expression incompatibles rationnellement mais qui sont liés pourtant. Or, cela rappelle Lyotard qui démontre que le discours d'un officier SS ne peut pas être enchaîné sur celui d'une victime et vice versa.<sup>368</sup> Il postule ainsi l'arrêt du discours spéculatif « après Auschwitz », arrêt également de la dialectique, car l'Extermination est réelle mais non pas rationnelle. Elle ne peut ni être niée, ni affirmée par un « nous » historique. Ce conflit paraît se refléter dans la coprésence des modes expressifs différents, constituant le monde des compositions kiefériennes, thématissant l'Extermination sans la nommer et donnant ainsi des repères historiques sans pour autant procéder à l'écriture historique.

Lyotard décrit ce phénomène concernant le nom qui « désigne fixement à travers des univers de phrases, [et] s'inscrit dans des réseaux de noms qui permettent les repérages des réalités, mais [qui] ne dote pas son référent d'une réalité ».<sup>369</sup> Les médiations scripturaires au sens élargi aux matériaux fonctionnent comme des noms car chaque élément est intégré dans un ensemble qui reflète des réalités dans le réseau artistique. De plus, l'Œuvre de Kiefer inclue des noms en masse et chaque nom est intégré dans ce même ensemble. Les réalités suggérées par les objets ne sont pas moins vraies que celles des citations. L'artiste semble ainsi transposer le problème de l'enchaînement des phrases, exposé par Lyotard, à l'enchaînement de ses compositions, l'élargissant d'une dimension matérielle.

Comme une composition s'explique et se complète par une autre chez Kiefer, pour Lyotard l'apprentissage d'un nom se fait par d'autres noms déjà connus. Lyotard explique que le réseau de la réalité est constitué au moins d'un nom. Comme Kiefer cite des noms en grands nombre, les possibilités de la réalité paraissent être densifiées, d'autant plus que le nom, poursuit Lyotard, ne montre sa réalité qu'à partir de la possibilité d'une réalité qui réside dans le réseau. C'est par le nom que deux sujets peuvent se rencontrer malgré le décalage temporel. Or, les multiples connexions entre

---

<sup>367</sup> Ibid., p. 57.

<sup>368</sup> Ibid., p. 155.

<sup>369</sup> Ibid., p. 69.



les créations de Kiefer gardent ouverte la possibilité d'une telle rencontre. Le rapport entre les différents sujets/objets est si important parce que la réalité ne résulte pas d'abord de l'expérience du sujet mais de la façon *dont* les phrases - ou les compositions de Kiefer - sont enchaînées. Lyotard écrit: « Un sujet n'est donc pas l'unité de `son` expérience. L'assertion de réalité ne peut pas s'épargner l'usage d'un nom au moins. C'est par lui, maillon vide, que je à l'instant t et je à l'instant t+1 peuvent s'enchaîner entre eux et avec *Me voici*. La possibilité de la réalité, y compris celle du sujet, est figée dans des réseaux de noms `avant` que la réalité se montre et se signifie dans une expérience ».<sup>370</sup> Lyotard critique l'écriture historique qui se base sur le sens cognitif des noms, empêchant ainsi toute réalité d'apparaître.<sup>371</sup> Kiefer semble réactiver cette critique de plusieurs façons : en chargeant les matériaux sémantiquement, afin qu'ils fonctionnent comme des noms ; en créant un enchaînement dense et incessant des compositions, en se distanciant des citations et en mettant ainsi à distance le temps chronologique historique. Il paraît redonner la liberté au sujet/objets de se charger d'un sens et d'une réalité possible, travaillant à l'encontre d'une « destruction de l'expérience », telle qu'elle se présente dans le nom d'« Auschwitz ».<sup>372</sup>

Ses compositions s'enchaînent comme des phrases. Elles sont constituées de citations, d'objets, de matériaux, confondant les citations d'un « Autre » extérieur avec les autocitations des éléments picturaux qui se répètent et se rythment à l'intérieur de l'Œuvre. Les citations sont déjà emplies d'un sens fort et d'une réalité, elles chargent ainsi sémantiquement les objets, les matériaux et les figurations et les emplissent d'un symbolisme faible qui teinte à son tour les citations et les allège de leur charge sémantique originelle. Une fois le symbolisme d'un objet comme le bateau déchiffré en dehors des citations et modifié par les inscriptions qui l'entourent, sa nouvelle charge de sens est emportée sur tous les lieux de son apparition. Ce mouvement de destruction du sens et de sa reconstruction traverse tout l'Œuvre et comme pour l'œuf et la poule, l'inscription du commencement ne peut pas être identifiée. C'est pour cela que l'ordre de lecture des tableaux n'est pas important et peut ne pas être chronologique, les compositions s'enchaînent dans des directions différentes et offrent de multiples parcours pour poursuivre des possibilités de sens et de réalité différentes. Le labyrinthe de Kiefer ne se termine jamais, une composition en appelle une autre et couvre une

---

<sup>370</sup> Ibid., p. 76.

<sup>371</sup> Ibid., p. 78.

<sup>372</sup> Ibid., p. 145.

partie de sens de la dernière par une nouvelle couche sémantique. Lyotard constate ce phénomène pour les phrases.<sup>373</sup> Le problème de la guerre entre les genres de discours qu'il décrit semble se refléter dans les créations de Kiefer, entre elles, ainsi que dans les rencontres des noms et donc des conceptions, des « genres de discours » différents dans le réseau artistique. L'Œuvre de Kiefer paraît enchaîner et être « à enchaîner » comme la phrase chez Lyotard, constituant une « zone » de conflit.<sup>374</sup> Le passage d'une phrase à une autre, ou d'une composition à une autre est la seule chose sûre, il échappe au doute car il traverse l'espace et le temps.

Ainsi, Kiefer paraît rendre présente l'Extermination. Sans référence explicite à cet événement, le réseau de l'ensemble des éléments picturaux surmontent le doute de sa réalité historique. L'absence de nominations directes semble empêcher l'Extermination d'être oubliée dans des représentations préformées. La présence de la poésie de Celan paraît contribuer à comprendre cette question de la représentation. Kiefer est proche de lui car il opère également sous la surface des expressions ordinaires et lutte avec lui contre l'oubli de cet événement. Lyotard formule le danger de l'oubli de manière suivante : « La présentation comportée par une phrase est oubliée par elle, plongée dans le Léthé ».<sup>375</sup> Or, les créations de Kiefer à l'encontre des phrases ne semblent pas faire oublier ce qu'elles désignent, elles paraissent sauver les signifiés de l'oubli parce qu'elles ne sont jamais formulables par elles seules. Lyotard explique que « c'est pourquoi il est besoin de la négation pour présenter la présentation comportée. Elle n'est présentable que comme étant, c'est-à-dire non-être. C'est ce que veut dire le mot Lèthè ».<sup>376</sup> La négation chez Celan consiste dans le refus d'affirmer un sens positif dans sa poésie. Kiefer ne nie pas tout. Les citations et les figurations qu'il emploie paraissent d'abord affirmatives mais leur cohabitation tensionnelle et leurs interconnexions les altèrent et font reculer leur sens dans les constellations des éléments constituants. Si une composition suggère la poésie de Celan, par exemple, cette impression est annulée par la présence du bateau, qui incarne plutôt la poésie de Chlebnikov. Constater ensuite que le bateau présente la bataille navale est impossible parce qu'il y a l'inscription du nom de Celan. L'Œuvre va d'un sens à un autre, niant *le* sens au singulier. Cette liberté du sens artistique permet la représentation de la mémoire

---

<sup>373</sup> Ibid., p. 102 - 103.

<sup>374</sup> Ibid., p. 218.

<sup>375</sup> Ibid., p. 118.

<sup>376</sup> Ibid., p. 119.

de l'Extermination mais elle porte aussi à confusion pour la même raison de processus libre.

La tension entre les citations et les autres constituants des compositions les fait échanger leur sémantisme, les sauve des sens figés en les mettant en retrait, permettant ainsi à d'autres représentations d'apparaître. Les figurations paraissent être détachées des contenus fixes pour que la mémoire renaisse dans la liberté de découvrir dans les passages entre les représentations une réalité plus authentique. Dans la suspension (« das Aufgehobene ») du sens et de la réalité ordinaire semble se montrer le « sublime » (« das Erhabene ») dans ses facettes les plus cruelles<sup>377</sup> : l'Extermination n'est plus un événement historique mais devient présente car réalisable dans les passages de phrase en phrase, d'une composition à l'autre. Chez Kiefer, le « sublime » entre en liaison dangereuse avec les événements de la guerre, le terme faisant partie d'un extérieur autre, est retiré dans les passages *entre* les compositions. Kiefer semble ainsi rappeler l'emploi national-socialiste du mot, qui en fait l'équivalent du programme éducatif, « Zucht und Ordnung ».<sup>378</sup> Ses « images tombées » (*Gefallene Bilder*, 1986), ses images en chute (*Sternenfall*, 1998 ; *Chevirath-ha-Kelim*, 2009), détruisent les images traditionnelles, dépassant le cadre de la toile. C'est ainsi pour les définitions historiques du « sublime », Kiefer les évoque, puis les annule sans en suspendre leur importance. Chez l'artiste, l'histoire de l'art dans laquelle ce terme a été synonyme de l'autonomie du sujet, fait contrepoids à l'art sous la dictature national-socialiste. Nous reviendrons à la tradition du « sublime » dans la troisième partie.

Le passage rappelle la pensée de Nietzsche pour qui l'histoire n'était pas la vérité mais plutôt une norme établie à laquelle sont soumis les récits.<sup>379</sup> Il s'agit d'en trouver les failles (« Bruchstellen ») qui y échappent et qui témoignent pleinement de l'insuffisance de l'écriture historique, s'agissant de la mémoire.<sup>380</sup> Kiefer semble mettre en suspension la présence et la norme historique, en allant à travers toutes les couches de significations possibles d'un nom, d'une figuration. Les interstices entre les compositions, ainsi que les strates signifiantes des tableaux, créent l'espace intermédiaire qui comprend l'intérieur et l'extérieur des choses en même temps. Loin de formuler une totalité qui inclurait les je, tu, ils de l'Extermination, Kiefer paraît composer un « nous » qui respecte que la phrase d'« Auschwitz » soit impossible mais

---

<sup>377</sup> Ibid., p. 118. « Le *Erhabene* persiste, non pas au-delà, mais au sein des *Aufgehobenen*. »

<sup>378</sup> Op. cit., Steinhauser, *Im Bild des Erhabenen*, p. 829.

<sup>379</sup> Op. cit., Gehring, *Innen des Außen, Außen des Innen*, p. 49.

<sup>380</sup> Ibid., p. 54.

qui inclut le je qui peint, « me voici » qui écrit, ainsi que tous les autres noms cités. Les espaces « entre » les créations artistiques, entre les noms et les figurations négocient entre les « je » et les « tu » et deviennent responsables de l'impression d'unité et d'identité qui distingue « soi » de l'« Autre ». Ils rendent visible le différend, ce qui est différent de « soi » mais pourtant ne peut pas être un autre.

Les traductions frontalières qu'invente Kiefer avec Celan et Chlebnikov semblent montrer de façon exemplaire que tout est écriture au sens de Lyotard : passage, frontière, ambivalence, le lieu où la distinction entre le sujet et l'objet se dissout à l'infini, là où il y a du conflit. Kiefer emploie des mots et des figurations identifiables mais en même temps il ralentit l'enchaînement de ces matières figuratives par leur matérialité et plastifie ainsi le processus de la construction du sens. Par le corps poétique fluide, il semble dévoiler le monde sensuel derrière le monde matériel. L'artiste, tout en créant des figurations en rotation, paraît avoir conscience que formuler le mouvement, le passage, n'est pas possible sans y être inclus. Il semble donc mettre en scène le dilemme décrit par Lyotard, la « guerre de succession entre les genres de discours » et tout l'enjeu de l'exception du nom d'« Auschwitz ».

En refusant d'établir des lieux de sens stable, Kiefer ne produit-il pas l'« à côté » (« das Daneben ») de tout système référentiel ? son Œuvre paraît rendre visible l'entre-deux des sujets/objets (« Grenzland ») incarnant le différend.<sup>381</sup> Or, ces parentés poétiques soulèvent la question de savoir en quoi Kiefer se fait ainsi aussi l'héritier des figurations et des matériaux d'autres artistes contemporains qui ont créé dans ce contexte contre l'oubli de l'Histoire. Nous explorerons donc les traductions frontalières à l'égard des travaux d'autres artistes contemporains desquelles semble s'inspirer Kiefer.

---

<sup>381</sup> Ibid., p. 249.

## II.2. Parentés artistiques

Nous venons de voir à l'exemple de Celan et de Chlebnikov que l'Œuvre de Kiefer est proche de la poésie de ces deux auteurs totalement différents. Bien entendu, ce n'est pas un langage poétique au sens stricte dont il s'agit chez Kiefer. Pourtant, sa manière d'évoquer les tonalités de mots à travers les matériaux, relève un corps poétique comparable à celui d'une certaine poésie matérielle. Le travail avec la langue comme un travail sur la matière langagière est l'un des traits communs à ces trois personnes dont Kiefer réunit de multiples perspectives dans ses compositions. L'artiste rend ainsi visible le fonctionnement des signes, plaçant mots et matériaux dans un seul espace. Cette exploration des citations en tant que matières dans le domaine de l'art, Kiefer ne l'a pas imitée. D'autres artistes contemporains comme Cy Twombly ou Jonathan Meese inscrivent des noms mythologiques au sens le plus large dans leurs toiles, cependant aucun d'eux n'y procède de manière aussi complète du point de vue thématique. De plus, nul autre à notre connaissance n'utilise autant de matériaux. Kiefer traduit donc une perspective singulière sur l'écriture à travers cette main lisible dans les matériaux qui met en mouvement des matières matérielles et langagières.

L'écriture alphabétique employée par Kiefer à titre de citations fonctionne à travers sa référence à l'en-dehors de l'œuvre, mais elle obéit aussi aux multiples sens que le matériau d'accueil lui confère par sa présence répétitive dans différentes compositions aux noms différents. L'écriture est donc amenée à révéler une troisième référence qui inclut toutes les présences d'un sens à travers tous les siècles. Sa charge palimpseste devient lourde comme les matériaux. Elle régresse en quelque sorte au niveau de la pierre et progresse en même temps vers une sorte de « métasigne ». Cette perspective archaïque et achronique pose le problème du support du sens, ainsi que celui des critères comparatifs. Les compositions n'ont-elles pas l'« âge du monde » en charge, comme l'écrit Kiefer dans un tableau dédié à Ingeborg Bachmann, *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* (1998, 2006, 2007) ? Ainsi, Kiefer se fait sculpteur aussi de l'histoire de l'art ancien où les mots ne figuraient souvent que dans les sous-titres mais qui étaient considérés comme ayant un certain « pouvoir », quelque chose de totalement invisible mais dont l'existence n'était pourtant pas mise en question. Pour comprendre ce dont s'inspire l'art de Kiefer, il nous faudra voyager à travers certains chapitres de l'histoire de l'art contemporain et ancien. Dans un premier temps, nous essayerons de donner une vue plus générale sur les multiples associations de peintres

avec Kiefer. Il s'en suivra l'analyse de trois artistes qui nous aidera à dégager la singularité de l'écriture kieférienne à l'égard de la tradition artistique. Pour approfondir la compréhension des affinités de Kiefer, nous tenterons ensuite de l'insérer - malgré tout - dans des courants artistiques. Dans un deuxième temps, cette tentative de le situer soulèvera la question du rapport artistique à la technique à laquelle Kiefer se réfère par différents objets, ainsi qu'au temps de leur manifestation.

### II.2.1. L'apparition d'un sens voué à disparaître

L'écriture comme médium de transfert signifiant est thématized par « Art and Press » (2012), l'exposition berlinoise qui interroge les rapports entre « l'art, la vérité, la réalité » (« Kunst. Wahrheit. Wirklichkeit »). Kiefer y participe avec une installation gigantesque intitulée « Les lettres » (*Die Buchstaben*), composée de machines à écrire anciennes, de fleurs de tournesols et de lettres typographiques jetées autour de cet ensemble. Dans le fond, une ardoise gigantesque sur laquelle sont inscrits des vers de Paul Celan (« Abend der Worte ») à la craie. Les machines à écrire rappellent ainsi les débuts de la duplication de textes avec la presse de Johannes Gutenberg au début du XV<sup>ème</sup> siècle où les lettres devaient être constellées à nouveau pour chaque mot et chaque page. Les lettres parsemées autour d'elles renvoient aux brins de bois des tableaux dédiés à Celan en 2005 ainsi que les runes germaniques, jetées pour avoir des réponses oraculeuses. Les runes portaient tout un petit monde en elles sur lequel peuvent être enchaînés des mots et des phrases. Dans la tradition juive, un récit mystique décrit comment le monde se crée à partir de la combinaison des lettres. Kiefer crée encore une fois la rencontre de plusieurs perspectives sur l'écriture, rencontre qui pose les questions de la « réalité » et de la « vérité », remontant aux récits du début et de la fin des temps, questions que l'art ne cesse de poser également. Premièrement, nous retracerons le grand plan sur la réponse de cet art à ces questions à partir des courants artistiques divers. Deuxièmement, nous allons voir comment les médiations scripturaires de Kiefer montrent l'imaginaire des mots et la « lettricité » des matériaux en les comparant avec les écritures de certains artistes contemporains tels Cy Twombly, Jonathan Meese et Josef Beuys. Troisièmement, nous essayerons d'analyser en détail la parenté de Kiefer avec le maniérisme, éclairant son art à travers les idées des Dadaïstes.

## II.2.1.a. Citations associatives



Anselm Kiefer, *Sende deinen Geist aus* (1974)

Tout d'abord, il paraît nécessaire d'évoquer les mises en scènes kiefériennes de l'art lui-même, afin de comprendre l'auto-reflexion de l'artiste sur sa création. Ensuite, nous éclaircirons les citations de l'art dans les compositions opérées à travers certains noms de peintres pour savoir ce qui au premier regard semble traditionnel chez Kiefer. Nous approfondissons ce regard avec l'aide de Werner Spies qui découvre d'autres réponses aux traditions de l'art chez Kiefer. Cette situation de l'Œuvre à travers les citations associatives de Spies, nous invite à suivre l'exemple de l'historien d'art et de mettre l'un à côté de l'autre Kiefer avec d'autres peintres de manière plus approfondie.

Kiefer thématise explicitement les querelles entre l'acte de peindre et celui d'écrire comme le montrent les nombreuses inscriptions du verbe « peindre (malen) », ainsi que les figurations d'une palette, redoublant la présence représentative de l'acte créatif. Les titres font référence aussi bien à la destruction qu'à la résurrection de l'acte

créatif : *Malen* (1974), *Malerei der verbrannten Erde* (1974), *Malen = Verbrennen* (1974), *Malen ist Krieg* (date incertaine), *Palette am Seil* (1977), *Baum mit Palette* (1977), *Palette mit Flügeln* (1985), *Gebrochene Palette* (1990), *Palette mit Stacheldraht* (1998). Il n'y a pas de différence entre l'acte d'écrire et de peindre comme le montrent plusieurs tableaux avec une palette aux ailes, qui remplace le livre avec ailes de *Das Buch* (1985). L'action créatrice semble être liée à la destruction et à la guerre des représentations. Les ailes de la palette ou du livre n'élèvent plus ces médiateurs d'idées dans le royaume divin.

« Peindre », donc « écrire, voilà qui n'est pas seulement écrit en toutes lettres dans les compositions, mais ces actes créatifs sont également rendus « plastiques » par la figuration de la palette artistique peinte et sculptée. Les compositions dans lesquelles la palette apparaît créent des liens dangereux entre la création et l'instrumentalisation de l'art à des fins politiques. Par sa dédicace à Icare, l'une des compositions rappelle ainsi le danger de voler trop haut dans ses entreprises créatrices et destructrices : *Ikarus - Märkischer Sand* (1981). Elle est exemplaire de l'attachement terrestre de cet art. Où qu'elle apparaisse, la palette semble rappeler le danger de l'hybris : *Resumptio* (1974), *Himmel-Erde* (1974), *Unternehmen Hagenbewegung* (1975), *Unternehmen Barbarossa* (1975), *Des Malers Schutzengel* (1975), *Bilderstreit* (1977), *Fallender Engel* (1979), *Herzeleide* (1979), *Des Malers Atelier* (1980), *Midgard* (1980 - 1985), *Dein goldenes Haar, Margarethe* (1981), *Johannisnacht* (1990), *Die Donauquelle* (1998). La guerre des représentations mais aussi la guerre historique est sous-jacente dans les titres autour de la palette.

Plus concrètement, Kiefer fait référence à l'art, inscrivant certains noms d'artistes dans ses compositions : *Donald Judd hides Brünhilde* (1976), *Piet Mondrian - Unternehmen 'Seelöwe'* (1975), *Piet Mondrian - Hermannsschlacht* (1976) et *Verunglückte Hoffnung* (2007, 2008, titre d'un tableau de C.D. Friedrich). *La berceuse* (2011), c'est ainsi que s'intitule une installation dédiée à Rembrandt. Il y peu de noms d'artistes, comparé au grand nombre d'autres citations et il n'est pas certain que l'art kieférien corresponde à ceux cités par lui. Mondrian (1872 - 1944) est considéré avec Wassily Kandinsky comme le fondateur du néoplasticisme et de l'art abstrait qui mènera au minimalisme dont Judd (1982 - 1994) est l'un des représentants. Or, Kiefer ne crée ni des figures géométriques, ni ne construit ses compositions avec le minimum de matériau. Au contraire, associant dans les titres Judd et Mondrian à la mythologie germanique et la Deuxième Guerre Mondiale, Kiefer semble pointer le problème de la



représentabilité après 1945, indiquant le retour incontournable à l'art figuratif. Kiefer ne correspond ni à Mondrian, ni à Judd, mais inclut quelques références picturales à eux. Dans le tableau *Donald Judd hides Brünhilde* (1976), il dessine des volumes rectangulaires sur la photographie d'une femme nue, remplissant ainsi les constructions vides de l'art minimal. L'art de Kiefer ne ressemble donc pas à celui des artistes cités, mais pourtant, il fait allusion à eux.

Or, le même problème se pose avec les critiques d'art qui évoquent d'autres noms d'artistes qu'ils croient être apparentés avec Kiefer. Effectivement, l'Œuvre est entre autres associé aux noms des peintres anciens comme Albrecht Dürer, Raffael ou William Turner.<sup>382</sup> Or, ceci s'avère être problématique : Dürer (1471 - 1528) est compté parmi les réalistes, Raffaello Santi ou Raffael (1483 - 1520) est peintre et architecte de la renaissance, Turner (1775 - 1852) est considéré comme le précurseur romantique de l'impressionnisme. De toute apparence, ces comparaisons sont motivées par la fascination qu'exercent les compositions de Kiefer et ne sont pas justifiables littéralement. Kiefer ne peint ni des scènes religieuses, ni ne dessine des personnes ou des paysages de manière iconique. La « nature » est cependant perceptible indirectement par la présence des matériaux, ainsi que leur transformation constante, qui transcrit le mouvement de la vie dans les compositions. La présence des figures qui renvoient à des choses précises du monde chez les peintres anciens semble être remplacée chez Kiefer par les noms. Malgré leur caractère fragmentaire, les citations semblent avoir une force suggestive comparable à celle des icônes. La présence immanente des matériaux et des noms ne rend pas l'art kieférien similaire à la peinture traditionnelle mais permet de comprendre les raisons d'une comparaison de Kiefer avec Dürer, Raffael, Turner. Kiefer paraît réussir à évoquer quelque chose de grand à partir des ruines, qui est identifiée avec les termes de « sublime » ou de « sacré », malgré leur différence et leur incertitude définitionnelle (voir partie III.1.).<sup>383</sup>

L'artiste lui-même cite certains peintres qu'il a rencontrés et qui l'ont inspiré comme Ingres, David, Eugène Delacroix<sup>384</sup>, puis Cy Twombly et Christian Boltanski par exemple.<sup>385</sup> Ces noms sont représentatifs de la peinture aussi bien ancienne que contemporaine. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1789 - 1867) est considéré avec

---

<sup>382</sup> Jean Pierrard, *Anselm Kiefer, Le Dürer du XXème siècle*, Le Point, n° 1691, 10. 01. 2005. Adrian Searle, *All at sea*, The Guardian, 05. 07. 2005. *Anselm Kiefer au Louvre*, op. cit., p. 51.

<sup>383</sup> Voir première partie, les critiques Schama, p. 25 et Wagner, p. 27.

<sup>384</sup> Anselm Kiefer, *Anselm Kiefer au Louvre*, Paris: Regard, 2008, p. 26.

<sup>385</sup> ZDF Nachtjournal, 2010. Interview avec Anselm Kiefer par Volker Panzer.

Jacques-Louis David (1748 - 1858) comme l'un des représentants du classicisme en concurrence avec Eugène Delacroix (1798 - 1863), qui avec Turner serait l'un des précurseurs de l'impressionnisme. Twombly et Boltanski font partie des artistes contemporains de l'expressionnisme abstrait. Kiefer ne traverse pas seulement l'Histoire, mais il récolte de ses traversées quelques éléments hétérogènes qui semblent se refléter dans la construction de ses compositions. Comment se fait-il que l'art de Kiefer puisse être associé aussi bien aux peintres de la mimésis qu'à ceux qui se sont révoltés contre toute figuration imitative ?

Kiefer met en place des emplacements du temps et de l'espace de manière multidimensionnelle et multitemporelle ce qui permet de considérer des liens nombreux entre son art et d'autres courants artistiques. C'est ainsi que procède l'historien d'art Werner Spies. Suivant le fil rouge de la construction spatiale des compositions, sa piste mène de l'atelier jusqu'au cosmos, présentant plusieurs personnes importantes pour l'orientation du labyrinthe kieférien. Tout d'abord, Spies rappelle que l'art de Kiefer inclut l'architecture et la sculpture et que par la taille et le poids énorme de ces installations, il peut être placé sous le signe des statues de l'art grec ancien qui ne peuvent être déplacées que très difficilement. Kiefer ne s'approprie donc pas seulement la « terre » et les mots mais un vaste territoire. Ce sont des tours et des tunnels, devenant des espaces affranchissables, des lieux de passage par leur transformation en art. L'artiste travaille la terre, extrayant de l'argile et la transformant en une palette ou un vase, il travaille le ciel en transformant des grains de tournesols en étoiles sur la toile, il appelle les eaux à le servir pour préserver un sens dans ses installations et le feu pour faire fondre les métaux de la terre. Ainsi, Kiefer fait siens les mots et les matières, les mots comme matières, les matières comme mots, afin de connecter son labyrinthe artistique au monde entier et d'exorciser en même temps les « esprits » qu'il évoque. Spies souligne que Kiefer traite ses matériaux comme s'ils mémorisaient chaque déplacement et chaque toucher. Ils sont rangés dans des containers, des boîtes et des étagères soigneusement identifiés avec des étiquettes et attendent de trouver leur place dans les compositions. L'artiste joue donc avec l'apparition et la disparition des matières et garde une grande place au hasard et à l'intuition. Il invite pour ainsi dire le destin interstellaire à habiter son univers, créant sans frontières, sans connaître ou fixer les règles de jeu.<sup>386</sup> C'est l'une des caractéristiques qui paraît distinguer l'écriture de

---

<sup>386</sup> Werner Spies, *Beim Einsiedlerkrebs*, FAZ, n° 242, 19. 10. 2004, p. 1/5.

son art des écritures alphabétiques et qui la rend proche du chaos créateur vénéré par les maniéristes et leurs successeurs.

Ce qui est véhiculé et médiatisé par le plomb, par exemple, paraît être une histoire mondiale personnalisée. Le plomb provenant de la Cathédrale de Cologne a connu maintes prières qui se retrouvent alors transfusées entre autre dans les *20 ans de solitude* (1971 - 1991) de Kiefer.<sup>387</sup> Cette transfusion de l'histoire mondiale dans l'histoire personnelle procède d'un tri et d'une transformation dans les compositions. Ces « transfusions de l'histoire » comme les appelle Spies<sup>388</sup>, provoquent un sentiment d'étrangeté qui habite les espaces de sens différents. Exposer son histoire personnalisée dans des vitrines comme celles des musées des « sciences naturelles », c'est l'un des projets de Kiefer qui renvoie à Christian Boltanski.<sup>389</sup>

Il est crucial de se rendre compte de la portée de cet art qui ne se limite pas à transformer le simple espace d'une toile mais qui transforme toute une usine et une carrière en un monde qui paraît intégral. Les murs entre lesquels l'artiste se promène font partie de son Œuvre et pourtant le tout semble bien faire partie des constructions réelles. Rendant vivantes les matières, évoquant des esprits sur le seuil de leur vie et de leur mort par l'écriture, Kiefer met en querelle différents modes expressifs, posant la question de la signifiante des matières.

Selon Spies, Kiefer partagerait les problèmes de la représentabilité de l'esprit avec Josef Beuys. Tous deux joueraient avec le sublime. Les deux créent de manière à illustrer l'insaisissable, tout ce qui dépasse l'expérience physique et raisonnable, les espaces mentaux, les neurones et les dieux, les constructions kafkaïques et finalement l'Extermination.<sup>390</sup> Nous explorerons cette piste dans la partie suivante.

Ce qui importe ici, c'est que Kiefer crée des espaces énigmatiques provocants<sup>391</sup> où se rencontrent l'histoire du monde et l'histoire de l'artiste, formant une constellation représentative nouvelle. La diversité référentielle rend difficile une classification précise des créations. En vertu des matériaux mais aussi des nombreuses citations, l'art paraît être d'un langage nouveau, s'inspirant des ambiances de l'« arte povera, assemblage, happening, fluxus ». L'arte povera dont Beuys est l'un des représentants avait pour but la simplicité des matériaux. Il suspendait l'iconographie traditionnelle pour rendre

---

<sup>387</sup> Ibid., p. 2/5.

<sup>388</sup> Ibid.

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Ibid., p. 3/5.

<sup>391</sup> Ibid.

visible l'esprit à travers les plantes et les pierres. Or, cette tendance est sous-jacente chez Kiefer. L'assemblage inventée par les Dadaïstes, ainsi que le happening et le fluxus des (néo)réalistes avec lesquels expérimentait également Beuys surgissent spirituellement dans les créations kiefériennes. Pour décrire ce mélange de courants expressifs, ce nouveau langage, il faut inventer un discours nouveau, explique Spies.<sup>392</sup> L'historien d'art suppose un développement dans les compositions de Kiefer qui ressemblerait à la « phylogénèse » du Dadaïsme au Surréalisme, un chemin de la protestation et du persiflage au bouleversement (Überwältigung) et à la surprise. Spies découvre des instruments semblables à l'expressionnisme abstrait chez Kiefer, des grandes formes et des couleurs distinctes, mais en même temps il y voit des éléments iconiques qui se révoltent contre la « peinture abstraite », représentée par Kandinsky. Il cite les « Neue Realisten », Polke, Richter et Baselitz comme frères des idées, tous ceux qui ont refusé l'esthétisme matériel; les matières et les objets seraient toujours des « synonymes de la destruction » et ainsi de l'Extermination.<sup>393</sup>

Nous avons vu que la diversité et les sédimentations des espaces sémantiques sont responsables du caractère indécidable des compositions kiefériennes et de la difficulté de leur classement. La complexité et la multiplicité des constellations permettent d'y rattacher un grand nombre d'associations et d'aspirations artistiques. Nous pouvons donc résumer avec le critique d'art, Paul Ardenne qu'il s'agit des « agglomérats de signes [et] des textes : [d'] un corpus au fort quotient démonstratif ».<sup>394</sup> Comment se fait-il donc que l'art de Kiefer enchaîne tant d'associations ? Selon Ardenne, il « fédère des réalités de portée ou de significations différentes en précipitant l'imaginaire du spectateur dans les méandres d'un spectacle ouvert, aussi fortement allusif qu'il s'avère laconique ».<sup>395</sup> Néanmoins, nous allons interroger de près les parentés de Kiefer avec certains artistes contemporains, afin de mieux saisir la provenance kieférienne des traditions artistiques.

---

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> Ibid., p. 4/5.

<sup>394</sup> Op. cit., Ardenne, *Un corpus de méditation* dans Kiefer, *Sternenfall*, p. 158.

<sup>395</sup> Ibid., p. 159, 162.

II.2.1.b. Associations matérielles



Anselm Kiefer, *Atlantis* (2010)

Les matières en tant que véhicules des mots, les inscriptions dans toute leur matérialité donnent lieu à un certain événement de l'écriture qu'il s'agit de mieux comprendre comparant l'écriture de Kiefer avec celle de Cy Twombly, Jonathan Meese et Josef Beuys sous différents aspects. En suivant la démarche de Roland Barthes, non seulement certains « traits » kiefériens deviendront plus clairs mais ce chemin aidera à accéder aux comparaisons de l'art « matériel » de Kiefer avec l'art « actionniste » de Jonathan Meese. Il en résultera une distanciation de Kiefer envers les écritures de ces deux artistes, qui mènera au défi de comparer les matières langagières de Kiefer à la spiritualisation des matières comme l'a tenté Josef Beuys. De ces parentés singulières artistiques kiefériennes avec ces trois artistes se cristallisera enfin l'insertion de cet art dans la tradition maniériste.

- Cy Twombly

Cy Twombly (1928 - 2011), artiste américain, ami<sup>396</sup> de Kiefer, représentant de l'expressionnisme abstrait, écrit sur ses toiles des noms qui souvent se retrouvent seuls dans ses tableaux clairs. Il opère donc tout à l'opposé de Kiefer, chez qui l'inscription paraît s'étouffer dans les matériaux riches et denses des toiles. Les deux semblent mettre en scène différemment la lutte des mots pour faire apparaître ce qu'ils sont. Twombly les trace sur la toile blanche comme essoufflés par du vent, Kiefer les inscrit avec détermination sur les matières terrestres qui menacent de les engloutir aussitôt. Cependant, les noms véhiculent des références érudites. Twombly écrit « Virgil, Orpheus » dans ses tableaux et fait d'autres dédicaces, « To Valery, To Tatlin ». Ces noms de philosophes, de peintres et de poètes suggèrent un travail sur l'écriture à partir des lettres et de l'art qui le rapproche de celui de Kiefer. Les deux artistes, étant de mondes différents, procédant par des matières différentes, partagent pourtant la destruction des formes signifiantes et procèdent à une traduction frontalière de l'écriture.

Roland Barthes analyse en détail l'écriture artistique de Twombly sous le regard de l'événement et en révèle certaines facettes qui peuvent être dans une certaine mesure identifiées dans l'art de Kiefer. Il attribue à tout art un caractère théâtral. Pour lui, l'œuvre d'art représente une « scène où advient quelque chose » et dont « nous nous

---

<sup>396</sup> Citation Anselm Kiefer, *Keine Kühe und keine Wolken*, Interview par Manfred Bissingner, *Der Spiegel*, 31. 10. 2011.

souvenons », qui nous « initie », ne nous laissant pas être comme avant.<sup>397</sup> Toute la question consiste alors à savoir comment Twombly et Kiefer arrivent à présenter ce qui est « là ». « Qu'est-ce qui se passe, là ? », demande Barthes qui répond aussitôt par l'énumération des matériaux : « du crayon, de l'huile, du papier ». Pour Kiefer, il faudrait en ajouter beaucoup d'autres mais la façon de les utiliser n'est ni pour Twombly, ni pour Kiefer une instrumentalisation, ils les utilisent comme des choses. Kiefer comme Twombly traitent les mots comme des matières dans lesquelles le sens n'est pas encore parti. Barthes compare ce traitement à celui de la « *materia prima* » par les Alchimistes, et l'on sait trop bien les affinités de Kiefer avec l'Alchimie ! Malgré des mises en scènes bien différentes, Kiefer et Twombly paraissent partager cette base matérielle de la querelle des mots et des images pourtant associés. Nous rappelons que les inscriptions de Twombly sont légères, écrites avec peu d'appui, parfois modelées comme du sable par le vent, celles de Kiefer sont persistantes, écrites avec application. Twombly fait donc voir qu'il s'agit « du crayon », laissant « traîner » l'écriture, faisant des gribouillages.<sup>398</sup> Kiefer choisit ses emplacements et garde plutôt la forme des lettres, la matière du crayon importe moins que celle de la matière qui l'accueille. Ses lettres n'ont pas besoin d'être allégées d'avantage parce qu'elles le sont déjà par la haute matérialité des toiles, totalement absente chez Twombly. Malgré ces différences radicales, les deux parviennent donc à une légèreté des lettres par leur « combinaison, leur répartition, leur dosage » en rapport avec la toile.<sup>399</sup> Barthes explique que les inscriptions de Twombly sont des « événements » qui remplissent les quatre définitions grecques de ce terme : *pragma*, l'acte ; *tyche*, le hasard ; l'effet de finalité (dépassé) ; *apodeston*, la surprise. Ces quatre définitions de l'événement semblent concerner Kiefer également. Selon Barthes, ils condensaient « toutes les références dont le nom est le dépôt » par leur « puissance absolue (et suffisante) d'évocation ».<sup>400</sup> Et pourtant, chez les deux artistes, les personnes ne sont pas représentées malgré leurs noms mais elles sont présentes « dans leur nom », explique Barthes pour Twombly. Premièrement, ce traitement de l'écriture comme matière ou fait est donc le trait que Barthes appelle « *pragma* ». Il semble être commun à Twombly et Kiefer. Leurs compositions palimpsestes paraissent avoir la « *macula* », la tache du Rossignol, se présentant comme

---

<sup>397</sup> Roland Barthes, *La sagesse de l'art*, Ouvres complètes III, 1974 - 1980, Paris : Seuil, 1995, p. 1021.

<sup>398</sup> Ibid., p. 1021, 1022.

<sup>399</sup> Ibid., p. 1022. L'auteur associe cette légèreté de l'écrit avec celle de Nietzsche et de Wagner.

<sup>400</sup> Ibid., p. 1023.

le « déchet, [...] où se lit la vérité des choses ».<sup>401</sup> Chez Twombly, cette tâche réside dans l'ouverture de l'écriture à l'effacement, chez Kiefer elle devient surtout lisible à travers les objets sculptés et les matières transformées.

Deuxièmement, Barthes découvre l'événement comme hasard (tyche), acte manifeste de jeter et apparence de dispersion, le « rarus », signifiant des « intervalles ou des interstices ».<sup>402</sup> Le « jeté » de Kiefer est moins visible dans les inscriptions que dans les matières, la cendre par exemple. L'aspect aéré des toiles de Twombly s'inverse en quelque sorte chez Kiefer, chez qui les éléments picturaux ne sont pas séparés mais visiblement liés par l'épaisseur des matériaux. Les matières de Kiefer ne produisent donc pas de l'« imagination ascensionnelle », mais parfois l'ascension ou la descente sont suggérées par les noms. Les titres faisant référence au ciel restent pourtant ancrés dans la terre où toute ascension implique la descente mais où tout est pourtant également soumis à un certain hasard créatif.

Barthes explique un troisième mode de l'événement : le fonctionnement pictogrammatique de l'écriture chez Twombly, qui rend toute lecture interprétative incertaine, dépassant le cadre de la peinture traditionnelle. Par la tension entre les modes expressifs différents, les deux artistes s'opposent en même temps au dogmatisme de l'écriture.<sup>403</sup> L'effet de sens que suggèrent les inscriptions est finalement dépassé, selon Barthes car l'art suit une « autre logique », les noms n'étant pas analogues aux figurations. Or, ceci s'avère être le cas de Kiefer également, car bien que d'une manière totalement différente, il crée, tout comme Twombly, mais par d'autres moyens, le « moment négatif de toute initiation », parcourant « tout ce qui n'est pas, afin de percevoir dans ce creux une lueur qui vacille ».<sup>404</sup> L'effet de sens ne peut pas être soutenu, il ne se laisse pas décomposer ou décrire par l'énumération des thèmes ou des composants picturaux. Ainsi, les deux artistes se distancient du symbolisme, tout en s'y référant par les citations de la « culture classique ». Twombly recrée une « chaîne unique, sans cesse figurée, [qui] conduit des dieux grecs à l'artiste moderne ».<sup>405</sup> Chez Kiefer, cet enchaînement des noms n'est pas linéaire, les noms dérivent dans les circuits des matières, tissant plusieurs chaînes et chemins à la fois, cassant des lignes, reliant des bouts d'histoires à d'autres. Nous pourrions dire qu'il opère sur la fuite du

---

<sup>401</sup> Ibid., p. 1022.

<sup>402</sup> Ibid., p. 1024.

<sup>403</sup> Ibid., p. 1025.

<sup>404</sup> Ibid., p. 1026. Barthes y voit l'appartenance aux « mystiques qu'on appelle 'apophatiques' (négatives) ».

<sup>405</sup> Ibid.



sens par l'événement de l'écriture qui inclut l'absence ou la présence des éléments picturaux. C'est l'un des traits communs entre les deux artistes, le fonctionnement pictographique des mots se complexifie dans la densité des matériaux kiefériens, dans l'espace vide de la toile de Twombly.

Le quatrième type d'événement que décrit Barthes pour Twombly semble être à l'œuvre chez Kiefer : la surprise (*apodeston*), qui « prend l'apparence d'une incongruité, d'une dérision, d'une déflation ».<sup>406</sup> Contrairement à Twombly qui crée cette impression par sa manière fluctuante d'écrire, Kiefer surprend par la matérialité de ses tableaux d'abord, ensuite par la « rection » d'univers à travers la « droiture » des inscriptions dans les compositions. Pourtant, l'effet de dérision est similaire. Malgré les secousses, chez Kiefer n'apparaît guère le « satori », l'« illumination », l'« éveil » qui permettrait d'« accéder, hors de toutes les voies intellectuelles connues, à la `vérité` bouddhiste : vérité vide, déconnectée des formes et des causalités ».<sup>407</sup> Les créations de Kiefer apparaissent moins « zen » qu'entourées de silence ou de ce vide paradoxal décrit par Barthes, mais ses « interventions d'écriture dans le champ de la toile » ressemblent à ces « techniques surprenantes : non seulement irrationnelles, mais aussi et surtout incongrues, défiant le sérieux que nous attachons aux expériences religieuses ».<sup>408</sup> Ces techniques surprenantes rendent visibles les « contradictions entre l'inutilité souveraine de la peinture et les signes utilitaires du calcul » qui produisent « ces impertinences, [...] ces secousses, [...] ces menus satori ».<sup>409</sup> L'effet de surprise est donc commun aux deux artistes mais réalisé de façon différente.

Le cinquième et dernier type d'événement est celui de l'action (drama), décrit par Barthes comme une « sorte de mise-en-scène de la culture » par la « puissance des noms ». Or, Kiefer suit effectivement ces injonctions « culturelles », créant comme Twombly plusieurs sujets : celui des noms et des figurations, celui de l'artiste et de tous ceux qui regardent la toile. Seulement, ces sujets et même le terme de « culture » ne fonctionnent plus chez les deux artistes, car l'« art n'est réglé par aucun principe d'analogie ».<sup>410</sup> Twombly « ne veut rien saisir », Kiefer non plus, « aucun trait ne semble être doué d'une direction intentionnelle. Et cependant l'ensemble est mystérieusement dirigé ». Ils cherchent « hors de la peinture [...], à la limite même du

---

<sup>406</sup> Ibid., p. 1027.

<sup>407</sup> Ibid., p. 1028.

<sup>408</sup> Ibid.

<sup>409</sup> Ibid.

<sup>410</sup> Ibid., p. 1031.

sens », chacun à sa manière, l'un par un art léger et aéré, l'autre par un art dense et pesant mais les deux par l'écriture et dans une perspective de jeu transfrontalier entre les formes d'expression.

La comparaison rend plus claires les différences entre ces deux artistes. Les deux créent par des gestes subversifs qui provoquent en nous un travail de langage. La différence se montre dans les supports. Twombly serait un « anticoloriste ». Il semble que c'est aussi le cas pour Kiefer, qui n'utilise pratiquement que des matières même si celles-ci sont teintées différemment. Ainsi, les créations de Kiefer font apparaître les couleurs à travers l'absence des couleurs, présentant à ce qui a disparu.<sup>411</sup> Demandant ce que c'est que la couleur, Barthes explique qu'elle est « aussi une idée » et qu'« il suffit qu'elle apparaisse [...], qu'elle déchire quelque chose : que ça passe devant l'œil, comme une apparition - ou une disparition, car la couleur, c'est comme une paupière qui se ferme, un léger évanouissement ». Chez les deux artistes la couleur est « rare, interrompue, et toujours à vif », « neuve à chaque coup ».<sup>412</sup> Chez Kiefer, ce ne sont pas des gribouillages qui « retiennent notre vue » mais l'épaisseur et la bichromie apparente des matières qui remplacent presque entièrement les couleurs, engloutissant les inscriptions en noir ou en blanc. Nous reviendrons aux couleurs dans quelques instants avec Beuys. Ici, nous retenons que les traits « jetés » des inscriptions de Twombly, les matières de Kiefer révèlent une action visible.<sup>413</sup> La singularité de l'écriture de Twombly est qu'elle soit inimitable, chez Kiefer c'est aussi le cas mais ce sont les matériaux qui renforcent l'unicité des inscriptions, suggérant que jamais tout n'est dit.<sup>414</sup>

Nous avons vu l'art « matériel » de Kiefer habité par les modes de l'événement. Les coprésences de l'écriture et de la peinture se sont avérées créatrices d'une tension et d'une suspension du sens. Or, il semble y avoir un lien entre l'événement de l'écriture kieférienne et celui de l'art « actionniste ». Poursuivant ce lien, nous essayerons d'éclaircir les dimensions différentes des mots à l'aide de l'Œuvre de Jonathan Meese.

---

<sup>411</sup> Ibid., *Non multa sed multum*, p. 1039.

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Ibid., p. 1042.

<sup>414</sup> Ibid., p. 1044.

- Jonathan Meese

Le caractère subversif et surprenant qui émane des créations de Kiefer s'avère être assez « doux » comparé à celui de l'art de Jonathan Meese, jeune artiste allemand (\*1970) qui met en scène l'écriture de manière violente à travers ses performances, ses tableaux et ses sculptures. Par leurs différences, une comparaison des deux paraît être propice à clarifier les traits de Kiefer. Meese, lui aussi s'intéresse à certains récits « culturels » et mythologiques qu'il détruit. En même temps, il fait de la propagande, prédisant la venue de la « dictature de l'art », seule issue qui selon lui reste aux hommes. Il pousse la révolte de Twombly et de Kiefer à l'extrême, rendant absurde tout consensus sur l'écriture « culturelle » et spirituelle. Il va à l'encontre de Beuys qui en faisait une sorte de politique. Chez Meese qui ne cesse de répéter le geste et le mot du « Heil Hitler », toute politique est abolie et remplacée par l'art, dit-il, tout comme la religion et la culture, qui ne sert qu'au seul but, le « Zuchtprogramm » pseudo-nietzschéen, celui de s'élever au-dessus d'autres peuples. Ce refus violent et agressif de tout sauf l'art se reflète aussi dans ses inscriptions : il n'y a aucun nom qui ne soit pas déformé, transformé, tourné en dérision. À part ses performances, ce sont les gribouillages érotico-blasphématoires et les sculptures monstrueuses qui captivent la vue. Les toiles sont aux couleurs criardes, les dessins et les mots s'associent dans un chaos apparent. Quelles sont donc les différences entre les travaux de Kiefer et de Meese ?

Les deux artistes qui participent à la même exposition, « Art and Press » (2012) semblent se retrouver aux deux extrêmes de l'« art d'action ». Tandis que Meese ne cesse de déclamer, les actions de Kiefer sont beaucoup plus subtiles, s'exprimant à travers la brisure et les fissures visibles des matériaux. À côté des créatures aux pénis dessinés et sculptés par Meese, la peinture et les installations de Kiefer paraissent être esthétiques. Meese lance tout, ses toiles ont l'air inachevées<sup>415</sup>, alors que Kiefer réfléchit avant de déposer chaque élément et de tout retravailler sans pour autant arriver à une fin satisfaisante. Les deux arrangent une sorte de « métabolisme » des matières mais par des corps et des supports bien différents. Les tableaux palimpsestes des deux artistes posent des questions sur la « réalité » des « dits et écrits » dont le sujet n'est plus au centre de la réflexion, toute importance étant mise sur la « main » et la matière.

---

<sup>415</sup> Jonathan Meese, *Mama Jonny*, éd. Deichtorhallen Hamburg, Magasin Grenoble - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Cologne: Walther König, 2007, p. 259.

Le drame, la surprise, la théâtralité sont radicalisés par Meese. L'artiste n'intègre pas seulement des innombrables photographies de lui-même dans ses collages mais se déguise et joue des rôles avec son corps entier.<sup>416</sup> Tandis qu'il inonde tout par ses multiples prises de lui-même, Kiefer ne se reproduit que sur certaines rares photographies, comme celles des *Occupations* (1969, 2010) et quelques autoportraits comme ceux dédiés à Robert Fludd (1996) et pourtant le corps fonctionne chez les deux comme l'un des connecteurs majeurs entre les compositions. D'un air sauvage, Meese proclame qu'il y n'a pas de différence entre la réalité et la fiction.<sup>417</sup> Malgré ses affinités avec Martin Heidegger<sup>418</sup>, il ne s'intéresse pas comme Kiefer aux frontières ontologiques, prétendant que tout est de l'art. Meese est rebelle, Kiefer est moine dirait-on et pourtant, les deux jouent avec les fictions du corps et du monde.

La destruction du corps est au premier plan chez Meese, alors que Kiefer le laisse plutôt errer dans ses ruines fantomatiques mais esthétiques. Non seulement les découpages des photographies, des journaux et des poupées, mais aussi ceux des mots et des phrases distinguent Meese de Kiefer. Meese écrit de façon détachée, non linéaire, dansant avec des couleurs des tubes pressés directement sur les toiles. Il les intègre dans ses gribouillages et ouvre ainsi sur leur dimension plastique et imagée. Les dessins où apparaissent les idoles de l'artiste paraissent irréflechis.<sup>419</sup> L'artiste se tient à proximité du public et du langage d'adolescents qui s'amuse à créer des néologismes pour ridiculiser le nom ou la personne : « Sushi-Uwe », par exemple. Cette discrimination est pleinement explorée par Meese mais il joue sérieusement avec les « pères spirituels », détournant les noms : « Getreidaddy Nietzsche », « Fischnietzsche », « Duell am Zarathustrahl ». <sup>420</sup> « Regimeese » ou « Parfümeese » montrent comment l'artiste s'associe à d'autres, entrant dans les corps de l'autre, les détruisant en les modifiant, y accédant par la moquerie. Meese ne fait pas d'exception et n'hésite pas à peindre, formuler et faire le « mal », pénis ou politique dictatoriale, tout est permis dans l'art, en lui rien ne reste en tant que tel. Cette auto-détermination est radicalisée par les formulations de Meese, des lois, des détournements du satanisme et du christianisme, qui à d'autres moments rappellent le premier manifeste de Dada. Kiefer, suivant une certaine « humilité » prêchée par Meese, semble-t-il, ne crée pas un seul mot à notre

---

<sup>416</sup> Ibid., p. 277.

<sup>417</sup> Ibid.

<sup>418</sup> Ibid., p. 267.

<sup>419</sup> Ibid., p. 260.

<sup>420</sup> Ibid., p. 130, 171.

connaissance. Parfois, il change quelques lettres comme le h dans *Margarethe-Sulamit* (1981) ou utilise du latin comme dans *Resurrexit* (1973), *Resumptio* (1974), *Sol invictus* (1995, 2007), *Sol invictus Elagabal* (2012), *Apariatur terra* (2007), *Hortus philosophorum* (2007, 2009), *Hortus Conclusus* (2011) pour créer des étranchements légers. Il se montre par là respectueux de la « culture » ce qui n'empêche pas sa présentation par la destruction.

Sur la scène des deux artistes apparaissent les mythologies, mais tandis que chez Meese seule Isis apparaît, Kiefer nomme aussi Osiris. Meese peint et met en scène Hagen von Tronje, Kiefer cite Siegfried. Les héros auxquels s'identifie Meese sont souvent les « méchants », les génies, les meilleurs, selon lui, car ils proquent l'appel du héros au secours, comme c'est le cas de « Dr. No » du premier James Bond, « Dr. Nomeese ». Les corps dans l'espace de son art sont exemplaires pour la critique culturelle de Meese qui veut libérer l'individu du « contrôle permanent de lui-même, auquel il est contraint vingt-quatre heures sur vingt-quatre dans la société postindustrielle ». <sup>421</sup> Les corps de Kiefer ne se révoltent pas explicitement (voir première partie), mais leur matérialité, leur déplacement et leur transformation témoignent de gestes qui font s'approcher son art à l'art actionniste. Kiefer semble donc entrer en « guerres des textes » avec Meese, travaillant à l'encontre de la « mondialisation du sujet formaté ». <sup>422</sup>

Le choix des personnes célébrées et chassées se poursuit dans le domaine historique. Comme Kiefer, Meese fait référence à la Révolution française non pas à travers les femmes révoltées, souvent victimes de la guillotine mais à travers « Saint Just », l'inventeur de la guillotine : Louis Antoine Léon (1767 - 1794), connu pour ses discours rhétoriques contre Louis XVI, seul Jacobin qui ne s'est pas suicidé avant d'être guillotiné lui-même. <sup>423</sup> Beuys aussi d'ailleurs dédie une sculpture, intitulée « Straßenhaltestelle » (1976) à l'une des victimes de la guillotine, qui s'appelait Anacharsis Cloots, un homme cosmopolite de la Révolution. <sup>424</sup> Kiefer ne parodie pas les femmes de la Révolution mais au contraire, les lits sculptés de plomb qui leur sont dédiés luisent d'une certaine beauté par les formes équilibrées qui évoquent une sorte de couronnement ou d'éloge mémoriel des femmes, comme Mme de Staël, pour leur

---

<sup>421</sup> Ibid., p. 264. « Sein Werk ist ein Aufschrei gegen die durchgehende Selbstkontrolle, zu der der Einzelne in der postindustriellen Gesellschaft rund um die Uhr gezwungen ist. »

<sup>422</sup> Op. cit., Legendre, *De la société comme texte*, p. 236.

<sup>423</sup> Op. cit., Meese, *Mama Jonny*, p. 268, 269.

<sup>424</sup> Ibid., p. 271.

courage et leur indépendance. Nous approfondirons la question du rôle des femmes dans la troisième partie. Ce qu'il importe de retenir ici, c'est que l'écriture de Kiefer semble être orientée par la recherche du bénéfique, tandis que celle de Meese paraît se ressourcer du maléfique même si les deux artistes ne reconnaissent pas de telles définitions.

Kiefer ne valorise ou dévalorise personne, ne joue aucun rôle, il détruit et reconstruit seulement de façon assez neutre. Ce terme défini par Roland Barthes semble convenir partiellement pour décrire ses compositions, qui suspendent les conflits discursifs au sens qu'elles déjouent tout système définitionnel. Chez lui, chaque figure serait une « monstration et non une définition, et par conséquent non récupérable par aucun sens solide ».<sup>425</sup> Le corps artistique kieférien avec ses apparitions et ses disparitions du sens, ne « fait pas monde », mais essaie de « retenir un instant du monde dans un éclat de langage, sans continu de récit ».<sup>426</sup> Or, cela semble être l'une des différences avec Meese qui prolonge ses monstrations dans les performances. Kiefer semble mettre à dispositions des qualités de sens mais il ne les place nulle part dans ses matières, alors que Meese présente son art comme solution pour changer le monde. Tandis que Kiefer déterritorialise les matières et les retient dans une « passivité active », Meese défend explicitement le territoire de la dictature de l'art. Cependant, l'art de Kiefer n'est pas tout à fait neutre non plus comme le serait un Haïku. Chez lui, il y a encore des conflits non pas discursifs mais représentatifs visibles à travers les fragments des mots et des matériaux. Contrairement à Meese, Kiefer ne paraît pas détruire radicalement les significations des éléments picturaux mais les suspend dans une sorte d'exil duquel elles projettent toujours leurs ombres.

La peur du retour de la guerre que Meese tente de détruire par le ridicule, semble être encore présente de manière menaçante dans la forme appliquée des inscriptions de Kiefer. Alors que pour Meese le mal n'existe pas, Kiefer reste implicite, sans affirmation quelconque, il n'y ni « démons » ni « monstres » chez lui, sauf le nom de *Lilith* (1990) et ses filles, *Lilith's Töchter* (1990, 1998). Cela ne le rapproche pas de Meese. Kiefer crée des figurations qui ressemblent à des images oniriques, tandis que Meese refuse toute analogie et se perd complètement dans son art, confondant le rêve et

---

<sup>425</sup> Anne Lonquet Marx, *Les paradoxes du neutre*, Communication, vol. 63, 1996, pp. 176. [www.persee.fr](http://www.persee.fr).

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 180.

la réalité.<sup>427</sup> Tandis que Kiefer met en scène les grandes questions et les mystères de l'être, Meese a dépassé cette fascination, cette spiritualité par sa « dictature de l'art ». Kiefer crée l'archaïque à partir des textes, Meese préfère les horreurs des films de la science fiction, s'insérant dans la tradition du « combined painting ».<sup>428</sup> Surtout en comparant les sculptures des deux artistes, les lits de plomb de Kiefer avec les figures lugubres, cauchemardèsques de Meese, les uns paraissant esthétiques à côté des autres, nous constatons que Meese se distancie de toute spiritualité, malgré sa recherche des « moments perdus ». L'archaïque auquel renvoie le plomb « infra-physique » chez Kiefer semble plutôt être présent chez Meese dans un mot « ERZ », qui est métaphysique, renvoyant à une sorte d'« anti-réalité ».<sup>429</sup> Ses gestes ne servent que d'instruments pour la propagande de la dictature de l'art, pendant que ceux de Kiefer sont libérés de toute fonction. Kiefer revoie sans cesse aux écritures saintes et au mysticisme des lettres, donc à une iconographie des symboles du pouvoir tout comme Meese.<sup>430</sup> Pourtant, il ne crée pas de contre-monde comme Meese dans lequel règne le dia-bolein, la séparation complète des signes et du sens. Il met en scène des unités significatives mais qui dans leur fragmentarité et leur tension ne réussissent plus à s'unir, à sym-boliser. Simplement dit, les composants chez Kiefer renvoient au sens symbolique, alors que ceux de Meese incarnent leur invalidation, le désordre total. La « Totalneutralität » que prêche Meese, ne semble pas être réalisée ni par Kiefer, ni par Meese lui-même.

L'« Atlantis » de Meese se réfère à l'Atlantide, nom d'une culture archaïque incertaine, répondant à l'« Atlantis » de Josef Beuys et peut-être à Kiefer, qui inscrit ce nom sur l'une de ses photographies aux tours. Par la référence commune des « élèves » de Beuys, nous nous interrogerons à l'aide du maître lui-même sur l'existence d'une « Atlantide » kieférienne qui resurgirait à travers ses incantations matérielles.

- Josef Beuys

Nous avons vu que l'écriture alphabétique de Kiefer est totalement différente de celle de Twombly et de Meese malgré les thématiques similaires. Or, Kiefer écrit

---

<sup>427</sup> Op. cit., Meese, *Mama Jonny*, p. 277.

<sup>428</sup> Ibid., p. 284.

<sup>429</sup> Jonathan Meese, *Erzstaat Atlantis*, éd. Oliver Kornhoff, Arp Museum Rolandseck, Cologne: DuMont, 2009, p. 25.

<sup>430</sup> Ibid., p. 32.

également avec les matériaux, ce qui n'est pas le cas chez Twombly ni chez Meese, qui utilisent uniquement des couleurs dans leurs tableaux. Se pose la question de savoir quel est l'effet de l'absence de couleurs sur la présence de l'écrit chez Kiefer. Les tonalités souvent sombres des matières contribuent-elles à l'impression de neutralité avec laquelle les thèmes sont présentés ? Ce rapport entre les matériaux et les couleurs semble propice à l'éclaircissement des compositions de Kiefer et sera analysé par quelques réflexions sur la perception de l'artiste allemand Josef Beuys (1921 - 1986).

Si la couleur est comme le « nom propre de chacun, une empreinte singulière tissée d'une histoire personnelle et d'une histoire collective », son absence chez Kiefer et Beuys semble indiquer le refus de telles distinctions. Pourtant, l'empreinte singulière est là dans les matières. Seulement, au contraire de l'art coloré, les tons matériels ne sont pas des instruments d'une catégorisation et d'une hiérarchisation qui soulignerait la place des éléments picturaux, « en les inscrivant dans une identité ».<sup>431</sup> L'empreinte singulière des matières se construit aussi bien chez Kiefer que chez Beuys à partir de l'acte de la main. De l'écriture à la pierre, toute l'Œuvre de Kiefer se distancie du remplacement mécanique de la main et de tout automatisme, faisant voir la singularité de chaque instant. Prendre conscience des actes et des outils, avoir une attention envers les choses, réfléchir sur le particulier à partir d'un tout et vice versa, ce sont des caractéristiques de Kiefer et de Beuys.

Pour comprendre le rôle des matières dans l'art de Kiefer, il paraît nécessaire de considérer les phénomènes visuels, explorés à travers des modes expressifs variés qui posent le problème de la représentabilité de l'esprit individuel. Tout est considéré comme étant en mouvement par les deux artistes et donc tout est lié rien que par ce processus. Seulement, les instants du cheminement transformateur des choses peuvent émerger des formes d'expression. L'événement « métabolique » des compositions inclut la dimension de la couleur par son absence. Il n'y a pas de valorisation ou de stigmatisation des compositions qui construirait la « perception des autres et du monde », les perspectives picturales sur les thèmes ne sont pas repérables de manière décidable. Cependant, comme la présence des couleurs, leur absence aussi permet de s'apercevoir des « manières d'être au monde et leurs représentations », ainsi que de réfléchir sur le « tracé des frontières ».<sup>432</sup>

---

<sup>431</sup> Marion Lary et Antoine Perrot, *Traduire la couleur*, Vacarmes 52, 2010.

<sup>432</sup> Ibid. L'auteur fait référence à Roland Barthes, qui explique dans « Le temps qu'il fait » (1975) que la perception des couleurs et non pas de la lumière reflètent l'individu et son ancrage social.



Nous réfléchissons donc avec Beuys sur la manière d'être des mots dans les matières à l'égard des tons des matériaux. Il choisit le feutre gris comme matériau dominant, tout comme Kiefer le bleu-gris du plomb. C'est ainsi que ce matériau de Beuys correspond en quelque sorte à celui de Kiefer. Pour Beuys les couleurs renvoient aux phénomènes de la vue et de la lumière qui portent une essence (Wesen) indéfinissable mais qui lie toutes les couleurs. Le plomb, nous l'avons vu, est le matériau connecteur par excellence chez Kiefer mais il ne rend pas visible son essence. Ce n'est pas le gris du feutre ou du plomb auquel s'intéressent Beuys et Kiefer mais à leur effet, au processus qu'il déclenche car l'effet révèle des aspects du caractère de la matière. Le gris, dit Beuys, provoque une « contre-image » (Gegenbild), donc un monde lumineux et coloré.<sup>433</sup> Il renvoie donc à ce monde industriel qui revendique notre choix et notre autonomie à travers les couleurs, alors qu'il en est le contraire. Beuys et Kiefer semblent travailler à l'encontre de cette réduction des couleurs aux impressions visuelles, qui suggère leur détachement des objets, ainsi que leur disponibilité.<sup>434</sup>

Nous suivons donc Beuys expérimentant avec Goethe le caractère des couleurs pour comprendre les éclats kiefériens des matières, ainsi que leur influence sur les mots.<sup>435</sup> Premièrement, Beuys en retient que l'identification d'une couleur dépend de la mémoire. L'aperception des couleurs est apprise comme le sens des signes. Or, Kiefer joue avec les archè- et stéréotypes appris. De plus, Beuys note qu'il n'existe que des mots composés pour désigner les multiples nuances des couleurs ce qui donne l'indice de la différence représentative qui est difficilement classifiable par un manque ou par l'uniformisation de vocabulaire. Par la bichromie dominant les compositions de Kiefer, l'artiste s'engage visiblement dans le refus de participer aux connotations inconsistantes des couleurs. Il porte l'attention sur les insuffisances de leur expression, renforçant l'indécidabilité de l'écrit. Les titres kiefériens au traits d'union violents comme *Piet Mondrian - Unternehmen 'Seelöwe'* (1975) indiquent ce souci expressif concernant l'essence des matières. Souci que nous avons rencontré chez Meese par le « ERZ », ainsi que par la condensation des néologismes qui souvent sont associées à plus d'un seul nom, comme « Babyadmiral Nullpe, Seeschlacht No Problem (Gefecht bei Salami und Lakritze) » (2007).

---

<sup>433</sup> Volker Harlan, *Was ist Kunst ? : Werkstattgespräch mit Beuys/Volker Harlan*. - Stuttgart: Urachhaus, 1986, p. 110.

<sup>434</sup> Op. cit., Lary et Perrot, *Traduire la couleur*.

<sup>435</sup> Op. cit., Harlan, p. 111. Beuys lit les *Beiträge zur Optik* (1790) et la *Farbenlehre* (1810) de Goethe.

Deuxièmement, Beuys n'est pas le premier à constater que le caractère des couleurs dépend de leur entourage. Cependant, il dit de manière amusante que pour s'apercevoir des ombres que l'entourage projette sur une couleur qu'il inclut - un entourage plus clair que le bleu, teint celui-ci d'une voile jaune, par exemple - il faut regarder avec les yeux d'une vache allongée sur le pré en train de remâcher de l'herbe.<sup>436</sup> Il faut donc oublier les identifications des couleurs apprises. Or, le plomb mais aussi les vaches peintes de Kiefer (*Europa, Pasiphae*, 1994, 2010) témoignent d'un accord secret avec le regard indifférent que Beuys essaie d'émettre sur les choses. Kiefer sera certainement d'accord avec lui, qu'il n'y pas de couleurs au singulier mais qu'il y a toujours un enchaînement de l'aperception colorée.<sup>437</sup>

Troisièmement, Beuys s'intéresse avec Kandinsky à la « qualité » des couleurs, à leurs effets autre que la vue: le toucher, la balance, la température, l'ouïe et le « sens de la vie ».<sup>438</sup> Or, ces caractéristiques concernant plutôt les objets qui portent la couleur, peuvent être expérimentées à travers la matérialité des tons kiefériens. Le bleu, par exemple, incarne l'élément de l'eau selon Beuys, le processus de transformation permanente qui provoque un « état de conscience » (*Bewusstseinszustand*) capable d'apprendre (quelque chose) de l'eau (« am Wasser lernen »).<sup>439</sup> La présence de l'eau, qui figure symboliquement aussi à travers le plomb chez Kiefer, montre que son élément préféré est celui de la transformation, de la fluidité par excellence à travers laquelle l'artiste se déploie. Beuys va jusqu'à dire que le déploiement des hommes dans les matières, colorées ou pas, c'est le sacrement, dont l'eau (le bleu, le plomb, le feutre ?) signifie la vie éternelle.<sup>440</sup> Il n'est pas question de la vie éternelle chez Kiefer, mais de l'apparition des qualités des couleurs par leur absence dans les matières touchables, écoutables.

Quatrièmement, Beuys thématise la définition scientifique des couleurs, connues sous le nom de l'énergie électromagnétique et sous l'image de la vague (onde) ou du « Lichtquant ».<sup>441</sup> De ce point de vue, qui contredit également l'identité des couleurs, celles-ci se présentent par des « spectres » d'ondes, des sortes d'épisodes différenciées par la longueur fréquentielle des ondes, des passages où une couleur se mélange

---

<sup>436</sup> Ibid.

<sup>437</sup> Ibid., p. 112. « [...] im Anschauen eines Farbigen [entsteht] eine ganze Reihe sich ineinander metamorphosierender Wahrnehmungsinhalte. »

<sup>438</sup> Ibid. Terme emprunté à Rudolf Steiner.

<sup>439</sup> Ibid., p. 113. L'éveil, le sang froid, la tranquillité, l'ouverture, la destruction et la résurrection du monde ...

<sup>440</sup> Ibid., p. 110.

<sup>441</sup> Ibid., p. 113.

progressivement avec une autre. Pour Beuys, cette « chaîne infinie de changements colorés (« eine endlose Kette farbigen Wandels ») constitue l'ordre le plus complet dans la nature.<sup>442</sup> Sur la gamme d'un tel ruban spectral (« Spektralband ») qui imite le cercle des couleurs, le « tissu » dont sont faites les couleurs est une vibration d'ondes électromagnétiques qui de plus a besoin d'une frontière matérielle pour exister en tant que telle et pour être perceptible sous forme de différentes chaleurs.<sup>443</sup> La science et le symbolisme changeant des couleurs allant donc bien ensemble, l'absence de couleurs dans l'Œuvre de Kiefer et de Beuys mène sur le seuil où l'esprit et la matière se rencontrent sans hiérarchisation. La production des couleurs par la combustion, l'oxydation et l'électrolyse est importante, et non leur apparition qui nécessite du solide sur lequel les rayons lumineux peuvent se briser pour produire l'effet coloré. Solide d'apparence seulement car toute chose est comprise dans le mouvement de la transformation plus ou moins lente, incarnée dans l'eau. Comme le feutre chez Beuys, le plomb chez Kiefer produit une contre-image, quelque chose qui n'a pas été là auparavant en tant que tel.<sup>444</sup> La fluidité des matières provoque un détachement des symboles des couleurs, ainsi que des textes cités. La rareté des couleurs paraît constituer le début de l'auto-détermination des hommes.<sup>445</sup>

Selon Beuys les tissus optiques, les couleurs aussi bien que les matières ne prennent toute leur ampleur qu'en s'étendant dans l'espace. Avant de transformer une matière, il faut l'écouter pour comprendre ce qu'elle est avant et après sa naissance et sa mort. Chose aussi difficile que celle de comprendre les hommes, comme le dit bien Beuys avec les mots de Paul Klee : « Ici-bas, je ne suis pas du tout saisissable. J'habite aussi bien parmi les morts que parmi les non nés ». <sup>446</sup> La question se pose de savoir si la « réalité » peut être saisie seulement ou si elle est produite.<sup>447</sup> Avec Beuys les créations de Kiefer apparaissent telles qu'elles sont, des subversions des structures du « réel », expérimentées à partir des tissus organiques, anorganiques et hétérogènes comme les lettres. Kiefer semble partager l'idée avec Beuys que le sens s'expérimente à partir de l'attention donnée à la matière et l'acte de sa (trans)formation dans l'espace auquel participe l'absence des couleurs, ainsi que la présence des tonalités matérielles.

---

<sup>442</sup> Ibid., p. 114.

<sup>443</sup> Ibid., p. 113. Des micro-ondes (ondes longs, chaleur) à l'onde ultra-violette (ondes courts, chimie).

<sup>444</sup> Ibid., p. 119.

<sup>445</sup> Ibid. Beuys se réfère à Rudolf Steiner.

<sup>446</sup> Ibid., p. 88. « Diesseits bin ich gar nicht fassbar. Ich wohne gerade so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. »

<sup>447</sup> Ibid. « Glauben Sie immer noch, dass die Wahrheit nur erfasst und nicht erzeugt wird ? »

Nous avons découvert l'hétérogénéité des noms de peintres associés à l'art de Kiefer, le caractère actionniste de son écriture matérielle, ainsi que les contre-idées produites par l'absence des couleurs. Cela nous mène à la question de la tradition de ces idées révoltées à laquelle nous essayerons de répondre au chapitre suivant.

### II.2.1.c. Matières sensorielles



Anselm Kiefer, *Am Anfang* (2003)

Nous avons tenté de relever le défi de comparer Kiefer à d'autres artistes. Dans les limites d'une telle comparaison, l'écriture matérielle de Kiefer s'est avérée être une écriture rebelle. Or, l'art d'action a une longue tradition. Nous l'explorerons en cherchant des similitudes dans des figurations qui n'ont rien en commun, des idées contraires derrière un même nom, une même couleur. Ces phénomènes d'altérité sont déjoués à travers l'architecture, le feu destructeur, la lutte contre « la vérité », l'affranchissement des seuils et autre issues maniéristes. Ainsi, l'exigence de l'art envers lui-même semble consister à créer avec l'« indifférence créatrice »<sup>448</sup> de façon que l'Œuvre « épouse le flux de la vie ».<sup>449</sup> Cette exigence envers l'art, mise en scène

<sup>448</sup> Laurent Margantin, *Dada ou la boussole folle de l'anarchisme*, Lignes, 16. 02. 2005, p. 156.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 159.

par Kiefer rappelle Dada qui se dresse contre tout discours idéologique. Dada opère par cette négation du sens chrétien et politique et peut être considéré comme un chaînon dans la tradition de l'« idéalisme allemand » forgée par Hölderlin et Nietzsche.<sup>450</sup> Il s'agit toujours de rendre visible les seuils définitionnels en comprenant les hommes dans un tout simultané dans lequel les choses apparaissent de manière cyclique, mais toujours différentes.

La « dasosophie » paraît se manifester dans l'acte créatif visible des compositions de Kiefer. Dans l'unicité de l'espace, l'Œuvre comme les hommes, pour Hausmann, représente un « monstre entre soi-même et l'étranger »<sup>451</sup> dont les paroles portent en elles également ce tout du monde. Contrairement à Hausmann, Kiefer n'évoque pas le monde comme un tout mais dans ses fragments. Tandis qu'Hausmann voit se dissoudre la frontière des hommes dans le cosmos, Kiefer à la limite ne reconnaît pas de telles frontières. Il n'essaie comme Dada d'aider les hommes à développer leurs tendances en vue de leur salvation<sup>452</sup>, à créer selon leur for intérieur. Dada veut faire prendre conscience de « soi » à travers les matériaux. Kiefer ne veut rien du tout, semble-t-il. Hausmann pense qu'avec Dada le véritable état d'être peut se découvrir dans des constellations miraculeuses faites de matériaux véritables comme des fils de fer, du verre, du carton, des tissus correspondant à l'usage des hommes dans le temps.<sup>453</sup> Chez Kiefer, les matériaux ne révèlent quoi que ce soit sur l'être, ils ne servent pas à contribuer à l'éclosion de « soi » car leur sens n'est pas décidable. Richard Huelsenbeck formule le rapport entre la matière et la « réalité » ainsi : l'introduction d'un matériau porte une signification métaphysique car elle représente une révolte contre l'espace vide. La perception de la réalité dépend donc du cerveau qui choisit les constituants variables.<sup>454</sup> Il n'y a pas de signification métaphysique lisible chez Kiefer mais sa suggestion à travers les titres. À l'exemple de Picasso, Huelsenbeck explique que la perspective et la réalité appartiennent ensemble, les deux étant une illusion. En

---

<sup>450</sup> Ibid., p. 148.

<sup>451</sup> Raoul Hausmann, *Synthetisches Cino der Malerei* dans *Bilanz der Feierlichkeit, Texte bis 1933*, Bd. I, éd. Michael Erlhoff, München: Text und Kritik, 1982, p. 15.

<sup>452</sup> Ibid., p. 16. « in sich seine eigenste Tendenz zur Erlösung [bringen] »

<sup>453</sup> Ibid. « In Dada werden Sie Ihren wirklichen Zustand erkennen: wunderbare Konstellationen in wirklichem Material, Draht, Glas, Pappe, Stoff, organisch entsprechen Ihrer eigenen, geradezu vollendeten Brüchigkeit, Ausgeboultheit: Nur hier gibt es erstmals keinerlei Verdrängungen, Angstobstinationen [...] »

<sup>454</sup> Richard Huelsenbeck, *En avant Dada*, Die Geschichte des Dadaismus, Hamburg : Nautilus, 1984, p. 27. « Die Einführung des neuen Materials hat einen ganz bestimmten metaphysischen Wert, sie ist gewissermaßen eine transzendente Repulsion gegen den leeren Raum [...]. Der Begriff der Realität ist ein durchaus variabler Wert und ganz abhängig von dem Gehirn [...], das sich mit ihm befasst. »

appliquant des matériaux sur la toile, l'impression du réel paraît être suspendue et la frontière entre l'art et la vie pour ainsi dire dissolue car les compositions participent à la vie, étant faites à partir des mêmes constituants de la « réalité », du sable, du bois, des cheveux etc. Or, Kiefer emploie tous ces matériaux et il met l'accent sur l'action de la main tout comme eux. Dans l'un des quatorze tableaux, l'ensemble est dédié à Robert Fludd, *The secret life of plants* (2001/2002), figure une main à partir de laquelle émanent des branchettes en plâtre blanc, donnant l'impression qu'elle est connectée aux étoiles, capable de créer des connections à son tour, de participer à consteller les étoiles.

Kiefer ne travaille pas avec des collages et des montages entiers, mais les intègre dans certaines compositions, telles les photographies des tours, découpées et reconstituées dans *Atlantis* (2010), par exemple. Plus souvent, il met en scène des zones de valeurs non-égales, des sortes de crevasses dans les palimpsestes des matériaux contrairement aux Dadaïstes. Mais comme eux, Kiefer met l'accent sur la non-identité des choses et leur inachèvement dû au processus transformateur toujours en mouvement. De ces processus dynamiques naît une œuvre totale constituée comme un réseau relationnel, aux strates multiples et non hiérarchisées.<sup>455</sup> Ces processus dynamiques se donnent à voir sous forme de rire, d'ironie, de cri, de l'ambiance fin-des-temps des grandes villes, du symbole de la roue etc., en somme des éléments constitutionnels du monde kieférien.<sup>456</sup> Cependant, nul projet de dépasser l'art n'est visible chez le manu-scripteur qui met en scène le commencement de façon ironique: *Am Anfang* (1985, 2002, 2003, 2008, 2010, 2012), dévoilant le vide de la connaissance sur l'origine du monde, ainsi que les textes qui en distraient, tels ceux des religions ou de la Gnose : *Oroborus* (2002).

Hannah Höch, l'une des Dadaïstes, décrit la « réalité » comme « Dickicht der Dingwelt », « broussailles du monde des choses », à « conjurer » par l'ironie, afin d'innover dans les relations entre les choses.<sup>457</sup> Son œuvre, « Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands » (1920) rassemble des fragments d'images censés refléter la « réalité », une constellation

---

<sup>455</sup> Hanne Bergius, *Simultane Montage - Kunst unter der Optik des Lebens* dans *Montage und Metamechanik, Dada Berlin - Artistik von Polaritäten*, Berlin: Geb. Mann, 2000, p. 130. « Durch einen dynamischen Prozess der Entregelung wollte Dada ein vielschichtiges antihierarchisches Beziehungsgeflecht schaffen, in das der gesamte Gesellschaftskörper mit all seinen verzweigten, vereinzelt Funktionen und Bedeutungen einbezogen werden sollte, um als ein lebendiges dionysisch-apolinisches Gesamtwerk wieder aus diesem Prozess hervorzugehen. »

<sup>456</sup> Ibid., p. 131.

<sup>457</sup> Hanne Bergius, 'Schrakenlose Freiheit für H. H.' dans *Das Lachen Dadas, die Berliner Dadaisten und Aktionen*, Griefen: Anabas, 1989, p. 130.

de « tissus » découpés de leur contexte comme l'est une citation, qui entretiennent entre eux des relations encore inouïes et incomprises. Höch crée un monde possible à partir d'une vision du monde unique où l'univers d'une pomme de terre, par exemple, correspond à celui de la terre. Le plat cuisiné témoigne de la « réalité » du monde choisi. Raul Hausmann explique plus philosophiquement que chaque être s'étend dans les choses du monde. Le corps est aussi l'objet fabriqué ou le texte écrit « en dehors de soi ». Les frontières du corps sont déterminées par les sens mais elles explosent par la « fantaisie combinatoire »<sup>458</sup>, le « perpetuum mobile », l'énergie essentielle de la vie, de l'expérience qui va au plus profond des choses et du cosmos.<sup>459</sup> Chez Kiefer, c'est pourtant à comprendre comme une vue anti-mythologique car ces figures sont détruites par les noms qui ne leur appartiennent pas. La parenté de Kiefer avec Dada est cependant bien visible dans les compositions intitulées explicitement *Das Rad* (2003) et *Horlogium* (2003), ou encore dans les matériaux terrestres, terres et plantes, dans les « choses » de la « réalité », dents et cheveux nouvellement constellés. Seulement, contrairement aux Dadaïstes, chez Kiefer la roue est bloquée, chutée (*Am Anfang*, 2003). L'artiste ne va pas au-delà d'allusions qui ne permettent en aucun cas d'affirmer un discours quelconque. Même les citations qui portent une référence explicite à l'Histoire et à l'histoire de l'art sont mises en question par les matériaux lourds. Le plomb, métaphoriquement et à la lettre, surplombe tout chez Kiefer. Ce matériau préféré est associé au Dieu Saturne et au labyrinthe de Dieu qui représente un ordre que les maniéristes croyaient détruit.<sup>460</sup> C'est pour cela qu'ils voulaient déplacer l'ici-bas (das Diesseitige) dans un monde onirique acausal. Ce n'est certes pas le cas de Kiefer, mais il partage le lien de Dada avec les Surréalistes : l'intégration de l'irrationnel dans la « réalité ». Dans l'œuvre, l'expression irrationnelle devait se manifester par la rencontre de plusieurs réalités éloignées les unes des autres. Plus grand est l'abîme entre elles, plus fort est l'effet de la composition. Or, la technique de Kiefer consiste bien à rassembler des « réalités » dans l'Œuvre à travers l'écriture alphabétique et les figurations matérielles notamment, mais chez lui, il y a d'autres couches signifiantes qui effacent cette opposition apparente. Il ne se focalise pas sur un courant d'idées comme le montre le titre de l'aquarelle *Essenz - Ek-sistenz* (1975, 2011), qui thématise l'opposition entre le Classicisme et le Maniérisme, entre Dieu vu comme l'essence et

<sup>458</sup> Op. cit., Bergius, *Montage und Metamechanik.*, p. 131.

<sup>459</sup> Ibid., p. 119.

<sup>460</sup> Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, éd. Curt Grützmaker, Reinbeck / Hamburg: Rowohlt, (1959) 1987, p. 20.

Dieu vu comme l'existence des choses (voir partie III.2.).<sup>461</sup> Ce tableau représente alors un saut spirituel maintes fois entrepris et questionné depuis l'Antiquité jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, incarné dans la « mort de Dieu » de Nietzsche. À travers sa technique de création, les parentés artistiques de Kiefer avec les Dadaïstes s'affirment donc. Toujours, il s'agit de mettre en accord l'être et le devenir<sup>462</sup>, ce qui exige la destruction des définitions rationnelles de l'espace et du temps<sup>463</sup>, afin de libérer l'imagination, le véhicule de toute sagesse<sup>464</sup>, capable de s'affranchir de toutes les frontières<sup>465</sup>.

La construction de l'ensemble des compositions et les compositions elles-mêmes paraissent montrer que Kiefer voit la vie en tant qu'énigme, incarnée dans son réseau labyrinthique. Il semble partager alors cette vision d'un monde unique dans lequel toute chose est enchaînée avec les autres, ce qui se trouve chez Platon, Homère, Marsili Ficino et Hermès Trismégiste.<sup>466</sup> Kiefer emploie les icônes de la transcendance dont les « images d'origine » sont le réseau, le labyrinthe, la spirale et l'escalier.<sup>467</sup> Tandis que le labyrinthe et la spirale se manifestent implicitement par les interconnexions entre les compositions, dues aux apparitions cycliques des noms et des figurations, l'escalier se trouve littéralement dans certaines installations où il ne sert plus à relier deux niveaux, étant disposé horizontalement (*Die Brücken*, 2002 ; *Merkaba*, 2006). Ces escaliers en béton sont photographiés et réapparaissent aussi verticalement sous des titres kabbalistiques, tel *Les sept Palais célestes* (2003). La figuration matérialisée de l'escalier n'est donc plus intacte en tant que telle. Si elle devait symboliser l'origine, chez Kiefer, celle-ci ne serait qu'un moment étendu au présent dont le commencement et la fin sont inconnus. L'escalier, un bout de la vie dans lequel seul le mouvement est présent, est l'icône invisible, l'unique survivant. Toute l'Œuvre paraît être une traduction de l'image du monde de l'artiste qui mémorise son vécu de manière unique et s'oppose ainsi à l'uniformisation et à la mécanisation de l'étant. Cette idée de refus de l'industrie technologique date du XVI<sup>ème</sup> siècle, elle a marqué le romantisme anglais et allemand, puis elle s'est développée philosophiquement avec Heidegger et Foucault.<sup>468</sup> Kiefer semble créer des « borderlands » en dehors des zones occupées, jouant avec l'être et l'apparaître des choses tout en renouvelant les relations entre les personnes

---

<sup>461</sup> Ibid., p. 20.

<sup>462</sup> Ibid., p. 97.

<sup>463</sup> Ibid., p. 79 - 80.

<sup>464</sup> Ibid., p. 65.

<sup>465</sup> Ibid., p. 116.

<sup>466</sup> Ibid., p. 126.

<sup>467</sup> Ibid., p. 136.

<sup>468</sup> Ibid., p. 147.



célèbres, les idées et les matières du monde, comme pour peupler le désert de l'esprit. Plus imprévisible le « waste land » de la société de masse, plus fort l'attrance des noms spirituels évoqués.<sup>469</sup>

La « para-rhétorique »<sup>470</sup> regroupe des caractéristiques artistiques qui sont également présentes chez Kiefer sous forme réfléchi : le Concettisme, le surgissement d'une idée brillante qui met ensemble deux domaines du réel différents, par la métaphore, la comparaison, l'allégorie ou l'énigme, né au XVI<sup>ème</sup> avec Baltasar Gracián. Cette idée semble surgir à travers les figurations qui ne reflètent pas les mots chez Kiefer comme dans l'installation *Naglfar* (1998) où le nom mythologique décrit le bateau de la mort mais où le bateau en plomb aux angles humains coupés ne renvoie pas spécialement à ce bateau germanique (voir II.1.2.b.). Le grotesque, style ornementale de la renaissance qui signifie ridicule, bizarre, qui est souvent lié à l'effroi, semble transparaître dans des compositions comme *Die Ordnung der Engel* (1984 - 1986) où n'apparaissent pas d'anges mais des pierres et une hélice à deux ailes sur une plage en plomb. La fantaisie / le fantastique est présent à travers les noms comme *Sterntaler* (1991), *Rapunzel* (2002) ou *Hexen* (2003). La combinatoire (Kombinatorik), inventée par André Breton, qui unit deux ou plusieurs éléments étrangers les uns aux autres sur un plan également étranger à eux, produisant l'absurde, l'inattendu, la surprise est utilisée par Kiefer dans le tableau *Europa* (2010), par exemple où figure une vache qui de plus porte le cosmos en son ventre. Dans le tableaux *Schwarze Flocken* (2005) dans lequel des vers poétiques de Celan résident parmi les signes picturaux, Kiefer paraît faire allusion au Lettrisme, la réponse d'Isidore Isou et de Guy Debord au Dadaïsme, qui essaie de remplacer la poésie par des signes, la sonorité et le graphisme des lettres, pour savoir si les mots en liberté peuvent constituer un nouveau langage. Le mot d'esprit (Witz) apparaît dans des peintures de grenier comme *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (1973), où apparaissent trois flammes sur des chaises en bois ; la Kabbale est présente à travers de nombreuses titres comme *Chevirat ha-kelim* (2000), la poésie irrégulière à travers les tableaux dédiés à Chlebnikov, comme *Schicksale der Völker* (1990, 2004). Tous ces instruments représentatifs refusent la logique de l'identité du sens pour ouvrir un nouveau regard sur le monde semblable au rêve conçu comme un

---

<sup>469</sup> Ibid., p. 190. « Je unabsehbarer das waste land unserer zeitgenössischen Massengesellschaft wird, desto stärker scheinen die Saugkräfte der grossen geistvollen Toten zu werden. »

<sup>470</sup> Ibid.

labyrinthe.<sup>471</sup> Les mondes de l'éveil et du rêve ne paraissent plus être vus séparément. Les surréalistes voulaient même explorer le monde en dormant, tellement ils refusaient la définition de la « réalité » de l'être.

Kiefer n'est pas si extrême, mais il paraît inclure cette dimension onirique dans ses compositions. Notamment à travers la citation du nom du futuriste Chlebnikov, il paraît rendre présente l'idée que la langue véhicule la fantaisie, que chaque lettre est emplie d'un sens inconnu et transmutable en connexion avec les étoiles.<sup>472</sup> De plus, il cite dans l'une des compositions de *Sternenfall, A.E.I.O.U.* (2007), des lettres qui désignaient les chiffres du nom de Dieu<sup>473</sup> et qui en hébreu sont appelées des « âmes de lettres » (« Buchstaben-seelen »)<sup>474</sup>. Kiefer est donc profondément lié à la tradition maniériste. Du moins, il pose les mêmes questions qu'elle à travers des figurations et des techniques similaires : l'eau et la transformation des choses, le labyrinthe, le cerveau et le rêve, le « rangement » de l'espace et la simultanéité du temps, l'ouverture du visible à l'espace cosmique etc.. Toutes ses constructions signifient une extension de l'artiste, constitutive de la « réalité » qui selon lui est toujours construite.<sup>475</sup> Sa relation avec le monde peut être décrite comme celle d'une image d'une image avec l'image elle-même.<sup>476</sup> Son art paraît vivre comme les mots, comme quelque chose de plus grand que son apparence physique. Les illusions de la « réalité » semblent être dévoilées à travers le caractère imagé et polyvalent des matières. Les images de Kiefer seraient-elles alors des images du monde et le monde lui-même ?<sup>477</sup> En elles, le sens se tait et échappe à la saisie, laissant des vides que l'imagination est libre de remplir.<sup>478</sup> Les créations kiefériennes n'affirment ni ne nient quoi que ce soit mais restent en dialogue conflictuel et ambivalent, notamment avec des artistes subversifs desquels il retient la « chute des images », ainsi que le collage des bris en des compositions polytonales : *Bildersturz, Bruch und Einung*.

---

<sup>471</sup> Ibid., p. 204.

<sup>472</sup> Ibid., p. 307, 314, référence à Pic de la Mirandole. Kiefer se réfère à Robert Fludd qui imaginait aussi une correspondance entre le micro- et le macrocosme.

<sup>473</sup> Ibid., p. 311.

<sup>474</sup> Ibid., p. 314.

<sup>475</sup> Theo Kneubühler, *Malerei als Wirklichkeit*, éd. Johannes Gachnaang, Berlin : Merve, 1985, p. 13.

<sup>476</sup> Ibid., p. 28.

<sup>477</sup> Ibid., p. 116.

<sup>478</sup> Ibid., p. 105.

## II.2.2. Disparition d'un sens voué à apparaître

Nous venons de voir certaines affinités de Kiefer avec l'esprit maniériste, qu'il répond à ses prédécesseurs avec des figures et des noms, des matériaux polytonaux mais aussi qu'il n'adhère à aucune conception dans l'histoire de l'art. L'apparition d'un sens comme celui de la roue cosmique par exemple, s'est avérée trompeuse, sa disparition étant assurée par l'inscription perturbante *Am Anfang* (2003). Au commencement était la roue ? Le commencement – une roue ? Une fin ? C'est en jouant avec les figurations que Kiefer échappe aux tiroirs des courants artistiques, tout en prenant plusieurs tissus, les transformant dans son art. Ces procédés réflexifs de la recréation des figures relève des techniques uniques mais appelle toute la problématique de la technisation du sens. En effet, Kiefer inclut d'autres supports de la production et de la tradition du sens que celui des lettres typographiques dans l'installation *Die Buchstaben* (2012), lettres qui rappellent l'apparition des machines à écrire. L'artiste ajoute des objets à ses installations, une caméra de surveillance par exemple (*Volkszählung - 60 Millionen Erbsen*, 1991), qui interrogent l'écriture sous l'angle de la technique et de la technologie. Depuis le début de son activité créatrice, il participe aux expositions dont les titres suggèrent une réflexion sur les écritures et les livres, mais aussi sur d'autres transpositions et transformations du sens par la photographie et le film. Nous rappelons le documentaire « Over your cities grass will grow » (2010) de Sophie Fienne.<sup>479</sup> Sous un angle encore plus large, Kiefer inclut des liens entre l'écriture et l'industrie dont il s'agit d'élucider l'« économie », afin de comprendre leur influence sur la production du sens.<sup>480</sup> L'enchaînement des mots et des matières produit du sens, le fait apparaître pour

---

<sup>479</sup> Voir aussi le documentaire « Mensch 2.0 – Die Evolution in unserer Hand » d'Alexander Kluge et Basil Gelpke, 2012. Thomas Klein, *Die Technik im Leib*, TAZ, 26. 09. 2012.

<sup>480</sup> En guise d'illustration, voici un rappel des principales expositions :

2009- *From Dürer to Kiefer - Five Centuries of Art on Paper*, Kunsthal Rotterdam.

2009- *Espèces d'Espaces*, Yvon Lambert Gallery, New York.

2008- *Paperweight*, Galerie Mehdi Chouakri, Berlin.

2008- *The Immediate Touch - German, Austrian, Swiss Drawings*, Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri.

2008- *Blood on Paper - the Art of the Book*, Victoria and Albert Museum, London.

2006- *Farbe als Materie*, Galerie Stefan Röpke, Cologne.

2006- *Hände*, Galerie Biedermann, München.

2005- *Looking at words - The Formal Use of Text in Modern and Contemporary Works on Paper*, Andrea Rosen Gallery, New York.

2004- *Krieg Medien Kunst - Positionen deutscher Künstler seit den sechziger Jahren*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen; Städtische Galerie Delmenhorst; Stadtgalerie Kiel.

2004- *Why Not? - Masterworks on Paper*, Galerie Terminus, München.

2003- *Masse Farbe*, Kunsthalle Darmstadt

mettre d'autant mieux en scène sa disparition. Or, cela rappelle des concepts phénoménologiques qui décrivent la réalité comme la filiation entre l'apparition et la disparition des représentations.<sup>481</sup> Ils situent la réalité dans le mouvement, qui sera sans cesse mis en scène par Kiefer. La réalité ainsi conçue comme l'intériorisation d'un extérieur, ainsi que comme l'activité expressive paraît se refléter dans la création de Kiefer qui inclut ces actions.<sup>482</sup> L'artiste semble mettre en scène cette fabrication du réel, interrompant la chronologie du temps de la production industrielle, détruisant ainsi toute enseigne comme nous allons le voir dans les trois chapitres suivants.

### II.2.2.a. Techniques uniques



Anselm Kiefer, *Volkszählung - 60 Millionen Erbsen* (1991)

---

1985- *Schwarz auf Weiss : Von Manet bis Kiefer*, Galerie Beyeler, Bâle. Exposition également montrée à la Galerie Wittrock, Düsseldorf.

1985- *Unique Books*, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

<sup>481</sup> Petra Gehring, *Innen des Außen, Außen des Innen, Foucault, Derrida, Lyotard, Phänomenologische Untersuchungen*, éd. Bernhard Waldenfels, München: Fink, 1994.

p. 94, citation de Hegel, *Logik II*, p. 183. « Das Reale hat [...] die Momente noch nicht entgegengesetzt und entwickelt, [hat] einerseits aus der Äußerlichkeit sich nicht erinnert, andererseits sich aus der Innerlichkeit durch seine Tätigkeit noch nicht entäußert und hervorgebracht. »

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 94. « Von Außen nach Innen [...] ist Wirklichkeit 'Erinnerung', von Innen nach Außen 'Tätigkeit'. »

Les techniques créatrices de Kiefer semblent consister en de nombreuses actions traversant l'ensemble des créations. Nous allons les observer en détail par l'étude des liens avec les techniques médiatrices de la connaissance comme celles du film. Matthew Biro se réfère à Martin Heidegger pour élargir cette perspective de l'art de Kiefer. Nous discuterons ses aboutissants à l'égard des parentés artistiques de son écriture.

Biro commence par souligner l'importance de l'atelier de Kiefer.<sup>483</sup> Du bâtiment scolaire et de l'usine de soie à l'usine de briques, à tout moment Kiefer s'est installé dans des lieux de gestation des matières. Toutes ses compositions sont ainsi liées au mode de production industriel. De plus, les ateliers sont photographiés et transformés en œuvres d'art.<sup>484</sup> C'est ainsi que *Zweistromland* (1989) ouvre avec une séquence photographique qui montre la carrière d'argile à l'intérieur de l'atelier. Mais le livre *Sternenfall* (2007) contient lui aussi des telles photographies de la terre creusée.<sup>485</sup> Les photographies qui redoublent l'espace des créations depuis 1969 montrent explicitement le caractère industriel et technologique de la « fabrication » artistique de Kiefer.<sup>486</sup> De surcroît, pense Biro, le poids des sculptures rappelle également l'aspect « manufacturé ». Effectivement, à côtés des crans, des bulldozers et autres outils du chantier, ce sont aussi les nombreuses chemises appliquées sur des tableaux qui évoquent la production de textiles mais personne ne soupçonnerait ces tissus de laine blanche poussiéreuse, de toutes tailles d'être cousus en usine. Biro fait donc bien de s'interroger sur les relations entre la création de Kiefer et sa participation au marché international de l'art. Celui-ci enrichit l'artiste malgré ses prétentions « anticapitalistes », lui qui proclame ne pas créer pour décorer les murs de la salle de séjour ou pour renforcer le prestige des musées. Mais ce problème de la participation au marché mondial de l'art semble perdre de sa gravité, compte tenu de la transformation du sens technologique des « productions » artistiques. Faisant référence à l'énergie nucléaire à travers les livres en carton de 1987, qui contiennent des installations photographiées, intitulées *Schweres Wasser* et *Die Nacht in der Isis weint*, par exemple, Kiefer montre les deux faces de cette énergie : sa puissance économique et industrielle, mais aussi cette force inconnue développant l'énergie qui est nécessaire à la vie des

---

<sup>483</sup> Nous rappelons l'article de Werner Spies, qui commence également par la description de l'atelier. Op. cit., Spies, *Beim Einsiedlerkrebs*.

<sup>484</sup> Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge: University Press, 1998, p. 194.

<sup>485</sup> Op. cit., Kiefer, *Sternenfall, Chute d'étoiles*.

<sup>486</sup> Op. cit., Biro, p. 194.

hommes.<sup>487</sup> L'artiste désire même acheter un réacteur atomique<sup>488</sup>, mais il est assez modeste pour ne pas se proclamer dictateur d'idées seul au monde. Au contraire, il privilégie les sphères individuelles de chaque humain et l'unicité de l'espace qui les contient.<sup>489</sup> Son « réseau », n'étant pas « formalisable, calculable, instanciable sur un dispositif mécanique », semble donc aller à l'encontre du capitalisme culturel et de la « synchronisation du temps » des hommes.<sup>490</sup> L'art ne paraît pas permettre de consommer une réalité définie, mais de porter des regards distancés envers les choses, exorcisant leur fonctionnalité, les différenciant ainsi du symbolisme de masse.

Kiefer semble révéler le potentiel des techniques et des technologies et peut être rapproché dès lors de Martin Heidegger d'une façon nouvelle (voir première partie). Biro compare l'intérêt que porte l'artiste aux traditions esthétiques et technologiques à celui du philosophe, pour qui l'art et la technologie sont des modes de dévoilement (« Weisen des Entbergens ») des structures du monde.<sup>491</sup> Le critique voit se réaliser dans l'art de Kiefer la « révélation esthétique », la « poïésis » grecque qui selon Heidegger « pro-duit » la multidimensionnalité et la multicausalité des choses.<sup>492</sup> Pour Heidegger, la « poïésis » ne serait en effet pas seulement la fabrication, la mise en image artistico-poétique, mais aussi l'ouverture et l'éclosion d'une nouvelle forme qui habite la « phýsis », la « surrection de la fleur dans sa floraison ».<sup>493</sup> L'art de Kiefer serait telle la poésie, qui produit l'éclosion de plusieurs réalités possibles par les constellations hautement contrastées du matériau. Ainsi, Biro considère son art comme un mode de révélation différent de celui de la technologie. Or, Kiefer ne révèle pas mais il dévoile les « formes et les processus fondamentaux » du monde visible et permet de réfléchir sur les structures de la technologie également qui elle-même est incapable de le faire, selon Heidegger.<sup>494</sup>

Biro va détailler toutes les manifestations de la technologie qui traduisent les échappées du sens, repéré à trois niveaux interagissants: le titre, la forme (l'objet) et la pratique (le matériau).<sup>495</sup> Il cite les compositions de 1960 - 1970 qui font référence aux

---

<sup>487</sup> Ibid., p. 200. Voir aussi le passage de texte sur Jonathan Meese au début de cette deuxième partie.

<sup>488</sup> Op. cit. Kiefer, *Keine Kühe und keine Wolken*.

<sup>489</sup> Jean Clair, *Contre l'art des traders*, Le Monde, 04. 10. 2010.

<sup>490</sup> Georges Collins et Bernard Stiegler, *La grande misère symbolique*, Art Press, n° 301, mai 2004, p. 44, 46.

<sup>491</sup> Op. cit., Biro, p. 200.

<sup>492</sup> Ibid., p. 201.

<sup>493</sup> Ibid., p. 202. « [...] z.B. das Aufbrechen der Blüte ins Erblühen, in sich selbst (en heautoi). » (VA 15/QT 10).

<sup>494</sup> Ibid.

<sup>495</sup> Ibid., p. 206.

stratégies militaires de la Deuxième Guerre Mondiale, *Unternehmen Seelöwe* etc. À partir de 1984 - 1990, les références aux techniques de transmission énergétiques se multiplient chez Kiefer. Rien que pour l'électricité, une longue liste de compositions de 1984/85 a été publiée dans le catalogue d'exposition de 1986 contenant des fils électriques: *Pittsburgh, Hochspannungsmast, Schwere Wolke, Exodus, Yggdrasil, Die sechste Plage, Telegraphenmast, Umspannungsstation, Bruch der Gefäße, Mast*.<sup>496</sup> En elles, des transmissions énergétiques humaines et divines sont superposées pour faire ressortir une sorte de « métabolisme » qui transforme la matière en énergie et vice versa, permettant ainsi une circulation des « tissus » matériels et spirituels.<sup>497</sup> Kiefer se livre à une traduction du monde à travers l'énergie technologique au sens rudimentaire prométhéen, car il considère l'Histoire comme une matière elle aussi énergétique, comparable à la combustion du charbon.<sup>498</sup> Kiefer extériorise ce regard à travers les procédés alchimiques, la transformation constante des matières. La volatilité du sens ne permet pas de savoir si cet art donne encore la promesse d'une résurrection ou s'il fait surgir la menace d'une destruction.<sup>499</sup>

Les figurations élaborent des sortes de dialogues au seuil de deux mondes. Les liens entre la technologie et l'Histoire, entre les énergies de la terre et celle des hommes se tissent également par les véhicules des transmissions énergétiques. C'est toujours Biro qui relève les références à la guerre : les chars, les bateaux et les avions sont fabriqués dans les années 1980/90. Ils font référence aux fins guerrières, mais aussi à la mobilité des techniques du XX<sup>ème</sup> siècle. Curieusement, les titres établissent des liens religieux et mythologiques autour de ces vecteurs de morts : *Die Ordnung der Engel* (1984 - 1986), *Lilith's Töchter* (1991), *Karfunkelfee* (1990), *Naglfar* (1988), *Elisabeth von Österreich* (1990), *Iron Path* et *Zweistromland* (1990). Il importe d'ajouter que certains de ces titres sont réapparus en 2007 (*Elisabeth von Österreich*) et 2010 (*Die Ordnung der Engel*), ce qui semble prouver que Kiefer met toujours en question tout ce qu'il crée. Sa manière de recycler, de renommer et reformer des fragments du monde ne donne aucune chance de poursuivre un discours stable sur son art à part celui qui dit qu'il n'y a pas de stabilité de sens formulable et que tout est en processus transformateur. C'est là l'une des parentés artistiques de Kiefer mais aussi sa différence.

<sup>496</sup> Paul Maenz, Gerd Vries, *Anselm Kiefer*, Catalogue d'exposition, Cologne, 1986.

<sup>497</sup> Op. cit., Biro, p. 207.

<sup>498</sup> Ibid., p. 208. Biro cite Kiefer, Thomas West, *Interview at Diesel Strasse*, Art International, n° 2, 1988, p. 63, 64. « History [the moving force] for me is like the burning of coal, it is like a material. History is a warehouse of energy ».

<sup>499</sup> Ibid., p. 209.

Contrairement à des peintres comme Otto Dix ou George Grosz, Kiefer ne thématise pas la guerre à travers la figuration de la souffrance mais plus fondamentalement à travers la mise en question de l'infrastructure même de la guerre.<sup>500</sup> Son Œuvre paraît mémoriser et exprimer le deuil pour les morts à travers l'absence de représentations explicites, faisant travailler l'esprit. De toute apparence, ce n'est pas d'un « manque d'empathie » qu'il s'agit, qui s'exprimerait par l'absence des corps morcelés et qui incorporerait une « précondition psychologique pour la violence ».<sup>501</sup> Car le morcellement des corps est présent dans les bris de verre, la cendre des livres, le caractère fragmentaire des citations. Biro fait aussi allusion à l'effet de choc et à la violence physique qui émanerait des objets.<sup>502</sup> Les avions et les bateaux renverraient aux victimes et aux meurtriers de la Deuxième Guerre Mondiale. Kiefer montre l'ambiguïté des énergies, le côté mortel des technologies.<sup>503</sup> Jamais ses figurations ne pointent vers une direction interprétative précise. Mais ses références au nucléaire laissent également apparaître plusieurs approches d'une même énergie par la superposition des matériaux et des citations. Les titres des années 1980/90 ne font-ils pas référence à la Kabbale et au mythe grec d'Isis et d'Osiris ? *Bruch und Einung* (1987) inclut les compositions : *Die Geburt der Sonne* (1987), *Spaltung I + II* (1986), *Durch den Mittelpunkt der Erde* (1987) et *Schweres Wasser* (1987). C'est qu'elles rappellent que l'énergie nucléaire est bien plus ancienne que son invention historique.<sup>504</sup> Kiefer lie le nucléaire à des récits aux suscriptions différenciées par les noms et superpose l'histoire technologique à celle de la genèse kabbalistique et du mythe grec. Le matériau symbolise le processus de morcellement qui est au cœur des trois références : du verre brisé qui suggère la transformation et la libération d'énergie par la fission de la matière.<sup>505</sup> La multiplicité du sens apparaît à travers les superpositions et les constellations de temps et d'espaces différents et marque l'intention artistique de Kiefer qui pour Biro est incarnée dans la télécommande appliquée sur l'un des tableaux, intitulé *Osiris und Isis* (1985 - 1987). Elle semble suggérer que les compositions sont commandées par l'artiste, qui écrit ses propres programmes par les relations entre les

---

<sup>500</sup> Ibid., p. 211.

<sup>501</sup> Ibid. Voir aussi p. 107, 128, 131.

<sup>502</sup> Ibid., p. 250, 251.

<sup>503</sup> Ibid., p. 214.

<sup>504</sup> Ibid., p. 215.

<sup>505</sup> Ibid., p. 219.



matériaux et les noms. Kiefer choisit l'écran et les images de l'écran qui sont toujours composées de fragments technologiques et mythologiques.<sup>506</sup>

L'artiste met donc en parallèle sa création avec celle des médias virtuels sur ordinateur ou à la télévision. Seulement, il est à la fois le réalisateur et le spectateur de ses fabrications. Dans son usage des matériaux, il ne fait pas de distinction entre la technologie, la mythologie et la religion mais suggère les continuités et les correspondances qui lient ces domaines différents de représentations du monde par la transformation et la circulation des énergies. Les noms sont aussi vivants que les figurations, animés par la vibration plus ou moins forte des rencontres qui les lient entre eux mais aussi avec le monde.<sup>507</sup> Les matériaux font partie du récit compositionnel, ils forment leurs propres récits autour des inscriptions alphabétiques et les transportent avec eux dans le monde entier. Dans cette perspective, l'énergie nucléaire n'est pas seulement le produit des hommes mais elle est produite par la naissance du soleil et la création divine.<sup>508</sup> En rappelant l'appartenance de cette énergie à la terre, Kiefer montre sa présence clandestine et symbolique dans les récits du monde et l'ouvre aux possibilités interprétatives multiples.<sup>509</sup> Biro résume ainsi la charge sémantique des matériaux qui leur donne un caractère d'écriture. Il montre par excellence la transformation énergétique constante des noms comme des matières par Kiefer.

Les parallèles entre l'art de Kiefer et l'art du cinéma sont assurés par la transmission d'éléments signifiants. Dans *Das goldene Vlies* (1990) apparaît une bande cinématographique, en sa qualité de média de masse, qui suggère des liens entre la création d'un mythe et celle d'un film, donc celle d'une œuvre d'art.<sup>510</sup> L'aspect narratif des matériaux soulève la question de savoir si toute expression, toute médiation doit forcément aller à l'imprécision sémantique, à la poursuite d'un sens illusoire, celui de l'« identité » inclus - c'est en somme l'histoire de la quête de Jason.<sup>511</sup> Les méfaits possibles de la technologie sont thématiques dans *Volkszählung - 60 Millionen Erbsen*

---

<sup>506</sup> Ibid., p. 219, note 67. Biro cite John Hallmark Neff dans *Anselm Kiefer - Bruch und Einung*, New York: Marian Goodman Gallery, 1987, p. 11.

<sup>507</sup> Ibid., p. 220, 221. « [...] The meanings that the spectator associates with the various types of material - and that bind the materials both to one another and to the world at large - are used to amplify the meaning created by the narrative. »

<sup>508</sup> Ibid., p. 221.

<sup>509</sup> Ibid.

<sup>510</sup> Ibid., p. 222.

<sup>511</sup> Ibid. « A suggestion that the mythic Jason is like a modern-day character in a film? Or perhaps even an intimidation that all quests - all narratives in which both individual and collective identity are fundamentally decided - are media-driven, and, hence, in some sense a pursuit of an illusion? »

(1991) où figure une caméra de vidéosurveillance en plomb, posée sur une étagère gigantesque avec des livres en plomb, dont la forme en U embrasse un polyèdre mélancolique, rappelant que les mêmes instruments d'enregistrement peuvent servir à contrôler.<sup>512</sup> Contrôle dont l'ampleur semble se manifester jusqu'aux instruments médicaux (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 2011). L'art de Kiefer suggère alors une prise de distance envers les choses, qui permet d'analyser et de trier les inventions du monde. Cet acte de découper l'univers comme les séquences d'un film est incarné dans la photographie *Schneidetisch* (1990). Ce n'est pas là une critique de la technologie, mais la mise en scène des possibilités qu'elle comporte.<sup>513</sup> Pour Kiefer, la technologie ne paraît être ni un bien, ni un mal, mais quelque chose de fondamentalement lié à la transformation et à la circulation des matériaux.

Or, cette conception paraît correspondre à celle de Heidegger. Pour la fonder, Biro revient sur la pratique technique de Kiefer. Si l'artiste fait pleinement usage du marché, la puissance de sa « main d'œuvre » compenserait cette addiction. La visibilité du processus créatif marquerait le toucher singulier de la main du créateur, l'énergie de vie et de mort.<sup>514</sup> Avec Heidegger, Biro rappelle que ce sont les formes que donne la main qui lient le particulier au général. Les fragments que Kiefer utilise dans *Die Frauen* (1969) par exemple, font partie des média de masse mais il a découpé les pages en morceaux ce qui renvoie au caractère critique des collages et des montages dadaïstes.<sup>515</sup> D'ailleurs, Biro compare cette idée de lier plusieurs représentations, de la superposition de la photographie, des objets réels et des textes, à celle de Josef Kosuth (\*1945), créateur d'art conceptuel américain qui joue également avec la réalité des représentations linguistiques et artistiques comme dans « One and three chairs » (1965).<sup>516</sup> Mais la différence est dans leur perspective. Kiefer ne paraît pas voir de continuité entre les trois médiums, la photographie, les objets et les mots, car il ne les considère pas comme ayant une « identité » fixe, il les voit comme différents. Il semble donc faire prendre conscience des formes et des concepts de l'art, mais sans y

---

<sup>512</sup> Ibid., p. 223. Voir aussi dans ce contexte l'installation *Volkszählung* (1987- 1989) avec le sous-titre *60 Millionen Erbsen*, qui porte les inscriptions *Leviathan : für Carl Schmitt* et deux vipères en plomb, faisant allusion au décomptage des Allemands en 1987 auquel refusait Kiefer ; exposée au public pour la première fois à l'exposition *Anselm Kiefer, Am Anfang*, Werke aus dem Privatbesitz Hans Grothe, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, Cologne: Wienand, 2012.

<sup>513</sup> Ibid., p. 223, 224.

<sup>514</sup> Ibid., p. 225, 226.

<sup>515</sup> Ibid., p. 228, 229. « [...] printed images drawn from a variety of mass market sources, including news photographs, fashion, architectural, and pornographic magazines, printed historical and cultural texts, and fine-art reproductions. »

<sup>516</sup> Ibid., p. 234.

adhérer.<sup>517</sup> Avec *Die Frauen* (1969), il met en garde devant le danger d'identifier son corps avec celui de sa représentation. Ne serait-ce pas une allusion au culte du corps national-socialiste ?<sup>518</sup>

Kiefer n'utilisera plus des magazines à partir de 1969 mais produira lui-même des photographies de son atelier, des lieux de ses voyages et de sa propre personne. Il les manipule toujours, en y ajoutant des noms et des matières. Il examine ainsi les relations entre les photographies et l'effet de réalité qu'elles produisent. Comment cet effet pourrait être interrompu, quelle est son influence sur la représentation de l'« identité » humaine ? C'est ce que Kiefer expérimente, y compris sur lui-même, on le voit dans les autoportraits auxquels il associe des noms mythiques ou historiques.<sup>519</sup> Il utilise la photographie comme des ciseaux, en faisant l'instrument de réflexion au sens double : la reproduction de l'extérieur et sa fragmentation dans les prises photographiques, produites et modulées d'après une intériorisation. Biro résume que la forme technique de Kiefer est une continuité de l'art de la première moitié du XXème siècle, reliant de multiples positions modernes pour reproduire et recombinaison des représentations.<sup>520</sup>

La technique chez Kiefer se manifeste donc dans les superpositions et les recombinaisons des sujets/objets, des matières, des figurations et des formes de supports. L'art montre sa différence à la « réalité objective » par la présence des différents systèmes de représentation. L'artiste paraît faire prendre conscience de la polyvalence des choses et des risques de sa mécompréhension. Il incite sur le processus technique par ses actions: le mélange des terres et des métaux, les prises de (dé)mesure, l'ouverture à l'espace, la transformation de lieux, la mise en circulation et l'intensification des matériaux énergétiques par les noms. Tout cela crée des superpositions de temps différents, suggérant que la « révélation technologique » a commencée il y a des milliers d'années. Comme « techne », mais pas comme technologie, Kiefer partage la vision de l'œuvre d'art du philosophe.<sup>521</sup> En contrastant différents types de « réalités », Kiefer transpose le problème ontologique sur les compositions, proposant différentes sortes d'images du monde, scientifiques,

---

<sup>517</sup> Ibid., p. 236, 237.

<sup>518</sup> Ibid., p. 229.

<sup>519</sup> Ibid., p. 238.

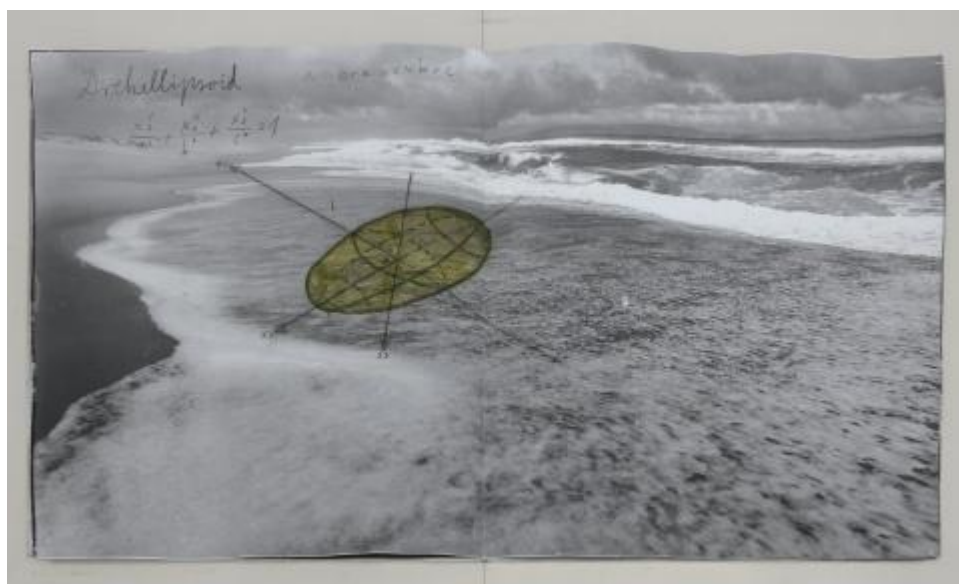
<sup>520</sup> Ibid., p. 240, 241. Biro évoque dans ce contexte Mondrian, Rodchenko, Dada, et la « neue Sachlichkeit ».

<sup>521</sup> Ibid., p. 250.

esthétiques et religieux.<sup>522</sup> L'indécidabilité de son art provient d'une surabondance de sens, caractéristique du monde d'aujourd'hui, reflétant la multiplicité des cadres qui mènent à la compréhension du monde.<sup>523</sup> Ces cadres s'avèrent être vidés de représentations définies. Ils sont mis en scène matériellement dans un tableau en plomb dédié aux *Femmes de la Révolution* (1991), seules y figurent quelques fleurs séchées. Les noms de femmes sont sans figuration ici, rappelant les autoportraits sans noms des tableaux dédiés à *La bataille d'Arminius - Chemins de la sagesse du monde* (1977 - 1990). Dans ce chiasma de mises en scènes, la technique destructrice devient particulièrement visible. Celle-ci semble annuler les lieux de l'identification ou autrement dit, elle procède à la dislocation du sens, appelée la décloison par Jean-Luc Nancy : « La décloison: démontage et désassemblage des clos, des enclos, des clôtures. Déconstruction de la propriété, celle de l'homme et celle du monde. »<sup>524</sup>

Les références à la technologie, mais aussi les techniques employées par Kiefer semblent enregistrer l'inconsistance du sens attaché au « progrès », soulevant la question du temps des figurations à laquelle nous allons essayer de répondre dans les deux chapitres suivants.

#### II.2.2.b. Unicité achronique



Anselm Kiefer, *Coagulatio maris* (2011)

<sup>522</sup> Ibid., p. 251.

<sup>523</sup> Ibid., p. 252. « Kiefer's undecidability stems from the overabundance of meaning characteristic of the world today - the intense multiplication of frameworks in and through which human beings can achieve understanding ».

<sup>524</sup> Jean-Luc Nancy, *La Décloison*, Paris : Galilée, 2005, p. 230.

Nous avons vu que Kiefer met en parallèle les techniques artistiques et les techniques photographiques, évoquant ainsi l'inconsistance des transcriptions de sens. En contrastant ces modes de fabrication, Kiefer paraît faire s'effondrer le temps. Nous allons donc interroger les compositions afin de déterminer si elles anticipent activement la construction du temps, détruisant les lieux de sens défini.

L'indice le plus apparent de la destruction temporelle paraît être la circularité des noms et des matières. Même s'il y a des différences entre les compositions du début et de la fin de la création kieférienne, les compositions elles-mêmes ne comportent aucun signe qui permettrait de les classer chronologiquement. La date mise à part, il serait impossible de décider quelle composition a été créée en premier, si les tableaux au paysage de neige précèdent ceux des montagnes enneigées. Cela rappelle l'anachronie ou l'achronie des récits, qui ne sont pas reconstituables dans un ordre chronologique. Chez Kiefer seulement, il n'y pas de narration à proprement parler, mais les noms évoquent des récits qui eux sont datés. Pourtant, par la répétition des matières, ces citations de différents repères historiques semblent perdre l'importance de leurs dates d'invention, ce qui paraît allouer un caractère achronique aux compositions, important pour la compréhension des parentés artistiques de l'écriture.

Mais ce n'est pas seulement par les interconnexions que s'installe cette impression de suspension temporelle. À l'intérieur des tableaux apparaissent des chiffres qui n'ont plus d'importance numérative : d'un à seize dans *Die große Fracht* (1985 - 1995), d'un à treize dans *Die Meistersinger* (1981), d'un à douze dans les photographies aux inscriptions de *Hortus philosophorum* (2007), d'un à dix dans *Geheimnis der Farne* (2006, 2007, 2008) en référence aux dix Sefiroth kabbalistiques, d'un à sept dans *Die Himmelspaläste* (2004), d'un à cinq dans *Die fünf klugen Jungfrauen* (1996, 2007), ou encore ils apparaissent dans de nombreuses photographies et des tableaux dont *Chute d'étoiles* (2007) sous forme de codes multiples du style « 103726-5844548 SSAO », renvoyant de manière ambivalente à la numérotation des étoiles et des hommes.<sup>525</sup> De toute apparence, les chiffres n'ont pas la fonction de compter les sept Palais célestes ou les Sefiroth mais ils semblent renvoyer au texte kabbalistique, ainsi qu'à l'impossibilité de pouvoir compter (conter) certaines choses. Ils ne sont pas vus non plus comme le « langage universel, inné du cerveau ».<sup>526</sup> Et le

---

<sup>525</sup> Op. cit., Kiefer, *Sternenfall*, 2007.

<sup>526</sup> Azar Khalatbari, *Belles maths innées*, Libération, 16./17. juin 2007.

cerveau, même s'il « fonctionne avec de l'électricité »<sup>527</sup>, n'est pas comparable au silicium des ordinateurs. Kiefer confronte les chiffres mathématiques et technologiques avec ceux des religions, employant des systèmes représentatifs différents qui ont des « théories du langage différentes, s'inscrivant différemment dans le monde ».<sup>528</sup> Faisant voir l'écart entre les fonctions des chiffres, l'artiste semble exprimer sa résistance à l'« automatisation de la perception du monde », qui inclut les heures de la montre.<sup>529</sup>

Un autre indice de l'achronicité des compositions paraît être donné par les matières, qui se chargent sémantiquement par les noms, faisant travailler l'imagination. Elles ne représentent pas d'idoles mais des sortes de légendes dont le potentiel narratif teint les noms, stimulant la « raison imaginative ».<sup>530</sup> Kiefer paraît ainsi intégrer des processus poétiques pour faire se rencontrer deux chemins de la connaissance, celui du processus discursif interrompu et celui de l'intuition, assuré par les matières. Les différentes dimensions du problème de sens apparaissent simultanément. *Horlogium* (2003), par exemple, montre des constellations stellaires au-dessus des constructions murales, un long escalier et des branches trompées dans du plâtre, liées au réseau stellaire. Le long escalier, rappelant celui des ziggourats figure dans d'autres tableaux, tel *Jaipur* (2005), nom de la ville indienne dans laquelle se trouve le plus grand observatoire du monde. Or, le tableau est semblable à celui d'*Horlogium* (2003) ; les deux s'insèrent dans les compositions dédiées à Robert Fludd. C'est cette diversité des noms et le caractère inachevé des figurations qui détruisent l'horloge chez Kiefer, le temps des compositions semble être une construction bien indéfinie. Est-il un bruissement, tel que le suggère le titre *Für Ossip Mandelstam : das Rauschen der Zeit* (1996) ? Est-il la cyclicité des saisons, *Le temps circulaire des astres, des mers et des femmes* (2004) ?

Les compositions, par leurs dimensions hétérogènes autour de ce qui pourrait signifier le temps rappellent la « gnose esthétique », présentant la connaissance (du temps) comme un paradigme de l'imagination créatrice.<sup>531</sup> Elles semblent montrer que le mythe du Dieu Chronos n'est pas moins « vrai » que la science inventive de l'horloge

---

<sup>527</sup> Nathalie Levisalles, *L'odyssée du signe*, Libération, 31 mai 2007.

<sup>528</sup> Ibid.

<sup>529</sup> Thomas H. Macho, *Bilderflut oder Bilderkrise, Vorläufige Überlegungen zum Streit zwischen Augen und Ohren* dans *Instanzen/Perspektiven/Imaginationen*, éd. Jörg Huber, Alois Martin Müller, Zürich: Stroemfeld/Roter Stern, 1995, p. 165.

<sup>530</sup> Ibid., p. 171.

<sup>531</sup> La « gnose esthétique » est un terme forgé par Hugo Ball, 1916.

qui l'a remplacé, dit-on.<sup>532</sup> Le « principe d'achronie » va à l'encontre de l'uniformisation technologique du temps. La « Bücherdämmerung » qui aurait commencé avec Hertz et les ondes électromagnétiques semble se refléter dans les innombrables livres en plomb. C'est un seul « espace fait de temps » (« Raum aus Zeit »). Tout y est présent simultanément comme dans le rêve.<sup>533</sup> Les livres forment un espace imaginaire ouvert qui permet l'échange entre l'aperception et la présence des choses. Le temps chronologique paraît rester à l'extérieur des noms, mais il est interrompu par les matériaux revenants, c'est pour cela que les compositions semblent permettre de voyager à travers le temps et l'espace intérieur imaginaire (voir III.2.). Certes, bien des auteurs connaissent cette « achronie » mais chez Kiefer la réflexion des matières permet l'échange entre « soi » et l'« Autre » car le temps est conçu comme l'espace plié vers l'intérieur, et l'espace comme le temps déplié vers l'extérieur.<sup>534</sup> Ainsi, chaque création paraît constituer un espace et un temps singulier, constituant un ensemble achronique unique.

Nous avons vu la disparition d'un sens voué à apparaître dans les compositions conçues face à leur mortalité et leur vie sur toile ou feuille de papier.<sup>535</sup> Non seulement elles sont arrachées à l'espace et au temps « réels » mais encore l'écriture alphabétique est retirée de sa linéarité programmatique, fragmentée qu'elle est et transformée par les matériaux.<sup>536</sup> Le travail de Kiefer semble anticiper alors une construction du temps à l'encontre de toute synchronisation.

---

<sup>532</sup> Elisabeth Lenk, *Achronie, Über literarische Zeit im Zeitalter der Medien* dans *Instanzen/ Perspektiven/ Imaginationen*, éd. Jörg Huber et Alois Martin Müller, Zürich: Stroemfeld/ Roter Stern, 1995, p. 178, 179.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 183 - 185.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 187 - 190.

<sup>535</sup> Bernard Stiegler, *L'effondrement technologique du temps*, Traverses, n° 44 - 45, septembre 1988, p. 56.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 54.

## II.2.2.c. Achronie iconoclaste



Anselm Kiefer, *Cosmos und Demian* (2005)

Nous venons de voir que Kiefer interrompt la chronologie du temps technisé, mettant en question l'uniformisation formelle des expressions, afin d'en élargir la compréhension.<sup>537</sup> Or, l'artiste paraît détruire les noms iconiques également. Nous allons éclaircir les enjeux achroniques sur la disparition du sens dans les compositions, afin de savoir en combien celles-ci évoquent le royaume de l'imagination.

Dans le tableau, intitulé *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (1973), les trois chaises en bois devant les trois fenêtres du grenier sont enflammées et risquent de brûler toute la construction. Non seulement l'iconologie chrétienne semble être évoquée et détruite mais aussi celle de l'art conceptuel. Le tableau rappelle celui de Josef Kosuth qui installe la photographie d'une chaise et sa définition, tirée d'un dictionnaire, imprimée aux côtés d'une chaise réelle : « One and three chairs » (1965).<sup>538</sup> Le tableau de Kiefer semble donc détruire deux choses à la fois, l'art conceptuel et la trinité chrétienne, suggérant que les conceptions sont liées à la perspective (les cadres, les fenêtres), à la transformation et à la mort (le feu). Le « trois » conceptuel est détruit et reconstruit dans les tableaux qui souvent reposent sur trois constituants : l'écrit, la toile et les objets

<sup>537</sup> Op. cit., Biro, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, p. 240.

<sup>538</sup> Cf., p. 173.



réverbérant les trois plans de l'atelier, le sous-sol, la terre et le ciel. Cette distance envers la trinité, ainsi que cette proximité des compositions au chiffre trois rappellent que le processus du regard dépend toujours du lieu et de la perspective. « Voir une image, c'est construire un certain type de regard sur le visible », nous dit Marie-José Mondzain, théoricienne de l'art et philosophe.<sup>539</sup> Les créations de Kiefer font apparaître leur caractère construit. Dès lors, elles laissent ouvertes les possibilités interprétatives. L'« image », dit elle, doit être construite non pas de manière duelle mais ternaire qui « laisse à désirer », permettant ainsi au spectateur de se positionner librement par rapport à ce qu'il voit.<sup>540</sup> Chez Kiefer, une telle triplicité des constituants est omniprésente, comme le montrent les compositions qui se partagent en photographie, retouche de la photographie et inscription du nom. Plus que tout autre, l'artiste paraît créer un « dispositif construit pour la place de la parole et pour tenir à distance ce que l'on voit ». L'Œuvre semble permettre de « voir les choses en écart [...], d'y porter un jugement libre, [...] de pouvoir en parler ».<sup>541</sup> L'art de Kiefer correspond bien à ces exigences, car il se situe hors de toute moralité religieuse ou idéologique. Il ne supprime pas la parole mais au contraire, l'intègre dans les corps matériels travaillés.<sup>542</sup> Ce travail physique et spirituel sur les relations entre les choses visibles et invisibles paraît détruire l'aperception uniforme du temps et de l'espace.

Ce côté invisible du sens est complètement oublié, selon Mondzain. Les signes ont pour seul but de faire acheter les consommateurs, qui sont « devenus ce qu'ils regardent, pris dans un processus identificatoire dans lequel on leur attribue leur propre substance », dit elle.<sup>543</sup> Une telle transsubstantiation n'a pas lieu chez Kiefer car chez lui, il y a encore la distance envers les processus de l'œil, visible dans l'ambivalence des compositions. Son art va donc à l'encontre de tout ce potentiel psychologique destructeur décrit par Mondzain. À l'aide de l'exemple de la destruction des Twin Towers en Amérique, Mondzain montre l'importance de la distance vis à vis des images, car à cette occasion la politique a essayé de « tous nous brûler », de manipuler l'opinion publique.<sup>544</sup> Kiefer paraît lutter dans le sens de Mondzain contre les administrateurs du visible qui représenteraient une dictature idéologique de l'esprit à

---

<sup>539</sup> Marie-José Mondzain, *Images dévorantes*, Mouvement, n° 22, mai - juin 2003, p. 39.

<sup>540</sup> Ibid.

<sup>541</sup> Ibid., p. 40.

<sup>542</sup> Ibid.

<sup>543</sup> Ibid., p. 42.

<sup>544</sup> Ibid., p. 44.

laquelle seul l'art est capable de résister.<sup>545</sup> L'art de Kiefer semble montrer que le « pouvoir temporel » n'est plus à l'Église qui n'est plus seule à tenir l'« économie », les fils de la « gestation et de l'administration du visible » dans ses mains.<sup>546</sup> Kiefer est iconoclaste, chargeant des noms bibliques comme *Vater, Sohn, Heiliger Geist*, Marie et *Les sept palais célestes* avec le feu et le plomb toxique. Pour l'artiste, l'histoire de l'Immaculée Conception est aussi absurde que les calculs de guerre de Chlebnikov.<sup>547</sup> Et pour Mondzain, ce passage biblique ne fait rien d'autre que de décrire le passage de l'idée à l'image. « Devant une icône », explique-t-elle, « l'honneur n'est pas rendu à sa matérialité mais remonte au prototype invisible. Cette bascule entre visible et invisible passe par la conception et la gestation de l'image dans les entrailles virginales ».<sup>548</sup> À travers le corps de Marie, Dieu devient visible. Il montre son visage charnel sans se remplir de la matière, opérant par un vide qui se remplit de l'infini - son fils. « C'est ainsi », poursuit Mondzain, « que va se constituer la doctrine du trait qui inscrit le Verbe dans l'icône sans circonscrire Dieu, sans porter atteinte à son infinité ».<sup>549</sup> Le verbe est vu comme le fils de Dieu qui s'inscrit dans la vie sur la feuille blanche comme à travers le corps de Marie. L'inscription de l'esprit dans la matière serait le graphe iconique.<sup>550</sup> En ce sens de l'écriture unique qui contient toujours l'invisible « Autre » ou « Dieu », Mondzain reconnaît la modernité de l'antique querelle iconique. Nous reviendrons à la tridimensionnalité des compositions dans la troisième partie pour tenter d'expliquer sa relation aux déplacements des noms et des corps artistiques. Or, cet acte d'inscrire des noms dans la matière et de matérialiser des représentations, comme Kiefer le fait à travers le tableau *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (1973) semble montrer que les mots ne circonscrivent jamais tous ce qu'ils signifient et qu'il en est ainsi pour les figurations, il n'y a pas de « graphe iconique », malgré la manifestation de l'esprit.

Or, l'iconicité des noms paraît être emblématisée et détruite par l'énergie transformatrice des matériaux. Ainsi, les compositions représentent des énigmes visibles de l'invisible mouvement de la vie. Leur importance consiste en l'unicité de leur « alphabet matériel » qui les rend si complexes. Surtout à l'égard des citations qui établissent des références historiques précises, il est difficile de ne pas voir émaner des

---

<sup>545</sup> Marie-José Mondzain, Interview par Stéphanie Katz, *Négociier avec l'invisible*, Art Press, n° 216, septembre 1996.

<sup>546</sup> Ibid.

<sup>547</sup> Bertram Müller, *Künstler Anselm Kiefer im Interview, Menschen noch nicht reif für Atomenergie*, RP, 08. 10. 2011.

<sup>548</sup> Ibid.

<sup>549</sup> Ibid.

<sup>550</sup> Ibid.

fragments de l'écllosion lumineuse de sens possible. Le tableau *Die Ordnung der Engel* (1984 - 1986) le montre bien, les noms sont en quelque sorte le contraire des pierres, ils sont lourds par leur charge partielle ; les pierres sont légères par leur accord avec l'ensemble de l'Histoire. Inscrire des mots dans la pierre permet l'extension du sens du mot et l'émergence d'un sens scripturaire de la pierre. Ne serait-ce pas une véritable écriture de l'imagination ?

L'oscillation entre les noms et les matières génère une énergie réflexive qui n'est plus présente dans les images informatiques, lesquelles ne sont ni uniques, ni achroniques. Seulement le principe de l'emplacement est le même. Il s'agit d'occuper des lieux par des signes dont la constellation donne une « image » qui suggère un sens car elle paraît être une unité identifiable, déchiffrable, saisissable dans un temps et un espace anticipés. Il n'en est pas ainsi chez Kiefer, il n'y pas d'identité spatiale et temporelle pro-grammatique. Son art marque la provenance des noms du temps historique, mais ces noms inscrits dans les matières deviennent des « corps étrangers »<sup>551</sup> dans un lieu artistique dérivé de la terre. Les citations sont dans un lieu assez libre sémantiquement et peuvent ainsi rendre présent l'ensemble de leurs références d'une manière semblable à la poésie : « Si la convocation du nom propre invite une apparition, la convocation d'un nom propre qui habitait dans un poème invitera le corps entier du poème ». <sup>552</sup> Kiefer se sert de ce pouvoir des noms, créant un canon des anti-canons par son « travail de tissage de plusieurs textes ». <sup>553</sup> Il fait ainsi le contraire des gestionnaires de la réalité, permettant de choisir parmi les multiples possibilités d'espaces sémantiques auxquels renvoient les noms et les matières. <sup>554</sup>

L'apparition d'un sens voué à disparaître est donc celle de la situation frontalière des créations qui interrompt l'espace et le temps pour établir un mode de signifiante semblable à celui des rêves, comme chez les surréalistes. Il s'agit également de la disparition d'un sens voué à apparaître comme celui d'un rêve lorsqu'on l'écrit. Les figurations travaillent dans une dimension de sens qui fait émerger le mouvement des constituants picturaux. Animé par les interconnexions, elles semblent faire appel à l'imagination pour lier les fragments de sens. La confrontation avec les frontières de la connaissance et de la fois est omniprésente dans l'art de Kiefer et paraît constituer sa parenté artistique avec certains traits de la psychologie.

---

<sup>551</sup> Ryoko Sekiguchi, *Traduire les noms propres*, Vacarme, n° 25, automne 2003, p. 96.

<sup>552</sup> Ibid., p. 98.

<sup>553</sup> Ibid., p. 97, 98.

<sup>554</sup> Hadjadj, Fabrice, *Günter Anders, La bombe en bikini*, Art press, n° 325, juillet - août 2006, p. 67, 68.

Pour le psychanalyste Pierre Fédida, l'« image » faisant partie de tout écrit est l'assourdissement du langage précis, l'« instant d'abîme du mot ».<sup>555</sup> Or, cette description semble convenir pour les figurations de Kiefer qui font partie de son écriture et qui ne se laissent pas formuler, qui mettent en abîme encore plus les mots fragmentaires. Rarement les mots et les « images » étaient si proches et si loin les uns des autres que chez Kiefer. Comme pour toute image, le sens ne peut pas être restitué par des phrases, mais chez Kiefer la présence des mots rend explicite cette vaine tentative de dire ce que c'est une « image ». Pour cela, nous préférons parler des figurations. Ses compositions suggérant des figurations de l'« image » par l'écrit alphabétique, tout en laissant leurs liens en suspend, semblent faire voir l'interstice entre les créations et les sens, entre les mots et ses « images ». Par là, Kiefer paraît renvoyer à la mémoire, qui selon Fédida ne peut se construire qu'en faisant abstraction des blancs qui entourent et séparent les unités d'expression, suggérant un temps chronologique et un espace homogène. Or, Kiefer travaillant à l'encontre de l'homogénéisation de l'espace et de la synchronisation du temps, paraît inclure par ces structures destructrices et palimpsestes la dimension onirique des « images », qui pour Fédida, « décide en quelque sorte des critères de la lecture obscure de l'image ».<sup>556</sup> L'image matérielle serait hermétique parce qu'elle refuse une lecture univoque malgré son « évidente clarté visuelle ».<sup>557</sup> Par leur matérialité, les figurations de Kiefer incitent d'autant plus fortement à vouloir y décrypter un sens, pourtant leur rapport au « sens », surtout à l'égard des inscriptions est polyvalent. C'est ainsi qu'apparaît un parallèle intéressant avec l'analyse de l'Œuvre de Paul Klee qu'entreprend Fédida, qui explique que la théorie de l'art ne peut pas être « préalablement constituée » car elle est le « processus lui-même en tant qu'il engendre ses objets `conceptuels´ ».<sup>558</sup> Malgré l'impossibilité d'une telle théorie en mouvement, qui serait nécessaire aussi pour comprendre l'art de Kiefer (voir I.2.2.), Fédida suggère une approche des images par les mots, qui peuvent les libérer de leur obscurité par le « silence du blanc [...] auquel revient alors le pouvoir de dissémination ». Obscurcir l'obscur en voyant toute image à l'orée de la parole et donc du blanc est le « tournant du souffle »<sup>559</sup>, l'ouverture aux possibilités de sens, à laquelle aspirent également les compositions de Kiefer,

---

<sup>555</sup> Pierre Fédida, *Le site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris: PUF, 1995, p. 188.

<sup>556</sup> Ibid., p. 191.

<sup>557</sup> Ibid., p. 192.

<sup>558</sup> Ibid., p. 195.

<sup>559</sup> Ibid., p. 196, citation de Paul Celan, *Atemwende*.

comportant des noms obscurcissant d'avantage les figurations. Le blanc silencieux serait la qualité de l'image. Ce n'est « rien de distinct en soi, ni en dehors des yeux, ni au-dedans des yeux ».<sup>560</sup> Le blanc serait aussi un « intermédiaire en chaque individu. Non pas un troisième genre mais le passage, l'interstice où le « soi » est au plus proche de l'« autre étranger ». Le blanc des mots semble donc révéler le blanc des figurations, réverbérant le blanc entre soi et le monde. Il est donc l'arrière-fond de la création.<sup>561</sup> Son silence est d'autant plus grand quand les mots et les matériaux effacent leur distinction dans l'obscurité du sens. En nommant, les mots donnent naissance à des figures non-identifiables à travers leur support.<sup>562</sup> Chez Kiefer, le nom *Europa* (2010) et la photographie de la vache, par exemple, perdent leur sens dans l'obscurité de la composition. « En tant qu'elle constitue momentanément la forme, la figure est le nom ou encore le nom est bien le lieu du figurable. Et le lieu du figurable de par le nom qui dessine dans l'invisible est un *lieu* parce que capable de virtualités possibles. »<sup>563</sup> La figure de la vache évoque le mot « vache », le nom *Europa* devient le lieu du figurable, capable de « virtualité » mythologiques et historiques. Devient alors apparent le souffle indistinct des figurations et des paroles chez Kiefer, souffle qui selon Fédida est représenté par la mer et l'air de l'Odyssée, deux lieux figuratifs chez Kiefer.<sup>564</sup> Pour en arriver là, Fédida prouve l'échappée du sens, éliminant les frontières entre le rêve et l'éveil. « Chercher à penser l'image, en son fond blanc, lui accorder cette monochromie qui en serait réserve de puissance, puissance indistincte des possibles que les noms semblent entr'apercevoir par l'action de nommer, appeler ainsi le figurable comme des lieux disséminés à la surface d'un visible support [...] »<sup>565</sup>, c'est le même procédé qu'utilise Kiefer. L'obscurité du sens provient de l'inconsistance de l'image de la parole, qui permet de figurer l'imprononçable.<sup>566</sup> Ainsi, *Europa*, ne désigne ni l'Europe, ni la déesse grecque mais ces lieux de sens restent perceptibles en tant que lieux du figurable, devenus imprononçables par la photographie de la vache. L'espace est fractionné par l'incarnation matérielle et plastique d'un souffle de sens, le blanc de Fédida sur lequel repose la vache de Kiefer. L'« image » ne serait pas une représentation ni même, peut-être, la présentation d'une présence, mais plutôt l'état du matériau

<sup>560</sup> Ibid., p. 197, citation de Platon.

<sup>561</sup> Ibid., p. 199.

<sup>562</sup> Ibid., p. 200.

<sup>563</sup> Ibid., p. 201.

<sup>564</sup> L'Odyssée chez Kiefer est présente à travers la citation des argonautes, ainsi que par le mouvement du sens entre sa disparition et son apparition dans les figurations.

<sup>565</sup> Op. cit., Fédida, *Le site de l'étranger*, p. 202.

<sup>566</sup> Ibid., p. 203 - 204.

produit par le souffle de la parole ». <sup>567</sup> L'« état du matériau » produit par *Europa* n'est pas certain. La langue habite profondément la photographie et vice versa. Autrement dit, l'écriture est peinture et la peinture est écriture parce qu'elles se manifestent sur le même support. Ce support entouré de blanc permet la figurabilité parce qu'il est ouvert au temps et à l'espace. Ainsi, à travers les figurations peintes et écrites, une rencontre avec l'« Autre » est possible : « la puissance de figuration du support » tient à la *distance toujours temporelle* de la rencontre [...] de l'*autre* ». Le support, la toile ou la feuille, permet donc l'émergence de l'« essentielle altérité » des figurations. <sup>568</sup> Par là, les figurations de Kiefer, entourées de blanc, paraissent ressembler à cet « enclos du temps (pour reprendre la belle expression de Paul Celan, 'Zeitgehöf') et constituent la secrète réserve de mémoire puissantielle ». <sup>569</sup> Dans le travail kieférien, l'iconologie brisée semble renvoyer à cette pure rêverie comme le diagramme en géométrie qui fait si bien oublier la distance entre le « réel et la copie ». <sup>570</sup> Les structures palimpsestes des tableaux, ressemblant à celles du rêve, font voir le « sommeil » de l'icône, le « seuil des mots imprononçables où se construisent les figures ». <sup>571</sup> Les compositions de Kiefer rendent visibles les palimpsestes des mots et des matières. Sans correspondre à une théorie psychanalyste de l'image, les créations kiefériennes montrent pourtant des procédés et des problématiques similaires à ceux des auteurs et des artistes explorés. Elles ne cessent de poser le problème de la représentabilité de l'être dans cet « entre » de l'imagination et de la mémoire, reflétant différents lieux de sa destruction et de sa transformation dont nous allons analyser les tensions.

---

<sup>567</sup> Ibid., p. 208.

<sup>568</sup> Ibid., p. 209, 210.

<sup>569</sup> Ibid., p. 215.

<sup>570</sup> Ibid., p. 219.

<sup>571</sup> Ibid., p. 220.

### III. Compositions polytonales



Anselm Kiefer, *Ich bin der ich bin* (2004)

Jusqu'ici, nous avons analysé la matérialité de la langue et la « langagéité » des matériaux. À présent, il s'agit de comprendre le côté invisible, insaisissable, négatif de la dialectique kieférienne. À notre connaissance, aucun artiste ne fait preuve plus subtilement de l'« intuition intellectuelle ». Et c'est là où Kiefer semble poser autant de questions ouvertes que les neurologues qui se demandent si toute décision dépend de notre intuition, également appelée « pré-conscience » (« Vorbewußtsein »), un domaine du cerveau qui pourrait tout enregistrer mais sans pouvoir s'en souvenir.<sup>572</sup> Serait-ce comparable à ce que Kiefer appelle le « dinosaure » dans sa tête, un savoir qui n'est pas oublié mais qui est indisponible ?<sup>573</sup> Kiefer se sait contemporain des acquis neurologiques : Il se distancie des positions extrêmes qui proclament la non-existence de la « culpabilité » et de la « liberté », réduisant l'ensemble des sentiments à de simples produits neurologiques. « Ich war es nicht ! »<sup>574</sup> (« Ce n'était pas moi ! »); ce titre annonçant les nouvelles explorations neuro-scientifiques ironise l'expertise dont le

<sup>572</sup> Gerhard Roth, *Mit Bauch und Hirn, Der Mensch unterscheidet sich von allen anderen Lebewesen durch seine Fähigkeit, langfristig zu planen. Die Intuition ist dafür wichtiger als gedacht*, *Die Zeit*, n° 48, 20. 11. 2008, p. 43.

<sup>573</sup> Niklas Maak, Julia Voss, *Ein Gespräch mit Anselm Kiefer, Der Dinosaurier im Hinterkopf*, *FAZ*, n° 161, 12. 07. 2008.

<sup>574</sup> Evelyn Finger, *Ich war es nicht*, *Die Zeit*, n° 42, 11. 10. 2007.

message choquant mènerait au « darwinisme social » et à la fin de la liberté de parole. La fin de l'art s'ensuivrait, ou comme le dit Kiefer, « Die Kunst geht knapp nicht unter ».<sup>575</sup> Face à cette actualité scientifique, Kiefer paraît poser le problème de l'incalculable. Tout aussi complexes que le réseau synaptique, ses compositions semblent faire résonner la mort des dogmes, mais aussi la danse héroïque des femmes, qui ont lutté pour ce « je suis qui je suis-là »<sup>576</sup> mis en scène par Kiefer.

Faisant recours à la présence des couches multiples de l'Histoire et ne cessant d'expérimenter les différentes dimensions de l'écriture, Kiefer paraît soulever toutes les difficultés de s'exprimer. Les inscriptions mais aussi les figurations que l'artiste fait découvrir renvoient aux sciences mais aussi au « continent noir » intuitif qu'habitent les femmes selon Freud.<sup>577</sup> Cette dernière dimension de l'art, l'imaginale<sup>578</sup>, semble se dessiner entre les lignes absentes des figurations et témoigner d'une écriture matérielle énigmatique qui est surchargée sémantiquement.

Dans cette dernière partie, nous essayerons de rendre visibles les tonalités multiples, concordantes, discordantes du monde kieférien. À l'exemple des sculptures dédiées aux femmes, nous verrons dans quelle mesure Kiefer s'inscrit dans une tradition de révolte contre tout ordre représentatif. La multiplicité des voix invitera à interroger la musicalité des tonalités matérielles de l'artiste qui trouverait génial d'être un compositeur, désirant lier l'intellectuel à l'émotionnel et la « musique », dit-il, « est très forte pour cela ».<sup>579</sup> En échappant au regard contemplatif, Kiefer semble non seulement interrompre l'isolement disciplinaire, mais aussi détruire le dernier ressort de l'écriture, à savoir l'imagination, en créant par delà le cadre conceptuel. Nous oserons donc enfin analyser les affinités de Kiefer avec la tradition hermétique de l'écriture, tout en clarifiant les prises de distance artistiques envers celle-ci. Ces dernières analyses compléteront notre vue sur l'ensemble des tissus fragmentairement mis en scène, la présence kaléidoscopique de cet art.

---

<sup>575</sup> Anselm Kiefer, *Die Kunst geht knapp nicht unter, Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*, Berlin: Suhrkamp, 2010. Ce titre fait référence aux lectures de Kiefer au Collège de France : *L'art survivra à ses ruines*, 2010/2011.

<sup>576</sup> Citations biblique, 2. Mo (Ex), 3, 14. « Da antwortete Gott dem Mose: Ich bin der `Ich-bin-da´. » Einheitsübersetzung, 1979, Stuttgart: Katholische Bibelanstalt, 1980.

<sup>577</sup> Nom attribué aux femmes par Sigmund Freud.

<sup>578</sup> Cynthia Fleury, *Métaphysique de l'imagination*, Paris : Editions d'écart, 2001.

<sup>579</sup> Op. cit. Kiefer, *Keine Kühe und keine Wolken*.



### III.1. L'entre tonnant

Nous avons vu qu'à travers les traductions frontalières, Kiefer semble jouer les cordes des matières. Nous avons déjà vu avec Chelbnykov et Celan que l'artiste s'intéresse aux sons de la langue. Nous allons poursuivre cet intérêt au monde invisible mais perceptible des créations. Or, plusieurs titres se réfèrent à Richard Strauss et Richard Wagner, telles *Elektra* (2004) ; *Der Nibelungen Leid* (1973) ; *Tannhäuser* (2005) ; *Kyffhäuser* (1980) ; d'autres semblent faire résonner une musicalité à travers les noms, tels *Nur mit Wind und mit Zeit und mit Klang* (1997) ; *Die fünfte Posaune* (2005), *Die sechste Posaune* (1996) ; *Von den Verlorenen gerührt, erwachen die Trommeln im Fluss* (2005) ; *Sprache der Vögel* (1989) ou encore les tonalités se manifestent à travers les matériaux brisés, tel le verre. Plus subtilement, ce sont les femmes, dont certaines enchantent avec leur voix, qui paraissent contribuer à la compréhension de la dimension musicale des compositions. Les interstices des brisures citationnelles et matérielles semblent évoquer l'invisible qui tient les fragments dans un ensemble tonnant. Encore une fois, les religions chrétienne et juïque, les mythologies aussi, sont au premier plan de la quête kieférienne du Graal de l'existence. Dans un premier temps, nous allons donc expliquer comment Kiefer réussit à créer et à détruire à la fois le chant enchanteur de ses morceaux compositionnels par les noms des femmes, qui avec la *Schechina* semblent participer au monde invible des sons. Peinture terrestre, non pas croyance céleste, les tonalités de Kiefer paraissent négocier entre les royaumes visibles et invisibles. Y-a-t-il une musicalité des mots et des matériaux, qui influencerait la compréhension de l'écriture ?

#### III. 1. 1. La danse incantatrice

Outre les bruits des machines et des outils de travail, ceux des matières versées, forgées, brûlées semblent résonner encore dans les compositions au repos. Le silence apparent fait d'autant mieux surgir le bourdonnement du travail précédent ; les matières pèsent de questions ouvertes, témoignant de la surabondance de sens, comblant l'absence de réponses. Un refus de connaissance semble émaner de l'immensité spatiale mais aussi de la matérialité étouffante des créations. Les expressions artistiques paraissent explorer l'être sous maintes facettes. Cette matérialisation kaléidoscopique

des choses ressemblerait selon Werner Spies à une « partition d'orchestre ». <sup>580</sup> L'historien d'art rend compte de traits parfois paradoxaux : les créations de Kiefer feraient voir mais aussi entendre l'histoire de leurs composants, créant ainsi des ponts entre l'ouïe et la vue. Kiefer est conscient de ces différences perceptives, qu'il décrit ainsi : « Oui, le voir est avant toute chose un tout autre mode de perception. C'est que le voir est agressif. Il émet des rayons, tandis que l'ouïe est passive. En écoutant, on s'ouvre à une résonance. L'ouïe en soi est spatiale, tandis que le voir est toujours fixé sur un point précis. Mais cela ne veut certes pas dire qu'on ne peut pas entendre une image. [...] Regardant une image, on ne projette pas sur elle un rayon visuel agressif. On laisse l'image agir sur soi et cela ressemble à l'écoute. [...] Non, on ne peut pas détourner les oreilles, mais seulement les yeux ». <sup>581</sup> Grâce à sa sensibilité, l'artiste s'ouvre à « tous les bruits de ce monde ». <sup>582</sup>

Les bruits du monde semblent s'inscrire dans les matières, cependant certaines tonalités paraissent pouvoir être saisies là où la vie d'un sens, les sens de la vie sont mis en cause. Ainsi, il paraît être important d'interroger la relation entre les bris de matières et leurs tonalités spirituelles, entre la *Schechina*, la splendeur divine et les *Trümmerfrauen*, les survivantes dans les ruines. Ce registre de musicalité féminine paraît s'enrichir encore à travers le plomb des compositions dédiées aux *Femmes de la Révolution*, ainsi que le plâtre qui forme les robes des *Femmes de l'Antiquité*. En trois temps, nous verrons donc en quoi consiste l'entre tonnant de l'Œuvre et dans quelle mesure celui-ci influencerait la compréhension de l'invisible qui semble véhiculer l'imagination de cette écriture artistique.

---

<sup>580</sup> Op. cit., Spies, *Le passé recyclable*, p. 146.

<sup>581</sup> Leander Kaiser, *Kunst und Gnosis, Anselm Kiefer und Thomas Macho im Gespräch* dans *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, München: Fink, 2004, p. 232. « Ja, das Sehen ist vor allen Dingen eine ganz andere Art der Wahrnehmung. Das Sehen ist ja aggressiv. Es sendet Strahlen aus während das Hören passiv ist. Man lässt sich beim Hören auf einen Klang ein. Das Hören ist an sich räumlich, während das Sehen immer auf einen ganz bestimmten Punkt gerichtet ist. Aber das heißt ja nicht, dass man ein Bild nicht hören kann. [...] Wenn man ein Bild betrachtet, wirft man ja nicht den Sehstrahl aggressiv darauf. Man lässt das Bild auf sich wirken, und das gleicht dem Hören. [...] Ja man kann nicht weghören, nur wegsehen. » Citation Kiefer.

<sup>582</sup> *Anselm Kiefer, Sternenfall*, [www.arte.tv](http://www.arte.tv), 19. 06. 2007. « Seine Sensibilität verleiht ihm eine natürliche Autorität. Eine Sensibilität, die alle Geräusche dieser Welt wahrnimmt. »

### III.1.1.a. Les bruits silencieux



Anselm Kiefer, *Bruch der Gefäße* (détail, 1990)

Dans ce chapitre, nous allons explorer la résonance des matériaux à travers la présence du verre pour mieux comprendre les liens des matériaux avec les noms, ainsi que la motivation de la création de Kiefer qui s'inspire de la Kabbale. La « Schechina », la partie féminine du Dieu kabbalistique, est inscrite maintes fois dans les tableaux et les sculptures de Kiefer. En 2010, elle figure à l'exposition « Nächstes Jahr in Jerusalem » sous forme d'une robe blanche, tranchée par des grands bouts de verre, qui réverbèrent *Le bris des vases* (*Chevirath ha-kelim*, 2007, 2001), des installations et des tableaux au verre et à l'argile brisés. Cet événement kabbalistique de la création du monde semble être une source d'inspiration pour l'artiste qui ne cesse de reproduire le bris des vases, brisant du verre, ainsi que des vases d'argile. Les bris de verre sont insérés dans la sculpture de la robe *Schechina* (2000), ou encore ils sont parsemés sur le sol autour de l'étagère *Bruch der Gefäße* (1990). Ainsi, Kiefer fait allusion à l'émanation du mal à partir du féminin, la Schechina qui selon les Kabbalistes n'était rien de doux, mais quelque chose de sévère. Entre 1989 et 1990, ainsi qu'en 1999 l'intérêt de l'artiste pour la « démonisation de l'élément féminin dans le cosmos »<sup>583</sup> surgit à travers les sculptures et les tableaux de robes « vides », des femmes sans têtes, des têtes remplacées par des objets comme des cages, qui portent l'inscription

---

<sup>583</sup> Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Francfort sur le Main: Suhrkamp, (1957) 1993, p. 41.

*Schechina*. Par la figuration de la robe blanche, associée à ce nom, l'artiste établit un lien étroit avec les robes des *Femmes de l'Antiquité*. Par le verre, il lie la Schechina à la gigantesque étagère avec environ 200 livres en plomb, installation intitulée *Zweistromland - The High Priestess* (1985 - 1989) où ce matériau fragile, non brisé ici, sépare les deux côtés de la bibliothèque qui portent deux noms : Euphrate et Tigre. La Schechina, l'apparition (ou la gloire, la splendeur) du corps divin aux mesures infiniment grandes s'est amorcée.<sup>584</sup> Chez Kiefer, elle paraît résider dans les robes sans corps, les verres dérobés de leur matérialité, les ruines. L'apparaître silencieux des bris de verre semble pourtant faire du bruit, car dans les fragments paraît luire de manière éclatée cette idée de la splendeur divine dont les étincelles fument et font naître la différence entre les hommes et Dieu. C'est là où semble commencer la recherche originaire des hommes.

De toute apparence, la Schechina joue un rôle important dans la quête existentielle kieférienne : dans l'installation musicale *Am Anfang* (2009), elle est incarnée par l'une des actrices, habillée en laine sablée, qui récite les prophètes Jérémie et Isaïe. Kiefer semble indiquer par là qu'elle « se sert d'un corps comme d'un instrument de musique ».<sup>585</sup> Il l'incarne dans une femme vivifiant l'une des robes jusqu'alors vide. L'actrice représente cette « résidente des intervalles » qui paraît habiter toutes les robes et les chemises de l'art kieférien. Or, ce sont les intervalles, les creux, l'« entre-deux » qui semblent responsables des tensions dans et autour des compositions. Cette entité féminine divine voile et dévoile l'altérité des voix et des tons, celle des *Nibelungen* (1973) de Richard Wagner, mais aussi celle du chant catholique *Maria durch ein Dornwald ging* (2008), ou encore celle des tambours païens, qui se réveillent au fond du fleuve (*Von den Verlorenen gerührt, erwachen die Trommeln im Fluss*, 2005). Chez Kiefer, des telles tonalités alternantes paraissent être perceptibles.

Plus concrètement, la Schechina qui apparaît sur la scène de l'Opéra Bastille est entourée des « palais célestes », ainsi que de la musique expérimentale de Jörg Widmann. Elle est l'une des « héroïnes » qui erre parmi les *Trümmerfrauen* (2009) sur ces lieux aux temps et aux sons incertains. Sa voix interrompt les sons musicaux et elle-même n'est interrompue que par le tapage monotone, irrégulier et constant des pierres. Ce sont les autres femmes, habillées en laine sablée également qui essaient de faire des

---

<sup>584</sup> Ibid., p. 71.

<sup>585</sup> Vincent Noce, « *Am Anfang* » était la fin, Gérard Mortier quitte Bastille sur une œuvre qui s'annonce dense, Libération, 07. 07. 2009.

briques pour reconstruire un mur, la fondation d'une habitation mais aussi une frontière territoriale qui pourrait de nouveau mener à la guerre. Cette mise en scène du commencement suggéré par le titre, *Am Anfang* montre un début immédiatement situé après la fin, effaçant par là la possibilité de dater, de définir ces événements. La Schechina, comme les Trümmerfrauen habite donc les zones transitionnelles, telles les compositions de Kiefer.

Ce caractère aéré, musical des compositions paraît s'incarner dans un vers du poème « Exil » (1957) de la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann que Kiefer cite dans un tableau : *Nur mit Wind und mit Zeit und mit Klang* (1997). José Alvarez écrit à l'occasion de l'exposition à Madrid, intitulée « El viento, el tiempo, el silencio » (1998) qui fait allusion à ce vers de Bachmann que « dans l'infinie diffusion de la lumière zénithale du Palacio Velasquez, les œuvres créent un jeu musical, polyphonique, avec la rudesse des matériaux [...] qui composent ces tableaux palimpsestes ».<sup>586</sup> Dans les tableaux dédiés à Bachmann, le verre apparaît sous forme rudimentaire de sable qui est ajouté abondamment, créant de véritables paysages désertiques. Cet « espace illimité » des compositions, dit Alvarez, permet au regard de « voyager librement » et de s'apercevoir de leur « éclat », donc de leur splendeur, des murmures du travail de Kiefer.

Bachmann semble compter parmi les « Trümmerfrauen » légendaires qui aidaient à reconstruire les villes autrichiennes et allemandes après la Deuxième Guerre Mondiale. La fugitivité indiquée par le verre paraît s'incarner dans la tonalité du verre, du sable soufflé, se perpétuant dans du véritable sable, mais aussi dans la cendre et les poussières jetées sur les tableaux.<sup>587</sup> Dans ces déserts lointains inventés et incarnés au présent des tableaux apparaissent des briques spiritualisées par l'inscription : *The fertile crescent* (2009). Qu'il s'agisse d'un véritable voyage non pas au passé mais au présent du passé<sup>588</sup> est prouvé par l'apparition du nom d'*Ingeborg Bachmann* dans des tableaux aux briques argileuses (1996) et celui d'*Elektra* (2004), qui renvoient tous deux à ceux intitulés *The fertile crescent* (2009). Les évocations sont multiples : la genèse biblique, les habitations des hommes et la fragilité de leurs constructions, le cheminement de la

---

<sup>586</sup> José Alvarez, *Anselm Kiefer, Un art de la complétude*, Connaissance des Arts, 06. 1998.

<sup>587</sup> Voir ce processus dans le film de Sophie Fiennes, *Over your cities grass will grow* (2010).

<sup>588</sup> Op. cit., Comment, *Un art allusif*, p. 119. « Elles sont les non-résidentes de l'Histoire, ou de la mythologie, et autorisent donc toute latitude pour les inventer. Le non-savoir, ou le savoir troué, lacunaire, laisse à l'artiste une formidable liberté dans son effort pour les figurer, les faire apparaître au présent de notre regard. »

« culture » mésopotamienne jusqu'à aujourd'hui et ses ruines.<sup>589</sup> Avec les *Trümmerfrauen* (2010), qui reconstruisent ces habitats à partir des pierres et des briques brisées, les aboutissements de l'Histoire et des religions sont mis en question. Le fil secret des affinités entre ces femmes semble se tisser à travers la distance qu'elles ont vécue par rapport à leur environnement conventionnel. Kiefer les appelle-t-il à l'aide pour recomposer des tonalités révoltées contre toute dictature de sens ?

Dès le départ, Kiefer joue avec la proximité des tons avec les sons, utilisant l'argile, « Ton » en allemand, dans ses compositions, matière biblique de la création des hommes. Malgré l'impression de continuité, l'argile apparaît plus rarement que le sable ; souvent la plasticité des surfaces fissurées est construite avec de l'émulsion et de la gomme-laque ou encore du plâtre. Fissures dans lesquelles habite la Schechina. Marges dans lesquelles ont vécue les femmes ? Le verre qui fait résonner silencieusement des bruits est absent dans les compositions dédiées aux *Reines de France* (1996, 2001, 2004). Une impression de manque de connaissance s'installe devant le grand nombre de noms sans portraits des *Reines de France* (1996, 2001, 2004).<sup>590</sup> Ces dernières sont classifiées par siècles dont chacun se présente comme une touche du clavier du piano français. Or, dans *Les Reines de France* (2004) les noms sont collés à côté des marches d'escalier du salon d'exposition de façon à descendre les siècles en montant les marches.<sup>591</sup> Ces Reines, ayant réussi à monter jusqu'au couronnement, devaient renier leur corps et descendre elles aussi jusqu'à la mort. Comme c'étaient surtout les Rois qui furent éternisés par l'écriture historique, par des portraits, des statues, des monuments, des noms de places et de rues, Kiefer semble avoir ressenti le besoin d'écrire une fois pour toutes avec de l'encre sur du papier les noms de ces « non-résidentes de l'Histoire ».<sup>592</sup> Tout corps est absent dans ces compositions, seuls quelques pétales singuliers de rose et une branchette de rosiers à moitié trempée dans du plâtre figurent dans l'un des tableaux ; dans l'autre sont accrochés des cadres vides sur du plomb, semblables à ceux du tableau *Les femmes de la Révolution* (1991) où figurent une rose (« Marie Antoinette ») et des mugets.<sup>593</sup> Donc pour Kiefer, Marie Antoinette est une « femme de la Révolution ». Les reines font partie de l'écriture historique mais elles ne sont souvent pas connues, ayant vécu dans

---

<sup>589</sup> Op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 264 - 271. Les briques d'argile que Kiefer avait photographiées lors d'un voyage apparaissent déjà en 1997 dans les tableaux dédiés à Bachmann, Celan et la Mésopotamie.

<sup>590</sup> Titre d'un livre déjà en 1996. Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*.

<sup>591</sup> Ibid., p. 125 - 127.

<sup>592</sup> Op. cit., Comment, p. 118.

<sup>593</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, p. 73, 125 - 127.

l'ombre de leurs Rois avec le pouvoir de l'influencer, à l'exemple d'*Elisabeth* (d'Autriche).<sup>594</sup>

À travers la présence ou l'absence du verre, Kiefer établit donc des liens entre les différentes « femmes », tout en leur donnant différentes tonalités. Ces bruits silencieux des matériaux semblent briser les silences dans lesquels ces « femmes » ont été enveloppées. Avec les *Femmes de la Révolution* nous verrons les matières briser le silence des noms.

### III.1.1.b. Les silences brisés



Anselm Kiefer, *Die Trümmerfrauen* (2009)

Nous avons vu les tonalités multiples du verre qui se perpétuent dans le sable, ainsi que celles de l'argile. Or, au commencement était aussi le plomb. *Am Anfang* (2009), cette mise scène des femmes des ruines est marquée par des coulées de plomb. Ce matériau toxique nous le rappelons est transformé, répété dans les compositions sous formes différentes, tel les livres, les bateaux, les avions. La coulée du commencement, une chute elle aussi, semble résonner encore dans les créations en plomb, tels les lits dédiés aux *Femmes de la Révolution*. À travers ces sculptures nous essayerons de comprendre comment Kiefer brise les silences des matériaux. La présence du plomb, serait-elle comparable aux interprétations multiples d'une note de musique ?

---

<sup>594</sup> Ibid., p. 83. Le tableau pourrait faire partie de ceux dédiés à Paul Celan en 2005, montrant la mer avec un bateau en plomb. Cette mise en parallèle suggère la fascination et le respect devant leur courage de la part de l'artiste et met toutes ces femmes sur le même niveau que les hommes. L'image est une charnière entre les différents sujets, d'autant plus exemplaire qu'*Elisabeth* est la seule femme qui soit représentée avec sa tête.

Kiefer ne semble pas seulement faire éclater les matériaux mais il paraît les condenser aussi. Les sculptures intitulées *Die Frauen der Revolution* (1996)<sup>595</sup>, titre emprunté à Jules Michelet<sup>596</sup>, illustrent le registre tonal complexe auquel recourt Kiefer à travers les matières. Parmi les lits de plomb, au nombre de vingt-deux sont rassemblés les noms de femmes dont l'une illustre une vie révolutionnaire qui la lie aux autres. Son histoire est particulièrement frappante : *Théroigne de Méricourt* (1762 - 1817), l'« amazone de la Révolution Française ».<sup>597</sup> Derrière ce nom se cache la force de l'amour, capable de s'affranchir des lois étatiques, la force comme participation des femmes aux combats. Cette femme déguisée en homme accompagne son mari au combat et meurt à l'asile. Les femmes qui révèlent des aspects embarrassants du christianisme et de l'histoire occidentale n'ont pas été reconnues par l'écriture historique dominante. Pour cela Jules Michelet leur avait dédié tout un livre et Kiefer leur dédie ses compositions. C'est pourquoi l'artiste se révolte avec les femmes, transformant leurs lieux de repos déniés en quelque chose d'indestructible et de destructeur pour celui qui y touche, donc quelque chose d'intouchable. Le problème des dogmes devient particulièrement lisible dans le vécu de ces femmes : la danse de la vie subvertit les autorités. Le plomb et l'eau paraissent transformer ce « lieu de sens » en mouvement, uniquement guidé par la vie.

Les coulées de plomb semblent avoir une résonance plus grave que les bris de verre. Les lits lourds paraissent donner la clé aux tonalités avec lesquelles Kiefer expérimente l'influence qu'exerce la musicalité des matières sur la compréhension de l'écriture. Les noms des différentes femmes révolutionnaires, associés au lits presque uniformes rappellent le danger de la dictature, non sans commémorer la résistance au régime hitlérien : *Cathérine Théot* (1716 - 1794), se déclarait prophète d'un nouveau messie et fit ainsi chuter Robespierre - morte guillotinée ; *Charlotte Corday* (1768 - 1793), républicaine, tua Jean-Baptiste Marat, morte guillotinée ; *Olympe de Gouges* (1748 - 1793), proclama les droits des femmes, morte guillotinée ; *Lucile Desmoulins* (1770 - 1794), femme d'un révolutionnaire, morte guillotinée ; *Mme Roland* (1754 - 1793), républicaine, tenait un salon girondin, morte guillotinée.<sup>598</sup>

---

<sup>595</sup> Titre d'un tableau de 1987, qui célèbre son retour avec l'exposition en 2007/2008.

<sup>596</sup> Jules Michelet, *Die Frauen der Revolution*, Francfort sur le Main : Insel, 1989.

<sup>597</sup> Anselm Kiefer, *Anselm Kiefer: Wege der Weltweisheit / Die Frauen der Revolution*, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, éd. Klaus Gallwitz, Hamburg: Richter, 29. 09. 2007 - 28. 09. 2008, p. 78, 79.

<sup>598</sup> Ibid., p. 78, 79.



Ces histoires sont émouvantes car elles reflètent toute l'actualité de la répression, variant seulement dans les degrés de sa mise en place. Le nouveau messianisme, la république, la féminité, ce sont des idées pour ou contre lesquelles elles luttèrent et qui étaient nécessairement construites à partir des concepts institutionnalisés, le Dieu chrétien, la monarchie, le patriarcat. Il s'agissait donc de contre-idées, qui avaient leur fond et leur fondement dans l'antique idée de la justice.

Le fait d'inscrire les noms sur le mur au dessus des lits paraît permettre aux voix des femmes de s'étendre librement, chose impossible du temps de leur vie. Mais ce n'est pas tout. D'autres femmes n'ont pas été exécutées, mais mortifiées par la vénération dont elles étaient l'objet, l'érection de statues qu'on leur dédiait : *Mistress Macaulay* (historienne qui passionnait par son esprit au point que l'on lui a dédié une statue de marbre en tant que déesse de la raison, 1731 - 1791), *Mme Maillard* (artiste vénérée en tant que déesse de la raison à Notre Dame), *Gracia Viardot* (Pauline Michelle Ferdinande Garcia (née) Viardot, déclarée déesse de la raison également, 18. 07. 1821 - 18. 05. 1910). D'autres encore survivaient grâce à leur charme : *Cornelia*, la fille de *Mme Duplay* (les deux donnaient leur faveur à Maximilien Robespierre, qu'elles hébergeaient quand il était jeune), *Mlle Landeille* (poétesse et actrice au Salon des Palais-Royal 1793 qui enchantait avec sa harpe), ou grâce à leur statut social : *Louise Gély* (de sang noble, deuxième femme de Danton, 1777 - 1856), *Mme Duchesse* (la camériste de la princesse, dates de vie incertaines).<sup>599</sup> La mise en statue des unes est aussi parlante que l'affichage des autres en tant que « séduisante », « fière », « femme d'un tel » ou « servante de la princesse ». Leurs vies étaient déterminées, leurs lits pour ainsi dire, empoisonnés par la réduction de leurs qualités à une seule, opérée par les hommes. Il est nécessaire de les nommer pour comprendre les facettes et les enjeux des concepts dogmatiques et idéologiques auxquels il est difficile d'échapper.

Peut-être sont-ce les femmes littéraires qui ont le mieux réussi à penser indépendamment dans une oscillation entre les extrêmes : *Mme d'Épinay* (1726 - 1783), *Mme de Genlis* (1746 - 1830), *Mme Condorcet* (1764 - 1822), *Mme de Staël* (1766 - 1817), *Mme Récamier* (1777- 1849). Cette dernière tenait elle aussi un salon (comme Mme Roland), mais ses écrits avaient un caractère pédagogique orienté vers la philosophie des Lumières.<sup>600</sup>

---

<sup>599</sup> Ibid.

<sup>600</sup> Ibid.

Ce ne sont pas toutes ces femmes qui ont été rabaissées, puis mises à mort au nom d'un texte quelconque mais dans tous les cas, l'élément révolutionnaire se trouvait en elles par le simple fait qu'elles osèrent s'exprimer. Or, le plomb paraît être une matière adéquate pour rappeler le fondement lourd et difficile du déclenchement des idées nouvelles. L'actualité de la domination spirituelle et physique devient claire si l'on réfléchit un instant à la charge sémantique du plomb chez Kiefer, cette matière, nous le rappelons, dont il construit des livres entiers, des bateaux, des avions, des ailes et qu'il fait couler sur ses toiles et la terre argileuse de sa carrière.<sup>601</sup> Le rôle dominant que joue ce métal dans l'Œuvre se voit dans les lits de plomb. Contrairement au verre et au sable, qui expriment la possibilité de la reconstruction à partir de la destruction, le plomb représente quelque chose d'indestructible malgré ses transformations. Les trois matières sont complémentaires, liant les femmes de la Révolution (1789 - 1799) à Bachmann et aux *Trümmerfrauen*, qui réagissent en fonction de la Deuxième Guerre Mondiale. Le plomb paraît être le véhicule transformateur, entretenant le mouvement de la vie et de la mort, détonnant par la rencontre des matières religieuses, mythiques et historiques. Plurivoque comme le verre, mais de tonalités différentes, le plomb semble incarner ici la ronde des femmes révolutionnaires, qui montre que la cause intime de l'action libre peut être trouvée malgré les gouvernements religieux et politiques et que c'est le courage de se connaître soi-même, qui rend possible, malgré tout de se « déconditionner ».<sup>602</sup> Cela semble se confirmer si l'on regarde les photographies sur lesquelles les lits de plomb encerclent un bassin carré rempli d'eau, au-dessus duquel flottent également les chaises de Chlebnikov (*Velimir Chlebnikow, Band I*, 1997) ou dans lequel sont plongés aussi les bâtons de métal dans *Die Nacht, in der Isis weint* (1987), ainsi que l'épée de Siegfried (*Nothung*, 1977 / 1978).<sup>603</sup> De ces créations dédiées aux femmes autonomes se dégage alors la distance envers la dictature de sens, faisant entendre les tonalités d'un réveil du matriarcat, de la fertilité et de la force de la terre, incarnés dans la vie exemplaire d'une des femmes de la Révolution, *Mlle Landeille*. Il est dit qu'elle enchantait les auditeurs avec sa voix, ainsi qu'avec le jeu de sa harpe, exerçant de la sorte un pouvoir sur des hommes tel Pierre Vergniaud, l'un des Girondins en conflit avec Robespierre. La sonorité de sa voix et de l'instrument résistait donc à toute réduction, fixation ou arraisonement de son être. Kiefer écrit « la vie

<sup>601</sup> Voir les premières photos du livre d'exposition *Sternenfall* (2007) ou le film de Sophie Fiennes, *Over your cities grass will grow* (2010).

<sup>602</sup> Op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 254.

<sup>603</sup> Ibid., p. 44, 158, 159, 177,

cyclique des astres, de la mer et des femmes », citant Jules Michelet.<sup>604</sup> La cyclicité mouvementée de la vie semble être la cause profonde, déguisée sous différents noms, pour laquelle ces femmes se battaient. Autour des lits et des cartes accrochées au-dessus au mur, sur lesquelles sont inscrits à la main les noms règne alors un silence sacramentel, pesant comme dans les cryptes des Saints, des chapelles (*Le bris des vases*, 2000) ou dans les souterrains d'anciens dépôts de sel, tel celui de Venise où Kiefer expose *Das Salz der Erde* (2011). Pourtant, la taille, les ondulations et les nuances de couleurs des lits, les flaques d'eau et quelques rares objets ajoutés (des plantes et du métal) transforment ces lieux de repos et brisent la monotonie apparente. Les lits sont légèrement différenciés pour rendre hommage à chacune des femmes. Kiefer ne les classe pas par ordre de « mérite », il les inscrit dans leur singularité. Le plomb s'avère être fondamental et individuel à la fois. En lui semble s'incarner cette unicité de l'être, l'être même platonicien, l'Un monothéiste mais aussi sa brisure kabbalistique, ainsi que les dieux polythéistes. La pesanteur des voix de femmes est tellement prenante à travers les tonalités mortuaires des lits de plomb que l'art semble se trouver ici au seuil de la musique. Chez Kiefer, les incantations murales ressemblent à des invitations à la manifestation libre de l'esprit des femmes. L'expérimentation avec le plomb se montre sous une nouvelle facette : un corpus est construit à partir de ces lits, qui fait résonner des tons tragiques et « sublimes » à la fois. Leur « théâtralité » sans mythifier semble rendre aveugle le pathos du « sublime » qui sous les Lumières était lié à l'émancipation des citoyens.<sup>605</sup> Or, le plomb y incarne le courage irreprésentable de ces femmes, de briser les silences suivant leur cœur, il les lie les unes aux autres, reflétant leur désobéissance.<sup>606</sup> Il ne se laisse pourtant pas approprier pour symboliser quoi que ce soit, au contraire, comme une note, il paraît être joué de façon unique où qu'il soit, emportant dans son jeu tous les lieux et les moments. Or, cette accumulation de tons dans le plomb signifie en même temps une crise d'expression. Nous pourrions donc dire que ce ne sont pas les expressions (les noms) qui sont révolutionnées chez Kiefer mais

---

<sup>604</sup> Il n'est pas sûr à quel moment Michelet écrit cette phrase.

<sup>605</sup> Op. cit., Steinhauser, *Im Bild des Erhabenen*, p. 831, 818.

<sup>606</sup> Ces compositions de 1984, dédiées aux *Femmes de la Révolution*, exposées en 2007/2008 au musée de Rolandseck ne forment qu'une partie de l'exposition, l'autre est constituée des *Wege der Weltweisheit*, datant de 1978 - 1990. Ces derniers tableaux montrent de nombreuses constellations de portraits de personnes allemandes connues dont deux femmes : la Reine Luise Auguste Wilhelmine Amalie (1776 - 1810) et Annette de Droste-Hülshoff (1797 - 1848). Le plus grand de ces collages gigantesques comporte 36 portraits dont il est difficile de trouver les points communs, à part leur « nationalité allemande » et les dates de leurs vies entre le 18<sup>ème</sup> et le 19<sup>ème</sup> siècle. Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer: Wege der Weltweisheit / Die Frauen der Revolution*.

que cette surdétermination du plomb, ce carrefour de sens, c'est là la véritable révolution car elle tient ouvert un espace pour l'imagination, l'invention.<sup>607</sup>

Le registre musical des matières n'est pas encore exploré complètement. Il reste à comprendre les tonalités du plâtre qui donne souvent l'impression d'être de l'argile ou de la terre. Le plâtre n'enrobe pas seulement les fleurs de tournesol et d'autres plantes mais il forme les robes dédiées aux *Femmes de l'Antiquité* dont nous explorerons donc les tonalités.

### III.1.1.c. Les bris musicaux



Anselm Kiefer, *Regina coeli* (2011)

Nous avons rencontrées les tonalités graves à travers les *Femmes de la Révolution*. Nous allons voir que ces tonalité semblent se différencier de celles des

---

<sup>607</sup> Op. cit., Steinhauser, p. 820.

sculptures où sont inscrits les noms des *Femmes de l'Antiquité* (1999).<sup>608</sup> Ces robes blanches paraissent faire entendre des tonalités subversives contre l'uniformisation des femmes également, renvoyant sans cesse à l'enveloppe creuse des figurations. Pourtant, on ne sait pas exactement ce qu'ils sont ces tons. Seraient-ils quelque chose qui se déroule dans le kairós, qui crée du présent étendu et qui pourtant comme la voix s'éclaircit en des lieux indéfinis ?

Dans les créations dédiées aux *Femmes de l'Antiquité*, le plâtre est modelé en robes blanches, différentes par la taille, les nuances de couleur, les nombre de plis, les objets qui remplacent la tête des femmes. Ce blanc poussiéreux des robes donne une impression d'uniformité comparable à celle des lits de plomb des femmes de la Révolution. À première vue, le blanc suggère un lieu commun aux compositions, faisant allusion à la réduction des femmes à certaines qualités par les hommes. Mais aussi, par un second regard, il fait voir les dons particuliers de chacune des personnes à travers ses variations subtiles. Or, chacune des sculptures porte un nom qui imprègne le plâtre de son histoire. Les résonances de l'ensemble sont difficiles à saisir. Kiefer semble faire participer les matières aux bris de la destruction sémantique, qui advient à travers l'accumulation des noms dans les mêmes matériaux différents. Ce qui paraît en résulter, c'est l'arrêt des incantations avant même qu'elles ne s'effectuent. De même, c'est la fin de la matière « crue », le plâtre semble disparaître dans sa forme de robe, se transformant en tissu polytonal. Avec souplesse, Kiefer fait entendre les tonalités différentes du plâtre, ce qui lui permet d'associer les noms malgré leurs provenances différentes, Histoire et mythes :

*Nèère* et *Sinopé* sont des nymphes, des sibylles, des femmes oracles ; *Irène* est l'une des Heures, déesses du temps, fille de Jupiter et de Thémis. À proximité d'elle se trouvent des courtisanes égyptiennes, chacune connue pour une qualité : *Bilistice*, la beauté ; *Mnéside*, le jeu de la cithare ; *Myrtion*, la séduction ; *Pothyne*, l'éloquence. Y apparaissent d'autres noms, comme *Olympia(s)*, la mère d'Alexandre le Grand, les *Neuris*, peuple enchanteur, capable de se transformer en loup-garou ; d'autres sont difficilement classifiables comme *Cymbalium*, *Melissa*, *Anthia*. La plupart de ces femmes en robes sont attestées par l'Histoire et la mythologie. Certaines ne sont pas représentées par des robes mais leurs noms sont associés aux chemises et aux sous-vêtements poussiéreux sans volume, arrangés sur le sol : *Martina*, martyre vierge ;

---

<sup>608</sup> Anselm Kiefer, *Die Frauen der Antike*, Paris: Galerie Yvon Lambert, 1999.

*Leaina*, hétéaire grecque ; *Margelia* (de Milet), belle Ionienne, séduisante et intelligente ; *Epicharis*, courtisane, qui conspirait contre Néron. Les robes et les chemises déjà connues à partir d'autres compositions, comme *Jason* (1989/1990, 1992) et les *Argonautes* (1989/1990, 2011), semblent refléter la difficulté de s'imaginer leurs vies, peu connues, démonisées, mythifiées. Or, ce mélange de récits historiques, aussi légendaires que ceux des mythes est intensifié par le titre. Rassemblés sous le signe « de l'Antiquité », les noms prêtent à confusion, mêlant mortels et déesses. Kiefer semble négocier une nouvelle écriture, indiquant par là que la mémorisation par l'écriture historique est une entreprise mythique et que les récits mythiques commémorent toujours un moment de l'histoire des idées. Comme toujours, Kiefer intègre la religion dans sa partition d'orchestre. Les quatre noms hébraïques en témoignent pleinement : *Rebecca, Rachel, Sarah, Léa*<sup>609</sup> ; paganisme, christianisme, mythologie et Histoire se tiennent la main. Kiefer travaille avec les espaces sacrificiels anciens et contemporains des écritures. À travers les liens tensionnels entre les noms associés au plâtre, il paraît montrer la présence effondrée, secouée, brisée de ces « lieux du sacré » qui pourtant résonnent encore.

La fascination de Kiefer pour les noms auratiques et la vie des femmes est beaucoup plus complexe qu'elle ne paraît. L'exposition *Die Frauen (Les femmes, 2005)*<sup>610</sup> rassemble des créations nouvelles et anciennes, des statues et des tableaux dédiés aux *Femmes de la Révolution*, aux *Femmes de l'Antiquité*, ainsi qu'aux *Reines de France*. *Medea, Kirke, Daphne, Elektra, Berenice* sont présentes, puis *Elisabeth von Österreich*, qui est la seule à être représentée avec une tête. Puis, dans les tableaux sablés réside le nom sans corps d'Ingeborg Bachmann. Sans énumérer ou hiérarchiser les noms, Kiefer crée pourtant des sortes de listes, dont la *Liste d'Apolodore*.

C'est ainsi qu'il inscrit le nom *Gaia* sur le mur au-dessus d'un grand lit de plomb, qui ressemble aux lits dédiés aux *Femmes de la Révolution*. *Gaia* figure parmi des personnes du monde hellénique (*Olympia, Kalypso, Aristarete, Eirene, Timarete*).<sup>611</sup> La terre-mère ou « Ur-Wesenheit » est la première sur cette liste des créatrices, qui peut être lue comme une filiation : après la terre-mère ses terre-filles, descendantes des Titans, comme le suggère le nom de Kalypso, qui est apparenté à celui d'une nymphe de la mer, fille d'Atlas. Cependant, la philologie n'est pas à sens unique : Gaia elle-même

<sup>609</sup> Léa est un prénom hébreu et romain.

<sup>610</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*.

<sup>611</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer: Wege der Weltweisheit / Die Frauen der Revolution*.

aussi est une fille, née avec le chaos ou à partir de lui, en même temps qu'Eros et Tartaros.<sup>612</sup> Mythologie et Histoire se rencontrent donc dans une même composition, voir dans un même nom, Kalypso, témoignant de la polytonalité des noms, qui se reflète dans celle des matériaux et qui paraît toujours comporter un part de silence. L'artiste crée donc des liens entre les femmes de la Révolution et celles de l'Antiquité. Ces noms, sauf celui de Gaia, se trouvent également inscrits sur une photographie du livre *Les femmes de l'Antiquité* (2005)<sup>613</sup>, sur laquelle on voit un tas de vingt-quatre chaussures de femmes en désordre, couvertes de poussière. C'est une photographie unique dans l'art kieférien, qui paraît faire encore allusion au risque de réduire les femmes à leurs apparences. Elle introduit toute une série de sculptures aux sonorités variées : trois noms mythologiques, *Circé*, *Bérénice* et *Daphné* sont représentés avec des figurations qui spécifient les récits sur elles. Bérénice, qui devait prouver son innocence à l'aide de ses cheveux et d'une déesse, tirant un bateau du fond de la mer, est représentée par une poignée de cheveux noirs, accrochés au mur au-dessus d'un tas de fragments de verre aux chiffres numérotant les étoiles. Circé, qui était capable de transformer les hommes en porcs, apparaît dans une robe au-dessus de laquelle une cage pleines des cochons miniature remplace la tête. Daphné fut transformée en laurier par Gaia, sa mère. Elle habite une robe sur laquelle poussent des rameaux à partir des manches. Ce sont à chaque fois des moments importants, isolés du récit, captivés par les figurations-têtes, qui renvoient aux stéréotypisations des femmes. Kiefer paraît interroger les images véhiculées par les écrits mythiques et historiques.

Les représentations des autres *Femmes de l'Antiquité* de 1999, exposées en 2004 - 2005 ne montrent pas de lien direct entre la composition et la vie des femmes : *Sappho* porte un livre ouvert à la place de sa tête, *Claudia Quinta* tout une pile de livres en plomb ; *Paete non dolet*, tel est le nom d'une statue avec une grande boule de fil de fer barbelé en lieu de tête. Pour Henri Loyrette, historien de l'art, le livre, qui remplace la tête de certaines femmes et qui est l'un des objets/sujets dominants dans l'art kieférien, incarne la charge « viatique » de l'Œuvre elle-même.<sup>614</sup> Placer un livre sur la robe d'une femme semble témoigner de l'intellect des femmes, qui n'était pas bien vu dans

---

<sup>612</sup> Bernhard Kytzler, *Mythologische Frauen der Antike, Von Acca Larentia bis Zeuxippe*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winckler Verlag, 1999, p. 82. Quelle: Hesiod, *Theogonie* 116 - 187 und 459 - 497.

<sup>613</sup> Op. cit., Kiefer, *Die Frauen der Antike*.

<sup>614</sup> Henri Loyrette, *Anselm Kiefer, le livre*, dans op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen.*, p. 24.

l'Histoire. « Ce peuple de statues dont le silence épouvante les maîtres »<sup>615</sup> aux robes blanches plâtrées, magiciennes, hétaires et femmes bibliques se réunit dans une sorte de ronde. La liste des femmes est longue : rien que lors de l'exposition *Die Frauen* de 2004 - 2005, on peut dénombrer plus de 80 noms. Le plâtre s'imprègne donc de tons multiples qui mènent les compositions dans une sorte de strette à partir de laquelle les sens se condensent.<sup>616</sup> En même temps, cette accumulation bruyante des sens semble garder une part de silence pour marquer la distance envers toute stéréotypisation.

Kiefer paraît reconstruire ainsi l'instant-limite de la raison que ces femmes ont dû connaître, en inscrivant leurs noms au-dessus des compositions. La crevasse entre les noms et les figurations semble marquer la fin de la représentation, en même temps que le commencement des tonalités hétérogènes qui appartiennent plutôt au domaine de la musique : « Au moment où nous parvenons à la limite de la représentation, là où nous tâtonnons dans le fond sans nom, dans l'immédiat ou l'intériorité [...], nous entendons la musique ».<sup>617</sup> Les robes sans têtes tout comme les lits de plomb semblent réverbérer une telle fin de la représentation et s'ouvrir à l'ouïe : les matériaux, s'enrichissant des noms, paraissent faire entendre une sorte de « rumeur du fond de la vie ».<sup>618</sup> L'art de Kiefer, réussissant à récupérer la « tonalité indicible de la vie »<sup>619</sup> semble ainsi pourvu d'une musicalité qui le rend proche d'une partition orchestrale. Par la danse des femmes, Kiefer paraît faire reconnaître l'« immédiateté vitale comme source de notre propre compréhension ». En ce sens, il fait entendre la « musicalité de l'existence qui baigne les plus simples parmi nos mots ».<sup>620</sup> Nous poursuivrons l'étude des polytonalités exprimées par les matières sable, plomb, plâtre, ainsi que leur part de silence aux chapitres suivants, afin de mieux comprendre l'influence de la musicalité sur l'écriture artistique.

---

<sup>615</sup> Op. cit., Alvarez, *Anselm Kiefer, Un peuple de statues dont le silence épouvante les maîtres*.

<sup>616</sup> En fait, terme de composition d'une fugue, quand se resserrent les voix : « strette ».

<sup>617</sup> Maria Filomena Molder, *Symbole, analogie et affinité*, Revue Descartes, n° 68, mai 2010, p. 73.

<sup>618</sup> Ibid., p. 73, 74.

<sup>619</sup> Ibid. Référence à Colli.

<sup>620</sup> Ibid., p. 75.



### III. 1. 2. L'incantation destructrice



Anselm Kiefer, *Von den Verlorenen gerührt, erwachen die Trommeln im Fluss* (2009)

Nous venons de voir de quelles manières Kiefer fait résonner les matériaux. Or, la célébration des femmes par la polytonalité des matériaux, ne semble pas être une à cause de cet être polytonal des compositions. L'entre tonnant des figurations paraît être responsable de la destruction des incantations. En recueillant dans les matières la voix et la danse véritable des femmes, Kiefer fait résonner des tonalités qui se jouent toujours entre les cordes ou les lignes. Son archive ne paraît pas être conçue logiquement mais avec l'ironie qui interroge les choses en feignant l'ignorance.<sup>621</sup> Dans la lignées des femmes, des Saintes et des démons nous essayerons donc de répondre à la question de savoir comment Kiefer détruit en même temps ses propres incantations par l'exploration des tonalités. Pour ce faire, nous interrogerons d'abord la musicalité de l'Œuvre dans le contexte de l'histoire de l'art pour ensuite pouvoir analyser plus concrètement les

<sup>621</sup> Op. cit., Comment, *Un art allusif*, p. 118.

relations des tonalités artistiques avec le « sublime » et le « sacré », tout en considérant les compositions dédiées à Médée et Marie, deux femmes à part, qui participent pourtant au chœur de l'entre tonnant kieférien.

### III.1.2.a. Musique

Les éclats de verre, le bruit des coulées de plomb, les bruissements des robes en plâtre, ce sont des tonalités habitant les matières chez Kiefer. Le tout ressemblant à une partition d'orchestre expérimentale évoque une symphonie élogieuse des noms cités : « Contre Aristote, il [Kiefer] soutient les pythagoriciens et fait entendre, harmonieuse et lointaine, la musique des sphères. Comme Hésiode, il construit une théogonie et emprunte au poète grec sa généalogie primordiale : son œuvre est fille de Nuit, elle-même fille de Chaos ; ce chaos tout proche qui massacra les hommes, ruina les monuments splendides et dévasta les paysages ravissants et fragiles ». <sup>622</sup> Cette citation mythifiante semble pourtant bien montrer l'influence des tonalités sur l'écriture de Kiefer. Celui-ci ne crée certainement pas de théogonie mais sa création étant construite à partir des bris rappelle les résultats d'une dévastation. Effectivement, il y a un lien important, jusqu'ici peu exploré, entre les femmes et l'Extermination, qui rend problématique toute mythisation de la musicalité chez Kiefer. Ce sont avant tout les cheveux noirs, qui contribuent à constituer l'entre tonnant des compositions mais qui en même temps arrêtent tout élan symphonique : ils appartiennent à *Bérénice*, mais aussi à *Sulamith*. Ils deviennent un lieu qui relie les femmes verticalement à travers l'Histoire. De même, les femmes qu'invoque Kiefer en 2005 sont posées sur la Rome antiques, qui est « enfouie dix mètres sous nos pieds, mais [qui] nous surplombe aussi d'autant [...] », rappelle Pierre Morel, y découvrant le lien avec la « désacralisation du monde » « après la catastrophe » de l'Extermination. <sup>623</sup> L'artiste tenterait d'enregistrer l'« itinéraire [...] qui a conduit à la négation de l'homme par l'homme ». <sup>624</sup> Ce commentaire reflète bien la polytonalité des matières, ainsi que toute la problématique d'entendre une « musique harmonieuse » émaner des sphères kiefériennes. Surtout à l'égard de Richard Wagner et de Richard Strauss auxquels Kiefer se réfère par des titres

---

<sup>622</sup> Henri Loyrette, *Anselm Kiefer, le livre*, dans op. cit., *Kiefer, Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, p. 23.

<sup>623</sup> Pierre Morel, *Histoire, cosmos et salut* dans ibid., p. 47, 48. En référence à Piranèse, « Prisons ».

<sup>624</sup> Ibid., p. 51.

comme *Der Nibelungen Leid* (1973), *Siegfried vergisst Brünhilde* (1976) et *Elektra* (2004), les matières effondrées paraissent former des « antiphonies »<sup>625</sup>.

Notamment à travers la poésie de Chlebnikov, Kiefer s'intéresse donc aux sons d'une manière qui rappelle la tentative de faire entendre la musicalité des mots dans l'histoire de l'art. Dans son parcours à travers la tradition du « son des images », Karin von Maur s'arrête entre autre après la Première Guerre Mondiale, chez les artistes tel Paul Klee qui avaient pour but de créer une nouvelle langue des sons, une structure polyphonique à partir de la destruction de l'identité subjective et objective.<sup>626</sup> Or, c'est ce que paraît faire Kiefer, concevant ses compositions sur la frontière entre le lisible et l'indicible, les arrachant à toute identification définitive. Permettant ainsi la coexistence des voix, des tons différents, l'artiste paraît suivre l'idée de la « vague synesthétique », de Wagner à Baudelaire.<sup>627</sup> Son art semble aspirer à l'œuvre d'art totale, un assemblage de peinture, de musique, de poésie et d'architecture. Ces quatre éléments sont omniprésents chez Kiefer. Cependant, son art reste inachevé et impossible à connaître dans sa totalité. L'artiste semble refuser ainsi, du fond de l'acte créatif toujours en mouvement, l'accessibilité de la totalité. Il paraît intégrer le processus de la perception dans les créations et les ouvrir aux formes différentes. L'art deviendrait lui-même un instrument du mouvement transformateur des mots et des matières à l'intérieur des temps et des espaces artistiques.<sup>628</sup> La manière d'inscrire chaque chose dans sa texture nouvelle transforme le ton des mots et des matières. Comme les sons et l'instrument, les tons et les signes semblent être liés et ne peuvent être décryptés qu'en prenant en compte cette interdépendance contextuelle.<sup>629</sup> L'importance des tonalités pour la lecture des inscriptions paraît indéniable, même si ces multiples tons sont discordants et restent sémantiquement indécis. En libérant la polytonalité de ses chaînes conceptuelles, Kiefer semble montrer que la « dissonance n'est qu'une consonance plus éloignée », tout comme l'avait pensé Schönberg.<sup>630</sup> Établissant des ponts entre les mots et les matières, il suggère une appartenance secrète entre eux. Jouant sur leurs relations harmonieuses et

---

<sup>625</sup> Günter Metken, *Begrabene Mythen, Anselm Kiefer und die Nibelungen* dans *Die Nibelungen, Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, éd. Wolfgang Storch, München: Prestel, 1987, p. 298. « Antiphonare der Endzeit ».

<sup>626</sup> Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder*, München, London, New York: Prestel, 1999, p. 9.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 60, 61. Citation de Georges Braques. « [...] wie eine Tonfolge nicht unabhängig von dem sie erzeugenden Instrument, oder der zugehörigen Komposition gehört wird, so erschließt sich ein Zeichen nicht ohne seine bestimmte Färbung, Formung, Stofflichkeit - es kann nicht von dem Bildkontext abstrahiert werden, in den es hineingeschrieben wurde [...] »

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 33.

disharmonieuses à la fois, comparables au jeux mélodiques, l'artiste paraît créer un espace sonore souple.<sup>631</sup> Les citations captivées par les yeux, stimulent l'oreille également par la simultanéité des figurations, des objets et des mots. Par là, l'ensemble paraît briser la succession du temps mécanique.<sup>632</sup> Mais pas seulement. L'extension du temps par la musicalité des mots et des matières et l'extension de l'espace par la peinture<sup>633</sup> sont réalisées simultanément. Polychrome, polyphone et polymorphe, l'Œuvre de Kiefer échappe à l'instrumentalisation.<sup>634</sup>

Les blessures causées par les noms dans les tableaux rappellent celles qu'ont dû vivre les femmes. L'absence de connaissance de leurs vies résonne dans les robes sans têtes. Kiefer semble inscrire les noms comme des « armes sonores »<sup>635</sup> pour arrêter le fleuve imaginaire qui coule à travers les figurations matérielles. L'Œuvre est-elle capable « si on sait bien [la] lire », comme l'écrivait Novalis, de déployer « `dans notre intérieur un monde vrai, visible après les mots´ » ?<sup>636</sup> Les voix des femmes paraissent vibrent dans les matières et hanter les airs, faisant des compositions un véritable « corps sonore »<sup>637</sup> imminent et séducteur, qui « frappe, tend et secoue l'air ». <sup>638</sup> Cet entre-tenant semble stimuler l'imagination, la poussant à chercher dans les confins les plus hermétiques du savoir. L'art se représente de manière à ne rien révéler de sa signification, permettant ainsi au spectateur de découvrir « l'élément du chant dans le dire, [...] ce qui ne contribue pas à la signification ». <sup>639</sup>

Ici, dans le souffle insaisissable des tonalités semblent se rencontrer l'art de Kiefer et la musique antiphonique. L'artiste suivrait-il en quelque sorte l'appel des Romantiques, qui réclamait « une manière philosophique, analogue à la création artistique, qui reflète, miroite et brise avec constance les conditions de la

<sup>631</sup> Ibid., p. 43. « Tonraum ».

<sup>632</sup> Ibid., p. 53.

<sup>633</sup> Ibid., p. 121.

<sup>634</sup> Ibid., p. 84, 105.

<sup>635</sup> Karl Clausberg, *Stimmbänder der Bildphantasie, Synästhetische Rückwege der Schrift zur Sprache* dans *Phonorama, Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, éd. Brigitte Felderer, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Museum für neue Kunst, Berlin: Matthes & Seitz, 2004, p. 82. « Sonarwaffen ».

<sup>636</sup> Gaby Hartel & Frank Kaspar, *Die Welt aus dem geschlossenen Kästchen: Stimmen aus dem Radio und über das Radio* dans *ibid.*, p. 234. « Die stille Lektüre sollte einen gelenkten imaginativen Bilder- und Geräuschfluss in Gang setzen. Wenn man nur richtig zu lesen verstünde, schrieb Novalis, entfalte sich `in unserem Inneren eine wirkliche, sichtbare Welt nach den Worten´ ».

<sup>637</sup> Steven Connor, *The Strains of the Voice* dans *ibid.*, p. 159. « Stimmkörper ».

<sup>638</sup> Ibid., p. 159. Selon Aristote: « Luft wird geschlagen, gespannt, erschüttert ».

<sup>639</sup> Mladen Dolar, *Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung* dans *ibid.*, p. 208. Notre traduction. « Das Element des Gesanges im Sagen, das was nicht zur Bezeichnung [signification] beiträgt, ist der Stoff, aus dem die Träume sind, das was das aufblitzende Erscheinen des Unbewußten ermöglicht ».

connaissance » ?<sup>640</sup> Les dissections entreprises par l'artiste : textes arrachés, matières transformées, toutes ces composants fragmentaires constituent le rythme de l'art, constamment conduit par les éléments posés plus ou moins brutalement par l'artiste. Les tons, ce sont ceux de la tension entre les éléments déposés sur les tableaux, ceux de la discordance des éléments qui s'entrechoquent dans et entre les compositions.

L'art de Kiefer ne donne donc certainement pas l'« image, ton d'une certaine harmonie et accord ».<sup>641</sup> Soucieuses de dévoiler l'apparaître des choses, ses créations ouvrent sur une dimension invisible de la perception, éclaircissant l'influence des tonalités sur la compréhension des mots. Elles sont loin de ce « beau tout, venant de la main de l'artiste », qui reflète la « haute beauté dans le grand tout de la nature » mais elles font apparaître les brisures des idées totalitaires à travers les apparitions multidimensionnelles des matières.<sup>642</sup> Étant ouverte et non pas un tout achevé, la création de Kiefer s'inclut elle-même dans la mise en question. L'artiste semble donc suivre une philosophie sans affirmation, qui « mène la connaissance à travers un cabinet de miroirs ».<sup>643</sup> Et c'est là où l'art semble s'ouvrir au monde des sons, où les polytonalités musicales font résonner toute la problématique de l'inexprimable Extermination. Pour mieux comprendre l'antiphonie des compositions, nous continuerons d'explorer le chemin des tons par l'analyse des compositions autour de deux femmes, Médée et Marie.

---

<sup>640</sup> Joh. Nikolaus Schneider, *Ins Ohr geschrieben, Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*, éd. Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 9, Göttingen: Wallstein, 2004, p. 111. Citation de Menninghaus. « [...] eine dem künstlerischen Schaffen analoge Art des Philosophierens, die die Bedingungen von Erkenntnis beständig reflektiert, spiegelt und bricht. »

<sup>641</sup> Ibid., p. 122. Référence à Herder.

<sup>642</sup> Ibid., p. 141. Citation de Moritz (1788).

<sup>643</sup> Ibid., p. 156.

### III.1.2.b. Médée



Anselm Kiefer, *Trinity* (2010)

Les bruits, ces bruissements du fleuve de la vie, ces « maintenant » vibratoires en tension semblent culminer dans les compositions dédiées à Médée et Jason, ainsi qu'à Marie, enrichissant la dimension musicale par le mythe et la religion et questionnant ainsi les transcriptions du « sublime » et du « sacré » de façon nouvelle. Ces termes, nous le rappelons, posent problème face à leurs mésusages à des fins national-socialistes (voir I.2. ; II.1.). Cependant, ils semblent être présents à travers certains noms, transformés par les antiphonies des matières. Dans ce chapitre, nous essayerons donc de montrer comment Kiefer joue avec le « sublime » au sens de Lyotard qui, nous l'avons vu, le situe au sein de la suspension du sens.<sup>644</sup>

L'instant du bris, Kiefer ne cesse de le produire matériellement, faisant tomber du verre, lui donnant des noms divers. Les bruits de la chute paraissent résonner toujours dans le verre, le plomb, la pierre. Sans cette destruction, il ne serait pas possible d'entendre les tonalités ou de percevoir le mutisme de la voix, le silence avant le mélange du souvenir des bruits et des tons du passé-présent. Or, il n'y a pas seulement des compositions telles les tours de la *Chute d'étoiles* (2007) où l'on marche

---

<sup>644</sup> Op. cit. Lyotard, *Le différend*, p. 118.

sur les poussières de l'installation, certaines autres sont inaccessibles, étant isolées dans des vitrines. Considérons donc ces compositions protégées autour de Médée, pour mieux comprendre comment Kiefer joue avec les tonalités du « sublime », comment la suspension (« Aufhebung ») se manifeste non seulement dans la mise entre parenthèse du sens, mais aussi dans la conservation, ainsi que dans la collection des noms.

Médée, magicienne elle aussi, comme sa tante, Circé, aida Jason, l'ennemi de son père, à surmonter les épreuves pour gagner la Toison d'or.<sup>645</sup> Or, cette action contre le père semble faire preuve de courage, sans respect pour les traditions patriarcales. Médée, incarnant le courage des *Femmes de Révolution*, représenterait-elle le sublime ? Le mystère de son nom surgit dans deux photographies éponymes, intitulées *Médée*, qui montrent les fenêtres d'une salle vide vue de l'intérieur, ouvrant sur un extérieur peu visible, des arbres dont certains sont morts.<sup>646</sup> Cette représentation suggère un médium de la vue ; or la vue est toujours médiatisée et par les yeux et par l'extériorité physique. La fenêtre de Médée paraît donc suggérer « un monde derrière le monde »<sup>647</sup> que l'on pourrait voir et traverser du moins par les regards et les pensées. En s'ouvrant, ce monde ferait entendre la polytonalité des noms, tels celui de Médée.

Les fenêtres de la photographie semblent renvoyer à l'unicité de l'espace de l'être et donc à l'indiscernabilité des dimensions mythiques, historiques et religieuses. Or, le verre y est présent, capté par la photographie, il paraît incarner la médiation entre le passé et le présent. L'extérieur, vu à travers une fenêtre est ainsi considéré à partir d'un intérieur. Dans le verre, nous le rappelons, Kiefer fait résonner la rencontre problématique des noms, ainsi que des différentes significations d'un même mot. Les deux modes d'expression s'envisagent de l'extérieur, alors qu'ils se trouvent dans le même espace. Ainsi, les fenêtres au nom de Médée ne font-elles pas allusion au problème perceptif du sublime ? Comme le son, son sens semble se trouver de l'autre côté de la fenêtre mais reste inaccessible. De même, le sens des compositions paraît ressembler au son, qu'on peut imaginer lisant les mots, regardant les créations à travers les fenêtres de nos yeux.

À côté des deux photographies aux fenêtres, il y en a une autre de même titre, qui montre un avion en plomb posé sur le sol devant un mur sur lequel est inscrit ce titre, *Médée* (1988). À partir de là, les liens et les références se compliquent. *Jason*

---

<sup>645</sup> Op. cit., Kytzler, *Mythologische Frauen der Antike*, p. 151 - 153.

<sup>646</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, p. 35, 38.

<sup>647</sup> Titre de Heiner Bastian dans *Anselm Kiefer, Bücher*, éd. Heiner Bastian, München: Schirmer / Mosel, 2008.



(1989 - 1990) semble conduire ces avions de plomb.<sup>648</sup> Les noms de Jason et de Médée figurent sur différentes installations.<sup>649</sup> Dans *Das goldene Vlies* et *Die Argonauten*<sup>650</sup> le verre apparaît sous forme de vitrines qui renferment les créations, isolant le bruit dans un espace clos. Il en est ainsi pour les nombreuses vitrines, augmentées en taille, ainsi que pour le cube gigantesque (*Occupations*, 2010, 342 x 503 x 1,058 cm) qui figurent à l'exposition « Nächstes Jahr in Jerusalem » (2010).<sup>651</sup> Visibles à travers les murs de verre, les installations sont exposées de tous les côtés. En même temps, elles sont rendues inaccessibles et inaudibles. Le salon rond aux fenêtres des photographies au nom de Médée résonne dans ces vitrines. À partir du verre, Kiefer semble ainsi créer des antiphonies mais aussi des lieux rendus muets pour empêcher la séduction de voir dans les noms le « sublime » au sens de la splendeur et de la grandeur.

Considérons donc l'intérieur de ces vitrines, tendons l'oreille à travers les enclos de verre. Quelle est la différence entre les installations en vitrines et celles qui sont éparpillées sur le sol des expositions ? Une robe couverte de poussières semble voler sur des rochers en même temps que des chemises en miniature et des dents rappellent la lutte de Jason contre les trois monstres nés des dents de dragons. Cette vitrine s'intitule *Das goldene Vlies* (1988)<sup>652</sup> et contient un nombre exceptionnel de matériaux : du plomb, de l'argile, de la terre, de la paille, du verre, de la cendre, du tissu, du fer, de la feuille d'or, des os, des dents, du papier. Avec ses dimensions de 81 x 50, 5 x 5, 5 cm l'or de la Toison est presque invisible. Deux vitrines comportent de telles robes volantes ; l'une, *Médée Jason* (1988), contient une échelle (de Jacob !) et la robe se trouve tout en haut, comme un animal qui cherche à sortir du terrarium, tandis que deux toutes petites chemises plates se trouvent plus bas derrière « elle ». La troisième vitrine contenant une robe porte le nom de *Lilith* (1988). Cette robe est volumineuse et remplit presque tout l'intérieur de la vitrine. Les robes lient ces installations entre elles, ainsi qu'à celles dédiées aux *Femmes de l'Antiquité*. Néanmoins, les vitrines semblent empêcher les liens de se créer facilement, invitant à regarder les différents détails de chaque composition. À la différence des créations sans vitrines, celles-ci paraissent évoquer des mondes à part dans le monde.

---

<sup>648</sup> Anselm Kiefer, *Anselm Kiefer, Himmelspaläste, Heavenly Palaces*, éd. Heiner Bastian, München: Schirmer / Mosel, 2010, p. 103.

<sup>649</sup> Ibid., p. 62.

<sup>650</sup> Ibid., p. 80, 84, 86.

<sup>651</sup> *Anselm Kiefer, Nächstes Jahr in Jerusalem*, Gagosian Gallery, München, London, New York: Prestel, 2010.

<sup>652</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, Himmelspaläste, Heavenly Palaces*.



Respectant les différences, Kiefer multiplie les liens en parsemant des dents par exemple aussi bien dans la vitrine du *Vlies* que dans celle de *Niflheim Muspelheim*, *Die Himmelsleiter* et *Jakob's Traum*, titres de 1988 qui thématisent l'échange entre le haut et le bas mais dont la relation avec le combat des monstres de Jason reste en suspens.<sup>653</sup> En plus de l'or, il y a là deux nouvelles matières : le diamant, Kiefer en a enterré des éclats pour remercier la terre, il n'apparaît que dans la vitrine *Die Lichtfunken des Valentinus* (1988) ; de la lave, qui est présente dans toutes les vitrines kabbalistiques, intitulées *En-sof*, *Hieros Gamos*, *Aziluth Jesira*, *Berijah Azirah*, *Die Sefiroth*, *Schechina*, *Schevirath Ha-kelim*, *Ain soph ain*, *Tikkun*. Ces vingt-sept compositions sous vitrines constituent le début et la fin des explorations chères à l'artiste. De multiples déploiements de ces noms au cours des années suivantes, ainsi que la concentration des matériaux différents constituent les quatre bras du fleuve du paradis kieférien : mythes grecs, égyptiens et nordiques, religions kabbalistiques et bibliques, poésie, Histoire, tous racontent la traversée des hommes et ont trouvé une place sûre dans la briqueterie historique à Höpfigen, dans l'Odenwald. Ce monde rendu silencieux et clos par les vitrines faisant allusion à la culture occidentale paraît devenir un lieu emblématique du « sublime ». En ce sens, la commune signification des dents entre Jason et Jacob semble être celle de la mémorisation du combat contre la culture propagée par Dieu et par l'État, comme l'indiquent les figurines de soldats, combat donc pour monter, pour descendre et se régénérer de ses blessures. Médée en robe, avion ou fenêtre réside toujours comme Lilith, ainsi que la Schechina dans les ruines et semble incarner la tonalité féminine et « sublime », représentative de toutes les autres héroïnes qui ont su ce qu'est la musique : « La danse. [...] Le désir de se lever de façon irréprensible ». Elles ont osé « se jeter à l'eau », elles ont eu le courage de satisfaire leur désir, suivant une sorte de « musique originaire ».<sup>654</sup> Or, quelques notes de ce « sublime » émancipateur vibrent encore dans les compositions en vitrines. Mais, emmurées de verre, les installations rendent silencieux cet éloge, faisant résonner le « sublime » de Lyotard, la suspension, la coupure de l'espace dans lequel se cache le souci de conserver, de collectionner. Pourtant, rien n'est conservé en tant que tel dans ces collections de noms. Les tonalités du « sublime » surgissent et s'estompent dans la diversité de ces cubes transparents.

---

<sup>653</sup> Ibid.

<sup>654</sup> Pascal Quignard, *Boutès dans La musique, un art du penser ?* 17<sup>ème</sup> forum *Le monde* le Mans, 21. - 23. 10. 2005, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 34.

L'exposition « Nächstes Jahr in Jerusalem » (2010) consiste en un véritable labyrinthe de vitrines, découpant la salle en espaces dont les frontières ne sont pas facilement saisissables. Les compositions regroupées sous ce nom portent des titres anciens, comme *Die Sefiroth* (2010, 424 x 160 x 160 cm) ou *Die Schechina* (2010, 455 x 210 x 210 cm). Pourtant leur taille - autour des cinq mètres - n'est pas nouveau, la plus grande mesure presque huit mètres.<sup>655</sup> C'est un tableau (sans vitrine) qui s'intitule *Entrance to Paradise* (2010, 282 x 768 x 35 cm). Les sculptures ont cependant gagné en plasticité depuis 1988 où elles apparaissaient assez fines et fragiles.<sup>656</sup> Déjà en 2000, Kiefer brise les formats par des hauteurs impressionnantes, comme par exemple, *Die Entfaltung der Sefiroth* (2000, 940 x 510 cm, avec fleurs de tournesol plâtrées), *Bruch der Gefäße* (1990, 380 x 350 x 150 cm, 30 livres de plomb dans une étagère de fer, verre brisé) ou *Chevirath ha-kelim* (2000, 940 x 510 cm, aux vases marocains).<sup>657</sup> Les noms sont apparemment restés les mêmes, mais ils sont évoqués avec plus d'ampleur. Dans la transformation des compositions de même nom, des sculptures en vitrines aux tableaux géants, puis des tableaux en sculptures emmurées, on voit encore l'être en mouvement, l'être-son de l'art kieférien dont les tonalités discordantes dépendent de ces changements. La grandeur de l'Œuvre invoque la splendeur du « sublime » mais les modifications des lieux des noms, des matériaux et des figurations, forment des interconnexions, qui reflètent les différentes tonalités de ce terme sans valider l'un de ses sens. L'idée elle-même semble être mise en suspension, en isolation, à l'extérieur de la fenêtre.

La circularité des matières et des noms dans les compositions permet d'apercevoir des tonalités différentes qui créent l'entre tonnant des présences disparates. Elle paraît être adéquate pour décrire le travail de Kiefer, qui met les éléments en rotation. Les sons de Kiefer, ce serait donc l'ensemble tensionnel des noms et des matières en mouvement, le bruit de leurs brisures mutuelles, leur silence et leur nouvelle danse. L'art de Kiefer ne fait pas seulement parler de la création du monde mais il paraît y participer activement en invitant le passé au présent et le présent au futur. Il semble faire réfléchir sur la profondeur du temps, sur ses couches tonales par une monochromie apparente, un gris constant qui lui-même témoigne de l'être polytonal : il incarne le

---

<sup>655</sup> Voir par exemple *Le bris des vases* (9, 4 m x 5, 1 m, 2001).

<sup>656</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, Himmelspaläste, Heavenly Palaces*, p. 20, 42, 78.

<sup>657</sup> Op. cit. Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 203, 164, 222.

clair-obscur, l'« obscure clarté qui tombe des étoiles »<sup>658</sup>, il est le double mélange du noir et du blanc ; du blanc qui « résulte du mélange de toutes les couleurs » et du noir qui « les contient [toutes] en puissance » et qui est « en quelque sorte leur générateur ».<sup>659</sup> L'omniprésence du verre dans les créations autour de Médée paraît indiquer la polytonalité de la matière matérielle et spirituelle, son unicité antiphonique en constante transformation. L'incapacité à distinguer le sens de l'Autre, du son, de l'Œuvre ne pourrait pas être présenté plus clairement ou plus exhaustivement. La multiplicité et la différence deviennent les frères et sœurs du sublime émanant des catastrophes qui résonnent encore dans les compositions de 1988 - 2010. Par leur sobriété et leur préservation dans des vitrines celles-ci suggèrent un sanctum, un lieu « sacré » tel la cathédrale de Cologne d'où provient tout ce plomb mais dont l'intérieur est détruit. Cet art illustre donc les couleurs et les étapes de l'Histoire, tout ce qui « vient du noir pour se perdre dans le blanc ».<sup>660</sup>

La circulation des matières permet donc de lier les antiphonies du bris de verre aux silences des vitrines, faisant comprendre la problématique du « sublime ». La multiplicité de sens de ce terme résonne dans les installations en vitrines à travers le nom de Médée. Comme les compositions semblent suggérer la proximité du « sublime » avec un sanctum, un lieu « sacré »<sup>661</sup>, il paraît nécessaire de poursuivre les tonalités de cet art à travers les tableaux dédiés à la Vierge Marie.

---

<sup>658</sup> Expression du *Cid* de Corneille que Kiefer cite dans un tableau de 1996.

<sup>659</sup> Op. cit., Lévi-Strauss, Claude, *Regarder écouter lire*, 1993, p. 128, 129.

<sup>660</sup> Ibid., p. 129.

<sup>661</sup> Marina Warner dans op. cit. Kiefer, *Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 20.

### III.1.2.c. Marie



Anselm Kiefer, *Ave Maria Virgo Intemeratum* (2007)

Les bruits estompés dans les vitrines ont montré comment Kiefer joue avec les tonalités du « sublime », mettant en suspension l'antiphonie des compositions, les enfermant dans une dimension à part, inaccessible. L'isolement à travers le verre, rappelant la conservation, semble dès lors suggérer quelque chose de précieux, de splendide qui est aussi facilement associé au « sacré ». Nous avons déjà vu dans la deuxième partie (II.2.) que Kiefer évoque et détruit le « sacré » à partir des compositions souvent trinitaires qui comportent de l'écriture alphabétique, puis des objets qui se détachent des matières de la toile. Cette structure ternaire qui « laisse à désirer » et qui permet de « pouvoir en parler » librement avec de la distance paraît s'opposer à l'image iconique, ainsi qu'au « sacré ».<sup>662</sup> De plus, l'artiste écrit des noms sacralisés dans ses œuvres, tel *Trinity* (2010), *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (1973) dans lesquelles il miroite et brise le « trois sacré » par la matérialisation du trois : les trois fenêtres collées sur des troncs d'arbres forestiers du triptyque *Trinity* réverbèrent les trois fenêtres devant lesquelles sont posées les trois chaises en feu du tableau de grenier

<sup>662</sup> Op. cit., Mondzain, *Images dévorantes*, p. 39, 40.

*Vater, Sohn, Heiliger Geist*. Plusieurs fois, Kiefer se réfère à la Bible, ainsi qu'aux livres « sacrés » (voir II.1.). Nous allons voir que ce sont cependant les tableaux dédiés à la Sainte Vierge Marie qui paraissent le mieux faire résonner les tonalités du « sacré », désacralisés par Kiefer. À l'exposition *Sternenfall* (2007), son nom est inscrit dans certains tableaux des deux cubes en métal accessibles, intitulés *Geheimnis der Farne* (2006) et *Palmsonntag* (2006). Ces séries de tableaux aux fougères et aux rameaux sont mises sous des cadres de verre tout comme *Trinity*. L'arrière fond est rouge-argileux, crevassé, établissant une grande ressemblance entre les tableaux des deux cubes. Trois de ces tableaux contiennent des adorations de la Sainte Vierge Marie en latin : « Sancta virgo virginum ; Ave Maria / mater divinae gratiae / mater divinae gratiae / virgo potens / virgo prudentissim / virgo veneranda / virgo clemens / vas spritual / rosa mystica / ianua caeli / stella matutina - mater divinae gratiae ; Ave Maria / virgo prudentissima / virgo potens / virgina una labe originale concepta / mater inviolata / mater intimerata / mater castissima ». Dans les mêmes sortes de crevasses (*Geheimnis der Farne*) qui évoquent un nullepart, entre le commencement et la fin de la création, les trois noms des étapes de l'opus alchimique sont inscrits: « Rubedo, Albedo, Nigredo ». Il y a une seule rose séchées qui pousse des crevasses, alors que dans celui où est inscrit « Sancta virgo virginum », il y en a douze ; dans d'autres de ce cube figure du pavot avec une double référence à Celan : « Für P. Celan / Mohn und Gedächtnis ». L'arrière fond s'assombrit par-ci, par-là mais l'argile éclaté est constamment présent. De l'autre côté du cadre de verre se créent donc des liens qui associent la sacralité du nom de Marie à l'alchimie, ainsi qu'à la poésie, deux modes de présences expressifs qui sont basés sur la transformation des choses, mots et matériaux. Le « sacré » évoqué semble être rendu muet par son enfermement dans la dimension silencieuse du verre. Il paraît subir des transformations à partir des matières qui ne renvoient pas à la croyance mais à l'acte de faire. « Peindre pour reconnaître, et reconnaître pour peindre », comme le dit l'artiste.<sup>663</sup> Kiefer remplace l'élan de croyance par le mouvement continu de « peindre ». Cette phrase de l'évêque Anselm de Canterbury, « croire pour reconnaître, reconnaître pour croire », transformée par Kiefer, suggère une distanciation de l'artiste envers les dogmes de Marie. Il paraît donc nécessaire de regarder de plus près les jeux de tonalité avec le « sacré » afin de comprendre encore mieux l'incantation destructrice kieférienne, non seulement de la trinité mais aussi de la croix.

---

<sup>663</sup> Op cit., Kiefer, *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 2010, p. 21. « Malen, um zu erkennen, und erkennen, um zu malen. »

Les tonalités du trois se perpétuent jusqu'aux tableaux en noir-gris-blanc les plus récentes, comme *Purificatio, dissolutio, coagulatio* (2011) dans lequel apparaissent pour la première fois la montagne<sup>664</sup> et un village dessiné en contrebas. D'autres variations de ce paysage montagnard, aux titres modifiés, suggèrent que Kiefer collectionne les essences de la terre : *Das Salz der Erde* (2011) et que celles-ci dépendent d'un fragile équilibre, d'une balance, montée sur le tableau de la montagne. Le « sel de la terre » représente également une toute nouvelle formation spatiale: des pages de plomb sont accrochées les unes derrière les autres à quelques centimètres de distance, l'interstice est trop étroit pour qu'on puisse se glisser entre les rideaux qui rappellent des couches géologiques en coupe transversale. Cette verticalité de l'horizontale montre la stratification singulière de chaque page, ainsi que ses temps et ses histoires propres. L'artiste découvre la formulation nouvelle d'un problème ancien maintes fois mis en scène dans les piles de livres de plomb, intitulés *20 ans de solitude* (1971 - 1991) par exemple. Il y avait là une séquence de strates épaisses, ici, ce sont plusieurs séquences dont les strates se co-appartiennent. La croix dimensionnelle est complète, les horizons se déplacent à la verticale, la verticalité des sédimentations historiques tombe dans l'horizontale.

Curieusement, cette multidimensionalité qui bouleverse les horizons s'incarne dans le signe du « sacré », la croix qui à l'origine était équilatérale et symbolisait la roue tournante du cosmos. Beuys le savait bien: « Il faut mener les choses horizontalement et verticalement (Beuys dessine une croix). À cette chose, Jésus était suspendu. C'est la synthèse [...] ». <sup>665</sup> Kiefer décrit lui aussi cette « logique » trinitaire : « Ce qui a deux dimensions, en a trois d'un coup et ce qui est horizontal devient vertical ». <sup>666</sup> Dès lors l'Œuvre passe de l'horizontale à la verticale, elle fait sens pour Kiefer et se dresse tel un « point d'exclamation », alors qu'avant elle n'était qu'un paysage. <sup>667</sup> La création s'étend donc dans les quatre dimensions de l'espace faisant allusion au trois, dépassant le trois par des titres alchimiques.

<sup>664</sup> À l'exception du tableau intitulé *Ararat* (2010, 2004).

<sup>665</sup> Anselm Kiefer, *Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, Bâtissons une cathédrale - Entretien*, texte établi par Jacqueline Burckhardt, traduction de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : L'Arche, 1988, *Ein Gespräch* : p. 104. « Man muss die Dinge horizontal und vertikal führen (Beuys zeichnet ein Kreuz). An diesem Ding hat Christus gehangen. Das ist die Synthese [...] ». »

<sup>666</sup> Op. cit., Kiefer, *Maria durch ein Dornwald ging*, 2008, p. 23. Voir aussi le film de Sophie Fienne, *Over your cities grass will grow* (2010). « Was zwei Dimensionen hat, hat auf einmal drei Dimensionen, und was horizontal ist, wird vertikal. »

<sup>667</sup> Ibid.

Ces dimensions ressemblant à celles du monde réel, devenues plus claires à travers ces compositions récentes, ne sont pourtant pas nouvelles. Depuis toujours, l'art de Kiefer s'étend dans toutes les directions. Seulement, avec ces titres prometteurs de mystère, la destruction représentative est complète. Le mystère de la trinité se perpétue et s'annule dans celui de l'*Alkahest* (2011), par exemple, qui est complémentaire du symbole de la croix, impliqué dans les quatre dimensions. Il indique une substance aussi mythique que l'élixir de vie ou la pierre des sages, capable de dissoudre toute matière, chose irréalisable dans les conditions terrestres. Le mystère de ce nom paraît s'annuler dans le tableau à trois dimensions : une photographie de la mer, du plâtre versé sur elle, des objets étranges.

Le mystère de l'*Alkahest* paraît être semblable à celui de la trinité par son côté irrationnel. Effectivement, les figurations des compositions regroupées sous l'exposition *Maria durch ein Dornwald ging* (2008) rappellent le monde alchimique. Le titre, un chant populaire catholique, rassemble sous lui des tableaux en tons sombres, faits de plomb qui ne laissent apparaître que des ailes, des pierres<sup>668</sup>, la mer. La plupart des tableaux ne sont pas encadrés par du verre. La musicalité du titre s'inverse ici en un titre d'une musique, celle du chant catholique. Le chant fait allusion à l'Immaculée Conception du Christ, seul sauveur du monde.<sup>669</sup> Kiefer se dit fasciné par ce dogme: « Il

---

<sup>668</sup> Kiefer s'intéresse visiblement aux pierres et ses mystères, comme le souligne la citation biblique : « Ich kann aus diesen Steinen Kinder Abrahams machen » (Matthäus 3, 9). Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 155 - 158 (C'est la vitrine dans le fond de l'image, contenant des pierres et des vitrines en miniature, visible à travers la vitrine intitulée *Flying fortress*.)

<sup>669</sup> Maria durch ein' Dornwald ging.

Kyrieleison!  
 Maria durch ein' Dornwald ging,  
 der hatte in sieben Jahr'n kein Laub getragen!  
 Jesus und Maria.

Was trug Maria unterm Herzen?  
 Kyrieleison!  
 Ein kleines Kindlein ohne Schmerzen,  
 das trug Maria unter ihrem Herzen.  
 Jesus und Maria.

Da haben die Dornen Rosen getrag'n;  
 Kyrieleison!  
 Als das Kindlein durch den Wald getragen,  
 da haben die Dornen Rosen getragen!  
 Jesus und Maria.

Wie soll dem Kind sein Name sein?  
 Kyrieleison!  
 Der Name, der soll Christus sein,  
 das war von Anfang der Name sein!  
 Jesus und Maria.

y a quelque chose d'artistique dans le fait d'affirmer quelque chose de tout à fait intenable. Cette affirmation, je dirais presque que c'est comme du Dadaïsme. C'est fou ».<sup>670</sup> Il s'intéresse à la maternité divine de Marie, aux absurdités qu'il dit « artistiques ». Le culte de Marie, suggère-il, descend probablement de celui d'Isis. Kiefer crée donc des ponts entre les mystères de différentes provenances. Marie aurait aboli le péché originel, la sainte Écriture la désignant « sans faute adamique ».<sup>671</sup> À la différence de Médée, Marie incarne le mouvement déclenché par l'artiste, ne cessant de monter et de descendre entre les hommes et Dieu.<sup>672</sup> Elle n'est pas si éloignée des femmes de la Révolution et de l'Antiquité dont les vies étaient aussi peu connues, représentant selon Kiefer une « forme en creux » négative et neutre.<sup>673</sup> La fascination exercée par les corps du Christ et de Marie consiste en leur dissolution et leur matérialisation à différents endroits, qui réverbèrent les étapes de l'Opus alchimique, comparé par l'artiste à la légende de la chapelle volante de *San Loretto* (2009), qu'il met en scène dans la même série que celle de Marie : « Un corps solide qui bouge, qui se dissout et se reconstruit ailleurs ».<sup>674</sup> C'est encore la fascination devant le mystère de ce buisson de feu qui pourtant ne se consume, le dépassement des limites ou des frontières de la raison, du monde physique et du temps, devant les trous noirs de la

---

Wer soll dem Kind sein Täufer sein?  
Kyrieleison!  
Das soll der Sankt Johannes sein,  
der soll dem Kind sein Täufer sein!  
Jesus und Maria.

Was kriegt das Kind zum Patengeld?  
Kyrieleison!  
Den Himmel und die ganze Welt,  
das kriegt das Kind zum Patengeld!  
Jesus und Maria.

Wer hat erlöst die Welt allein?  
Kyrieleison.  
Das hat getan das Christkindlein,  
das hat erlöst die Welt allein!  
Jesus und Maria.

[http://www.lieder-archiv.de/lieder/show\\_text.php?ix=200046](http://www.lieder-archiv.de/lieder/show_text.php?ix=200046).

<sup>670</sup> Anselm Kiefer, *Maria durch ein Dornwald ging*, Salzburg: Thaddäus Ropac, 2008, p. 11. « Es hat etwas Künstlerisches, eine Behauptung aufzustellen, die völlig unhaltbar ist. Die Behauptung hat mich immer fasziniert. Ich würde fast sagen, das ist wie Dadaismus. Das ist verrückt, das ist wirklich verrückt. Mein Interesse ist das Künstlerische, das Verrückte in der Behauptung. »

<sup>671</sup> Ibid., p. 11 - 13.

<sup>672</sup> Ibid., p. 15.

<sup>673</sup> Ibid., p. 19. « Hohlform ».

<sup>674</sup> Ibid., p. 20, 21. « Ein fester Körper, der sich bewegt, der sich auflöst und woanders aufbaut. » Voir aussi les passages sur les corps matérialisés de Kiefer dans la première partie.



connaissance et même des croyances. Kiefer paraît ainsi pousser les représentations dans leurs limites par les matières, brisant leur enfermement théorique. Il appelle cela « ouvrir la matière, déshabiller la matière. [...] Je rends secrète la matière en la déshabillant ». <sup>675</sup>

La matérialité des compositions pose le problème de la corporalité du « sacré », aussi bien que de sa dissolution par cette même matérialisation. La croix tournante qui n'est rien d'autre que la roue est mise en scène par Kiefer, comme dans *Am Anfang* (2003). Dans la transformation des matières opérée par l'artiste, le corps est présent par son absence implicite, il est une forme creuse comme les robes, capable de se remplir de tonalités nouvelles. Ces formes sont vidées et rechargées par leur répétition, elles sont dématérialisées dans leur conception. Kiefer explique ce processus à travers les passages bibliques de Jérémie et d'Isaïe : « je ne vois pas encore très clairement ce que sont à proprement parler les écrits de Jérémie et d'Isaïe. Car c'est en même temps une musique, quand on lit Jérémie et Isaïe. Presque comme de la musique minimaliste, le texte a une force étrange. Par la répétition, la répétition permanente, la menace semble presque abolie. [...] La répétition qui dématérialise en somme la menace me passionne beaucoup. Elle devient en somme du théâtre. Il y a là quelque chose d'un Théâtre Divin ». <sup>676</sup> Dans l'art de Kiefer, le « sacré » est évoqué par des noms tel celui de Marie, mais il est détruit en même temps par les tonalités des matières responsables des interconnexions. Les noms sont donc vidés en quelque sorte de leur sacralité par leur répétition à travers les matières, comme par un mantra ou la prière du chapelet. En même temps, Kiefer remplit l'espace vidé avec les tonalités des matières brisées. <sup>677</sup> Donc, tout en remplissant son monde, l'artiste vide celui qu'il cite. Le nom de Marie renvoie à la motivation intime des noms à révéler les mystères du « sacré » par la vie elle-même. La circularité ascendante-descendante qui rythme l'Œuvre emporte aussi l'idée du « sacré », l'entrechoque avec la présence pesante de l'Histoire et l'explose en bris. L'être flottant et fluctuant de ces compositions révoltées est en devenir constant grâce au dialogue avec l'artiste, qui ne cesse de créer afin de rester autonome. Il s'agit bien d'une « sorte d'interaction fictive entre le matériau et l'artiste [qui] mène à la

---

<sup>675</sup> Ibid., p. 23.

<sup>676</sup> Ibid., p. 17. Notre traduction. « Es ist mir noch nicht ganz klar, was die Schriften von Jeremias und Jesaja eigentlich sind. Denn es ist gleichzeitig eine Musik, wenn man Jeremias und Jesaja liest. Fast wie Minimalmusik, hat [der Text] eine merkwürdige Kraft. In der Wiederholung, in der ständigen Wiederholung kommt es einem fast wie die Aufhebung der Drohung vor. [...] Die Wiederholung, die die Drohung eigentlich entmaterialisiert, fasziniert mich sehr. Sie wird eigentlich zum Theater. Das hat etwas von einem Gottestheater. »

<sup>677</sup> Ibid., p. 17.

variante d'un chant alterné, une sorte d'antiphonie sans lequel le point d'oubli et d'autonomisation d'une image ne peut pas être pensé ».<sup>678</sup>

L'artiste reproduit la trinité dans la tridimensionnalité des compositions et l'annule en même temps, étendant son art dans toutes les dimensions. Celui-ci ressemble alors à une sorte de multivers, dont le mouvement paraît s'incarner dans le symbole de la croix tournante. Sa plasticité et sa monumentalité revendiquent l'appartenance à la même réalité tridimensionnelle que celle de l'icône : « en tant qu'*analogon* corporel, l'Œuvre tridimensionnelle est identifiée avec le sacrement de l'eucharistie et son droit de présence réelle du corps et de la chair de Jésus Christ [...] ».<sup>679</sup> La tridimensionnalité des compositions les élève au rang d'une sphère dans laquelle présence et représentation s'échangent, contrairement aux icônes dont la représentation est liée à une présence établie et donc impossible à transformer.<sup>680</sup> Les querelles visuelles religieuses et artistiques sont très anciennes, se poursuivent sans trêve. Beuys explique que « si la matière est douée de langage par elle-même et peut 'présentifier immédiatement' [...], la signification n'est pas montrée par elle mais se réalise exemplairement en elle. Dans cette mesure, l'Œuvre opère selon le schéma de la présence ».<sup>681</sup> Concrètement, cela s'exprime chez Kiefer sous la forme d'une « oscillation entre la représentation de ce qui est présent et la présence de ce qui est représenté ».<sup>682</sup>

Nous avons vu que, non seulement avec Marie, qui signifie la fin de l'abstraction du Dieu de l'Ancien Testament, mais aussi avec les autres femmes, Kiefer utilise l'icônologie pour mieux la briser. Inscrivant le nom de Marie dans un tableau dans lequel il y a encore des figurations lisibles, telles les ailes et la mer, mais qui sont loin de former une icône intacte, comme celle de la Vierge Marie, l'artiste paraît établir un parallèle entre la révélation continue et sans fin de son art et celle du nom du « Dieu de l'ancien Israël ». Son nom est le « point final étendu d'une ligné d'abstraction : je

---

<sup>678</sup> Eckhard Nordhofen, *Die Konkurrenz der Gottesmedien* dans op. cit., *Christusbild, Icon + Ikone, Wege zu Theorie und Theologie des Bildes*, 2010, p. 17. Notre traduction. « [...] eine Art fiktive Interaktion zwischen Material und Künstler führt zu der Variante eines Wechselgesangs, einer Art Antiphon, ohne den der Punkt des Vergessens und der Verselbständigung eines Bildes nicht gedacht werden kann. »

<sup>679</sup> Reinhard Hoeps, *Gottes Gegenwart im Bild, Vom Streit sprechen Bild und Sakrament* dans op. cit., *Christusbild, Icon + Ikone*, 2010, p. 104. « Das dreidimensionale Bildwerk [das Geokreuz] wird als körperliches Analogon dem Sakrament der Eucharistie und seinem Anspruch auf Realpräsenz vom körperlichen Leib und Blut Jesu Christi zugeordnet [...] »

<sup>680</sup> Ibid., p. 106.

<sup>681</sup> Ibid., p. 110. « Ist die Materie aus sich heraus sprachbegabt und kann 'unmittelbar darstellen', wie Beuys sagt, wird die Bedeutung nicht durch sie gezeigt, sondern in ihr exemplarisch realisiert. Das Bildwerk verfährt insofern nach dem Schema der Präsenz. »

<sup>682</sup> Ibid. Citation de Franz Siepe.

suis le `je suis là´ ». <sup>683</sup> Qu'est-ce qui est donc là dans les compositions de Kiefer ? Il semble que la présence iconique transportée par les noms marque un tel point étendu d'une filée de figurations qui n'explique pas le nom mais au contraire le rend abstrait. L'esprit cherche l'essence de la figuration mais ne peut le trouver. Ainsi, il est emmené à parcourir des images mémorielles : l'art de Kiefer suscite le travail de l'imagination, par ses tonalités qui mélangent la distance et la proximité du « sacré » envers l'alchimie, indiquant par les variations multiples et nuancées d'un nom, d'une matière, ses « taches de rossignols » que c'est l'« altérité [qui] produit la sacralité ». <sup>684</sup> Dans les analyses, nous avons vu comment Kiefer donne voix aux matériaux et comment il les représente avec les mots, les animant et limitant le déploiement de leurs sens en même temps. À travers l'exemple de Marie, nous avons montré comment l'artiste procède à la destruction du « sacré » qu'il évoque. L'incantation chez Kiefer est donc destructrice, car de cet art émanent des tons dissonants qui se répercutent jusqu'aux constituants les plus minimes, comme les grains de sable. Cet entre tonnant semble déchaîner un véritable tonnerre imaginal comme nous allons le voir dans les chapitres suivants.

### III.2. Le tonnerre imaginal

Nous avons vu que les éclats des citations et des matériaux sont rythmés par leurs répétitions et leurs agencements dans les compositions. Ces tons muets et distordus dégagés par les matières paraît renvoyer au temps où le sens se différencie de l'être, où naissent les premières écritures. Kiefer semble évoquer ainsi le monde-son <sup>685</sup> de la tradition indienne du Hatha-Yoga, qui est profondément liée à celle de l'imagination. Dans des nombreux autoportraits, l'artiste est allongé dans la position méditative de la mort, la « savasana ». <sup>686</sup> Travaillant individuellement chaque matière, Kiefer donne des tonalités à ses incorporations spirituelles, de sorte qu'elles ouvrent sur l'« espace illimité » de cet art. À partir des compositions antiphoniques qui évoquent et détruisent les traditions de l'écriture, Kiefer fait résonner des espaces conflictuels, refusant un sens au singulier tel que nous l'avons vu plus haut. Singulières, les

---

<sup>683</sup> Op. cit., Nordhofen, *Die Konkurrenz der Gottesmedien*, p. 19. « Der Gott des alten Israels, [...] ist kein Ding in der Welt, er ist ihr Gegenüber. Diese ontologische Singularität drückt sich in seinem `Namen´ aus, der kein Name ist, sondern der ausgezogene Endpunkt einer Abstraktionslinie: ich bin der `ich bin da´. »

<sup>684</sup> Ibid., p. 26.

<sup>685</sup> Joachim Ernst Berendt, *Nada Brahma, Die Welt ist Klang*, Francfort sur le Main: Insel, 1983.

<sup>686</sup> Op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 251, 253.

compositions de Kiefer le sont parce qu'il les élabore, s'approchant de plusieurs côtés des frontières de l'être : « `Quand l'astro-physique constate que le temps n'avance pas, que le lieu est nulle part et partout et que la masse est égale à zéro pour une particule qui avance à vitesse de la lumière - une telle particule est un photon - alors elle met le pied de l'extérieur sur un seuil auquel ont accédé de l'autre côté, et accèdent encore les mystiques´ ». <sup>687</sup> Explorant les différentes faces de l'être, plusieurs matériaux, plusieurs tonalités d'une même matière, d'un même nom, les compositions de Kiefer paraissent constituer une multidimensionalité. Nous allons voir que là, devant l'insaisissable où les sciences tout comme les croyances restent silencieuses commence la résonance véritable de l'art de Kiefer, celle de l'imagination créatrice.

L'artiste provoque obstinément des querelles d'interprétation, suivant une lignée de révolte contre les dictionnaires d'images : « `Je suis qui je suis´. C'est là du cynisme absolu qui fait se précipiter les hommes contre un mur. En même temps, c'est très intéressant, car de là vient l'interdiction des images. J'ai toujours été très préoccupé de travailler à son encontre, de travailler avec cette interdiction, de travailler dans cette abstraction ». <sup>688</sup> Ses figurations semblent en témoigner, Kiefer travaille contre l'interdit, ainsi que contre l'obligation de la représentation, créant un espace tensionnel dans lequel peuvent s'affronter les différentes interprétations de l'écriture dans une guerre de l'imagination.

Les querelles se ressource des textes du commencement et de la fin des hommes, cependant ce sont surtout les noms mythiques, légendaires, fabuleux et mystiques qui semblent évoquer le royaume de l'imagination. L'artiste se garde d'inventer de nouvelles idoles mais en même temps, il met en scène les éléments à partir desquels des idoles et des dieux sont fabriqués. Entre mythe et légende, légende et Histoire s'inscrivent les titres d'Arminius (*Wege der Weltweisheit - die Hermannsschlacht*, 1976 - 1980) ainsi que de l'empereur François I (*Kyffhäuser*, 1980, 1989). Entre mythe et conte, conte et magie s'inscrivent les compositions dédiées à *Médée* (1988) et *Circé* (1999 - 2000). Chez Kiefer, ces deux femmes magiciennes de l'Antiquité paraissent être aussi énigmatiques que la Sainte Vierge Marie. Les tonalités mythiques, magiques et sacrés sont ainsi mêlées. L'imaginaire paraît résonner à partir

---

<sup>687</sup> Op. cit., Berendt, p. 111.

<sup>688</sup> Op. cit., Kiefer, *Maria durch ein Dornwald ging*, p. 14. Une troisième variante: « `Ich bin der ich sein werde´ ». « ` Ich bin der ich bin´. Das ist absoluter Zynismus, der die Menschen gegen eine Wand laufen lässt. Und gleichzeitig ist dies hochinteressant, weil daher das Bilderverbot kommt. Es hat mich immer sehr beschäftigt, gerade dagegen zu arbeiten, mit diesem Verbot zu arbeiten, in dieser Abstraktion zu arbeiten. »

des noms de conte, tels *Rapunzel* (2002) et *Sterntaler* (1991) qui associent ces femmes au miracle, ainsi qu'à la sorcellerie (*Hexen*, 2003 ; *Blocksberg*, 1995). Toutes ces citations semblent renvoyer à la tradition de l'imagination car elles lient le fantastique à la fantaisie, termes qui ne semblent plus faire la distinction entre la croyance en Marie et en la magie de Médée chez Kiefer. Ce mélange d'écritures imaginaires arrive à son comble dans les noms gnostiques et rosicruciens, tels *Oroborus* (2002) et tous ceux en référence à *Robert Fludd* (1996 - 2002). Kiefer semble ainsi laisser entrevoir dans toutes ses créations la tradition hermétique de l'écriture et de la peinture, rendant perceptible leur force suggestive, ainsi que leur impuissance à incarner leur signifiante. Souvent cela attire l'attention et facine jusqu'au point de comparer Kiefer au Dieu messager Hermès.<sup>689</sup> Cependant, son art se défend contre une lecture magique des compositions, étant par-delà la bénédiction et la malédiction.<sup>690</sup> Il paraît donc nécessaire d'interroger cette dimension imaginaire pour comprendre l'influence de la tradition hermétique sur l'écriture matérielle de Kiefer.

Pour ce faire, nous allons éclaircir les mécanismes de la défense contre la mystification de l'art, ce tonnerre imaginal qui provoque et détruit à la fois la source de la créativité. Dans un premier temps, nous essayerons d'analyser les constellations artistiques des guerres de l'imagination pour tenter de différencier l'imaginal de l'imaginaire. Nous explorerons les sphères dans lesquelles résonne le tonnerre imaginal, afin de mieux comprendre l'espace dans lequel s'inscrivent les compositions. Dans un deuxième temps, les terrains des guerres imaginaires situés dans les transphères scripturaires, nous ferons un bout de chemin avec Kiefer dans le monde imaginal, afin de regarder de près les affinités de son écriture matérielle avec la tradition hermétique des mots et des figurations. Nous essayerons de démontrer que la plasticité des figurations semble être médiatrice d'une mystification des mots inscrits dans cette matérialité marécageuse kieférienne. Mystification qui s'annule dans le réseau des compositions polytonales qui font s'affronter les étoiles de *Sterntaler* avec celles de *l'Extermination*. Ainsi, les médiations scripturaires de Kiefer paraissent être énigmatiques, au sens d'une écriture entre les lignes, sortant des crevasses de la terre.

---

<sup>689</sup> Op. cit. Warner, *Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 7.

<sup>690</sup> Ibid., p. 14 - 16.

### III.2.1. Transphères

Nous avons vu qu'à travers les noms, surtout ceux des femmes antiques et révolutionnaires, ainsi que les matériaux résonne la polytonalité, une sorte de personnalité, un être « persona(re) », un être-soi du son, un être-soi traversé de sons.<sup>691</sup> Entre présence et représentation, les compositions de Kiefer semblent illustrer le retrait du sens par l'altérité visible des matières. Nous allons voir que l'expérience « sonore » que propose son Œuvre ne paraît être « ailleurs que dans les zones où l'imaginaire s'investit ».<sup>692</sup> Dans ces zones intermédiaires invisibles semblent avoir lieu les guerres de l'imagination, qui seront explorées ici en trois temps. D'abord, nous interrogerons la présence de la querelle biblique des images dans les compositions. Nous verrons ensuite sa poursuite dans la querelle philosophique des images du monde dans ce même réseau artistique. À partir des guerres imaginaires, liée à la présence constellatrice des matériaux, aux cercles emblématiques et ouverts des noms, nous oserons enfin poser la question de savoir dans quelles sphères<sup>693</sup> s'effectue l'écriture matérielle de Kiefer.

#### III.2.1.a. Guerres imaginaires



Anselm Kiefer, *The Seven heavenly Palaces* (1990)

---

<sup>691</sup> Jörg Splett, *Person als Bild, Im Gespräch mit Gottlieb Fichte* dans op. cit., *Christusbild, Icon + Ikone*, 2010, p. 64.

<sup>692</sup> Daniel Deshay, *L'expérience du sonore*, Mouvement 42, janvier-mars 2007, p. 56.

<sup>693</sup> En référence à Peter Sloterdijk, *Sphären III*, Francfort sur le Main : Suhrkamp, 2004, p. 17. L'auteur décrit ce terme dans les différentes traditions philosophiques et totalitaires de l'Un qui comprendrait toute existence. « Wo immer das philosophische Denken nach Platon auf der Höhe war, wurden die zwei Inbegriffe von Totalität, Welt und Gott, als all-einschließende sphärische Volumen vorgestellt, in die zahllose nachgeordnete Weltenschalen, Wertsphären und Energiepunkte konzentrisch eingebettet sind - bis hinab zum Seelenpunkt, der als Lichtquelle des Ich-Atoms erlebt wird. »

Nous avons vu que Kiefer rend visible l'interdépendance contextuelle des compositions à travers les multiples combinaisons d'éléments polytonaux, qui créent un réseau de liens à l'intérieur de celles-ci. Son art paraît refléter l'interdépendance des compositions et des écritures à l'extérieur de l'Œuvre. Pourtant, chez Kiefer les figurations ne semblent pas fonctionner « en tant que chiffre, qui se laisse combiner et substituer de multiples façons ». Il ne paraît pas s'agir pas d'une « écriture d'images » qui obéirait aux « lois de l'écriture ». <sup>694</sup> Même si les compositions contiennent des écritures, elles ne sont pas lisibles comme l'est l'écriture alphabétique ou l'image iconique. Seulement, elles reçoivent leurs significations du réseau artistique, ressemblant par là aux procédés créatifs de textes. Kiefer se servirait-il des lois de l'écriture tout en les abolissant ? La lisibilité des compositions semble se présenter cependant de manière similaire à celles d'une écriture chiffrée et hautement individualisée, construite de « briques » d'unités de sens, des « motifs, des images et des sons ». <sup>695</sup> Nous allons voir que ces transferts <sup>696</sup> d'unités disparates dans l'art provoquent des guerres imaginaires, reflétant les querelles anciennes autour de la représentabilité de Dieu.

Les polytonalités différentes des noms et des matériaux renforçant l'interconnexion des compositions, préparent les scènes sur lesquelles l'artiste fait se battre les représentations, afin d'interroger leurs conflits. <sup>697</sup> L'Œuvre paraît révéler non pas l'appartenance des noms à des champs idéologiques définis mais plutôt leur intégration à la stratégie de signification des conceptions. À ce stade de la lecture des créations de Kiefer, semble se dessiner donc une nouvelle représentation de la querelle des images. Cette fois-ci le combat n'est pas mené aux « frontières de la peinture, mais dans son propre domaine. Il ne s'agit pas non plus d'identifier l'agresseur et le défenseur (avec de la couleur noire et blanche). Ce qui est montré, c'est plutôt le plan d'attaque (peint en noir pur), qui dévoile les stratégies de frappe de ceux qui sont intervenus, les conceptions [...] sur le statut actuel de l'image ». <sup>698</sup>

---

<sup>694</sup> Karlheinz Lücking, *Zwischen den Linien, Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit* dans *Was ist ein Bild ?*, éd. Gottfried Boehm, München: Fink, 1994, p. 363.

<sup>695</sup> Hans-Georg Gadamer, *Bildkunst und Wortkunst* dans *ibid.*, p. 101.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>697</sup> *Op. cit.*, Lücking, p. 365.

<sup>698</sup> *Ibid.* « Diesmal spielt sich der Kampf nicht an den Grenzen der Malerei ab, er wird in deren eigenem Gebiet geführt. Es geht auch nicht darum, Angreifer und Verteidiger (mit schwarzer und weißer Farbe) kenntlich zu machen. Gezeigt wird vielmehr ein (in reiner Schwarzmalerei erstellter) Aufmarschplan, der die strategischen Stoßrichtungen derer enthüllt, die mit den zuvor referierten Konzeptionen in die Auseinandersetzung um den derzeitigen Status des Bildes eingegriffen haben. »

Le plan d'attaque est dessiné dans les tableaux en référence explicite à la querelle biblique d'images dans lesquels des chars et des soldats encerclent la palette ou une chemise. Le « Bilderstreit » chez Kiefer semble être à comprendre au pluriel car il a lieu dans son Œuvre, entre les inscriptions et les figurations qui ne représentent pas de parties prises définissables mais qui par leurs constellations changeantes, toujours tensionnelles, provoquent des querelles dans leurs multiples éclats. La peinture elle-même est interrogée<sup>699</sup> à travers les présences de la palette, surtout dans les compositions autour du *Bilderstreit* (1977). Ce tableau paraît incarner les conflits le plus intensément jalonnant dans tout l'Œuvre. La photographie de la palette brisée comporte les noms des protagonistes de la querelle byzantine. Les chars en miniature encerclant la palette, qui est remplacée dans un autre tableau par une chemise argonautique, témoignent de l'actualité des conflits provoqués par des mots et des « images ». Kiefer explique que véhicule et instrument de la création entre la terre et le ciel, la « palette peut transformer la réalité en suggérant des visions nouvelles. Ou tu peux dire que l'expérience visionnaire trouve son chemin vers le monde matériel à travers la palette ». <sup>700</sup> La palette brisée serait-elle ici un signe de l'absence imaginaire dans ces querelles anciennes et récentes, qui expliquerait la continuité des conflits ? Elle incarne parfaitement l'imagination kieférienne, encerclée par les conflits des images du monde. Le passage par « elle », brisée, complète, creuse ou ailée, ne laisse rien en tant que tel, elle transcrit tout sans transcrire à la manière d'une écriture illettrée. Mais contrairement à l'écriture, la peinture ne prétend pas fixer quoique ce soit, au contraire elle paraît incarner l'imagination qui est « active ». <sup>701</sup> Ainsi, le titre *Bilderstreit* se réfère précisément à la querelle théologique des images, mais en même temps il n'évoque qu'un moment tiré de la multiplicité des querelles et de la diversité de leurs représentants. La palette surgissant à différents endroits et sous différentes formes dans les compositions comporte donc la querelle des images imaginaires aussi bien que sa matérialisation par l'action concrète de créer. *Sende deinen Geist aus* (1974)<sup>702</sup>, « Envoie ton esprit en messager », ce tableau suggère ironiquement la descente spirituelle divine dans la palette, qui dès lors pourrait transformer et créer la réalité.

<sup>699</sup> Op. cit., Steinhauser, *Im Bild des Erhabenen*, p. 825.

<sup>700</sup> Op. cit., Auping, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, p. 171. Citation de Kiefer. Notre traduction. « The palette can transform reality by suggesting new visions. Or you could say that the visionary experience finds its way to the material world through the palette. »

<sup>701</sup> Ibid., p. 173, 174. Citation Kiefer. « The writing is an attempt to fix a moment or a place, to suggest a fixed state, but the imagery denies. It's active. »

<sup>702</sup> Ibid., p. 66.



Avec la palette, l'artiste paraît se situer donc entre la terre et le ciel, interchangeables selon lui.<sup>703</sup> Opérateur de l'entre-monde de l'imagination créatrice, Kiefer tient dans ses mains tous les fils des figures, des figurines et des figurations en guerre, tel que le suggèrent les titres : *Ich halte alle Indien in meiner Hand* (1996), *Ich bin der ich bin* (2010), ainsi que les figurines de soldats dans les compositions argonautiques (2010, 2011) dans lesquelles la Toison d'or (*Das goldene Vlies*, 1989 - 1990) renvoie irrévocablement aux cheveux dorés de Margarethe, *Dein goldenes Haar, Margarethe* (1981).

Cette stratégie révélatrice de la mise en querelle des représentations se poursuit à travers tout l'art de Kiefer qui « brouille donc les différences historiques en faveur d'une vision de l'éternel retour du même. Il semble croire que sans cesse se regroupent les ennemis de la peinture, que sans cesse ses adversaires se remettent à entrer en guerre contre elle sous des bannières changeantes, qu'elle est sans cesse menacée de destruction et que pourtant, elle ne cesse de renaître - comme le Phénix de ses cendres (ou des marécages de couleurs que cultive Kiefer) ». <sup>704</sup>

Il semble donc que la mise en question des traditions de l'écriture chez Kiefer, paraît être « une mise en cause non pas ponctuelle, que l'on pourrait résoudre par un simple déménagement, mais globale, affectant l'ensemble des territoires existentiels, des formes et des styles de vie ». <sup>705</sup> La querelle biblique des images paraît donc toujours être vivante dans l'Œuvre de Kiefer qui refuse toute diction représentative, transposant la querelle d'images dans celle des représentations du monde comme nous allons le voir. Dans ce contexte interconnecteur des domaines religieux et philosophiques, l'imagination paraît être sphérique. La création semble suggérer ainsi une participation indirecte à la construction de l'univers de la présence duquel il nous reste à débattre.

---

<sup>703</sup> Ibid., p. 173, 174. « Heaven and Earth are interchangeable. »

<sup>704</sup> Op. cit., Lücking, *Zwischen den Linien*, p. 346. « Kiefer verwischt also die geschichtlichen Differenzen zugunsten einer Vision der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Immer wieder, so scheint er zu glauben, formieren sich die Feinde der Malerei, immer wieder ziehen ihre Gegner unter wechselnden Bannern gegen sie ins Feld, immer wieder ist sie von Zerstörung bedroht, und dennoch entsteht sie auch immer wieder von neuem - wie ein Phönix aus der Asche (oder aus den von Kiefer kultivierten Sümpfen der Farbe). »

<sup>705</sup> Frederic Neyrat, *La vie dans les sphères : comment vivre dans un oikos éclaté ?* Multitudes n° 24, printemps 2006, <http://multitudes.samizdat.net/>, p. 1.

### III.2.1.b. Imagination sphérique



Anselm Kiefer, *Essence-eksistence* (2012)

Nous avons vu que les constellations d'éléments porteurs d'un certain sens entrent en guerre dans les compositions de Kiefer. Nous allons voir que ces composants provoquent par leurs répétitions des sortes de sphères imaginaires. C'est moins dans un but de tracer des frontières autour des noms<sup>706</sup> mais de délimiter celles-ci. Ces sphères suggèrent des mondes spirituels différents dont les noms paraissent être les intitulés des royaumes et dont les matières seraient les routes qui les relieraient. Il semble que les sphères de l'Œuvre ne sont pas des produits imaginaires mais des transferts de l'imaginal, de l'entre-monde métaphysique (« mésocosme »<sup>707</sup>) dans lequel les écritures et les peintures plongeraient leur essence, tout en restant liées à leur matérialité terrestre. Certes ces compositions ne sont pas métaphysiques, la guerre des images du monde intègre celle de la philosophie entre l'essence et l'existence, entre la « métaphysique de l'imagination » de Cynthia Fleury et l'ontologie heideggérienne. L'aquarelle intitulée *Essenz - Ek-sistenz* (1975), inspirée par Martin Heidegger, recrée la querelle sur l'autodétermination des hommes.<sup>708</sup> Elle montre l'essence en grandes lettres bleues floues, flottant devant une montagne sur le haut rectangulaire de laquelle est inscrit en lettres noires, précises « ek-sistenz ». Il y est inscrit la dédicace « für Julia ». « Ek » renvoie à « ex » de l'extase, l'être jeté hors de lui-même, mais aussi au retentissement de l'étant heideggérien qui ne connaît pas la fatalité du destin, formée par l'essence. Il y a

<sup>706</sup> Op. cit., Kiefer, *Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 14.

<sup>707</sup> Ibid., p. 8.

<sup>708</sup> Op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 206.

une continuité et une tension étonnantes entre 1975 et 2012. L'existence semble précéder l'essence mais l'essence paraît plus proche de nous que l'existence. De même, dans le tableau panoramique *Essence-eksistence* (2012) resurgit la montagne de l'aquarelle qui paraît s'être approchée de nous. La composition est l'une de nombreuses toiles aux matériaux épais qui font sortir la montagne nuageuse du tableau, alors qu'en 1975, c'était une aquarelle. Cette fois-ci, l'essence est écrit en blanc dans le ciel à gauche, l'existence toujours en lettres noires mais très fragiles se trouve à droite, collé sur le haut rectangulaire de la montagne. L'essence semble précéder l'existence, ici. Les deux tableaux jouant sur la matière et la place de ces deux conceptions dans le monde, paraissent poursuivre les querelles bibliques entre présence et représentations. Dès lors, se pose la question de savoir en quoi l'art de Kiefer se distancie dans l'ensemble des domaines cités de la « métaphysique de l'imagination », représentée par le mot « essence », désignant une tradition philosophique à l'encontre de laquelle se trouve Heidegger. L'art de Kiefer se montre spécialement propice à l'exploration des conceptions de l'imagination parce qu'il combine tant de matières de manière assez complète, voir totale, ce qui semble déclencher une avalanche de suggestions imaginaires autour de l'Un sphérique. L'artiste lui-même prend position envers la totalité de l'art, qu'il croit existant, « même si elle paraît dépendre des conditions différentes, de nature sociétale et historique ». Il croit que son art est « atemporel (infini), `vrai´ » ; c'est une conviction sans laquelle il ne pourrait pas vivre. Kiefer décrit l'essence, qui pour lui correspond à la totalité comme la somme des manières de voir qui alternent. En cela consisterait la « quintessence de l'art » : « La totalité, l'essence n'est pas toujours visible comme un tout, elle est voilée mais elle est là. C'est comparable aux images mythiques qui formant un tout ne sont pourtant pas toujours lisibles entièrement, comme un tout. C'est pareil avec l'art. La somme de toutes les façons de voir, de tous les combats, l'alternance des appropriations et des désappropriations, l'oubli et la redécouverte - c'est cela qui constitue la quintessence de l'art ». <sup>709</sup> Or, l'essence inscrite dans les tableaux est lisible mais par là, elle voile l'alternance avec laquelle Kiefer l'écrit et la situe dans son Œuvre. Elle paraît devenir l'existence, perdant son sens. Les

---

<sup>709</sup> Peter Iden, *Das Kunstwerk kennt keine Moral, Anselm Kiefer im Gespräch mit Peter Iden*, [www.bild.de](http://www.bild.de), 12. 09. 2011. « Es gibt diese Totalität, auch wenn sie von verschiedenen Bedingungen gesellschaftlicher und geschichtlicher Art abzuhängen scheint. [...] Die Totalität, die Essenz ist nicht immer als Ganzes sichtbar, sie ist verschleiert, aber sie ist da. Genauso wie wir mythologische Bilder, die auf's Ganze gehen, auch nicht immer vollständig, als Ganzes lesen können. So ist es auch mit der Kunst. Die Summe aller Anschauungsweisen, aller Kämpfe, der Wechsel der Aneignungen und Ablehnungen, das Vergessen und das Wiederentdecken - das macht die Quintessenz der Kunst aus. »

deux mots sur la montagne noire-grise-blanche nuageuses semblent échapper à la terre, faisant partie du ciel, l'essence encore plus que l'existence. Ce sont deux termes conceptuels que Kiefer s'approprie et dont il se débarrasse aussitôt, les inscrivant dans ses tableaux, les invalidant par leur présence matérielle. L'imagination sphérique paraît donc faire partie de l'univers artistique. Cette conception du monde imaginal est-elle cependant abolie par les compositions polytonales de Kiefer ?

L'aspiration de Kiefer à rassembler et à confronter toutes choses témoigne d'un désir de connaissance absolue en même temps que, paradoxalement, d'un refus de toute sorte de connaissance. Ses compositions sont médiatrices de sa façon de voir le monde et de sa lecture sur des images du monde. Ainsi, toutes les inventions créatives résistent au « pouvoir démoniaque de l'imagination », montrant selon Cynthia Fleury que la vérité ne peut pas être isolée.<sup>710</sup> Il semble que Kiefer refuse toute diction d'images du monde mais reconnaisse les chemins et les traces qui dévoilent la nécessité d'imaginer un sens, un ciel, un Dieu.<sup>711</sup> *Essence-eksistence* (2012), ce titre suggère donc une relation sensible entre les termes. Cette impression est renforcée par une balance déséquilibrée montée sur le tableau. Signe de la pesanteur précieuse que les mots paraissent avoir ? Dans quelle sphère ?

Dans sa « Métaphysique de l'Imagination », Cynthia Fleury explique qu'un artiste est l'« inventeur de sa propre périphérie »<sup>712</sup>, capable d'élargir et de construire son monde, en écrivant ou en créant : « L'écriture est une expérience imaginative, une approche vivante du monde sensible, un travail physique ».<sup>713</sup> Dans l'Œuvre kieférien, les inscriptions semblent refléter une telle approche vivante des apparitions du réel, car elles se disputent avec d'autres représentants. Les compositions suggèrent qu'on ne peut accéder au réel ou à l'essence, que « s'imaginer le réel c'est alors accepter cette voie par laquelle il échappe à notre synthèse [...] ».<sup>714</sup> Kiefer semble mettre en scène « cette voie » par laquelle les essences échappent à l'existence. Créant autour de ces points de fuite, l'artiste ouvre un espace pour l'imagination. Pour décrire la participation à la création, qui pour elle est liée à la sphère divine, Fleury se sert de l'image de cet ange autour duquel Kiefer crée maintes compositions. Dans ce contexte, elle cite une phrase

---

<sup>710</sup> Op. cit., Fleury, *Métaphysique de l'imagination*, p. 31.

<sup>711</sup> Op. cit., Auping, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, p. 50. « Kiefer's road to heaven, informed by an awareness of history, is paved with a scepticism that is turned as much against scientific certitude as it is against theological authority. He does not assume the existence of paradise, only the ancient need to imagine one. »

<sup>712</sup> Op. cit., Fleury, p. 75.

<sup>713</sup> Ibid., p. 87.

<sup>714</sup> Ibid., p. 91.

de la correspondance de Rilke, exprimant que l'« espace de l'art anticipe l'espace divin où l'Ange est le garant du plus haut degré de la réalité de l'invisible ».<sup>715</sup> Les anges chez Kiefer étant souvent représentés par des pierres, comme dans *Die Ordnung der Engel* (1984 - 1986)<sup>716</sup>, semblent faire chuter l'imagination d'une telle participation au royaume divin. Les pierres paraissent créer cette pesanteur précieuse des mots par leur déception : il n'y a pas d'ordre angélique connaissable. C'est la même chose pour les présences des ailes en plomb, comme dans *Landschaft mit Flügeln* (1981). Ces compositions, transparentes de par leurs inscriptions, opaques de par leurs matériaux, sont-elles capables de transformer les « inscriptions iconiques » en « icônes symboliques » ?<sup>717</sup> La pierre, l'aile en plomb semblent annoncer alors l'ange déchu, la fin des mystères divins. En tant qu'artisan, sculpteur-forgeron, qui possède l'« âme qui imagine », Kiefer paraît permettre de découvrir les confins du monde avec ses atterrissages et ses envols imaginaires.<sup>718</sup> La pierre philosophale et la figure angélique identifiées par Fleury avec la « matière subtile de l'imagination » sont présentes dans l'Œuvre de Kiefer mais ne sont pas réalisées en elles.<sup>719</sup> L'imagination semble s'exprimer donc à travers les figurations, qui visualisent le paradoxe auratique du « ce qui est infiniment loin est infiniment proche » par leur jeu avec les perspectives des noms devant et sur la montagne de l'essence-eksistence.<sup>720</sup> La pesanteur précieuse que semble habiter ces mots ne paraît exister qu'en tant que produit de l'imagination. La sphère des transferts kiefériens suggère donc ce monde imaginal de Fleury mais elle va plus loin, elle est transsphère elle-même, ouverte aux transformations des images du monde dont celle de l'entre-monde imaginal.

Mettant en contrepoint les textes, Kiefer semble essayer d'accéder « à soi », à sa propre sphère.<sup>721</sup> En vain, une telle sphère isolée ne semble pas exister. Son art paraît montrer un « ordre dont le principe d'ordre est la métamorphose ».<sup>722</sup> L'élément de la métamorphose le plus présent chez Kiefer, représentant de la « flamme intérieure », de l'« imagination active » chez Fleury, c'est le feu.<sup>723</sup> Il apparaît dans les buissons en flammes des photographies de *Das Balder-Lied* (2008), rappelant le feu de l'homme-

---

<sup>715</sup> Ibid., p. 100.

<sup>716</sup> Op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer*, p. 194, 195.

<sup>717</sup> Op. cit., Fleury, p. 116.

<sup>718</sup> Ibid., p. 156.

<sup>719</sup> Ibid., p. 155.

<sup>720</sup> Ibid., p. 160, 168.

<sup>721</sup> Ibid., p. 210.

<sup>722</sup> Ibid., p. 211.

<sup>723</sup> Ibid., p. 214.

phénix et du « buisson ardent ».<sup>724</sup> Ce sont deux mystères du feu dont le premier semble incarner le processus répétitif, renaissant, mourant des mots chez Kiefer, le deuxième, la brûlure des matériaux qui ne peuvent pas se consumer. Les composants reviennent mais ne sont pourtant jamais les mêmes. Il en est ainsi pour les livres, médiateur de la connaissance, décrit par Fleury, expliquant la participation de l'imagination à la création de la vie. En ne cessant de fabriquer des livres sans textes mais comportant des matières, photographies, plantes, cheveux, terres, Kiefer paraît affranchir les frontières disciplinaires et fait découvrir l'entrecroisement des sphères imaginales. Son art ne relève donc pas de l'imaginaire mais de l'imaginal, non pas du fantastique mais d'un monde continuellement présent au quotidien. L'artiste suggère le monde imaginal mais il le détruit de la même manière que les autres évocations. Dans ce refus, il va à l'encontre de Fleury, pour qui il n'y a que de l'imagination. Ainsi dit Ibn Arabî : « Tu es imagination et la totalité de ce que tu perçois, et que tu dis être du non-moi, est l'imagination, car l'existence toute entière est imagination en imagination ».<sup>725</sup> Nous avons vu que pour Kiefer l'existence n'existe pas plus que l'essence. Il en est ainsi pour l'imagination qui est toujours provoquée par les noms et arrêtée dans les matériaux. Kiefer brise donc la sphère du monde imaginal, dans son Œuvre n'a pas lieu l'« ontophanie », décrite par Fleury comme l'« apparence de l'être, elle-même apparition de ce qui n'apparaît pas toujours ».<sup>726</sup> Les compositions de Kiefer sont des lieux solitaires et désertiques, où les ailes d'anges pesant des tonnes, témoignent de la « chute » et de l'effondrement de tout ce qui est censé demeurer. Leur « essence » (Wesen) pourrait-elle être comparable aux « lettres dans le souffle de celui qui parle » ?<sup>727</sup> Nous poursuivrons cette question après avoir interrogé la relation entre l'Un sphérique de l'imagination et les sphères artistiques.

---

<sup>724</sup> Ibid., p. 216.

<sup>725</sup> Ibid., p. 235.

<sup>726</sup> Ibid., p. 308.

<sup>727</sup> Ibid., p. 653. Citation Ibn Arabî.

### III.2.1.c. Sphères artificielles



Anselm Kiefer, *Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (1970)

Nous avons vu que Kiefer fait participer les philosophies de l'essence et de l'existence à la querelle des images, qui est une querelle des mots, confrontant des images du monde totalement différentes. Or, ces querelles semblent être des guerres de l'imagination au sens que les compositions font s'affronter des multiples sphères de représentations à partir des noms et des figurations. Quelles sont ces sphères artificielles qui se tracent autour des compositions ? L'artiste semble participer à la construction de mondes. Mais le fait-il vraiment ?

Nous le savons bien, Kiefer s'intéresse aux textes kabbalistiques qui décrivent l'origine du monde à partir de l'Un, l'*En-sof* (1987). De même, d'autres noms mystiques renvoient à l'idée de l'Un, tel le nom gnostique *Oroborus* (2002). D'une manière différente, les images du monde cosmologique et alchimique, omniprésentes chez Kiefer sont également basées sur cette pansophie. Ces sphères mystiques se complètent et s'annulent avec celles relatives aux textes philosophiques, bibliques et mythologiques. Son art paraît donc témoigner de la soif de savoir, de la déception, ainsi

que du besoin de reconstruire, reflétant l'« assimilation et la configuration des éléments nécessaires à notre existence ».<sup>728</sup>

Certains titres se réfèrent donc à une tradition mystique selon laquelle tout est dans l'Un et l'Un est dans tout : « Dieu n'est ni être ni raison, ni ne connaît ceci ou cela. C'est pourquoi il est toutes choses ».<sup>729</sup> Dans ces compositions semble miroiter encore un monde magique, tel celui de Franz Grillparzer, dont Kiefer cite le titre d'une pièce de théâtre (1831), *Des Meeres und der Liebe Wellen* (2011) : « De toutes parts nous sommes entourés de prodiges, mais c'est nous-mêmes qui sommes les magiciens. Et dans ce monde plein de miracles manifestes, nous sommes bien le plus grand de tous les miracles ».<sup>730</sup> Où sommes-nous ?, pourrions-nous nous demander face à la complexité des références à l'Un.

Nous serions dans l'« oikos » éclaté de l'art kieférien. Or, selon Neyrat l'« oikos » est l'« objet de décisions ou d'absences de décisions, de conflits et de négociations hybrides et fragiles, témoignant de la nécessité de créer des « sphères artificielles », des « insulations », qui produisent un « effet de serre » prothétique ».<sup>731</sup> Les noms qui renvoient encore aux négociations sur l'invisible ne donnent pas de précisions sur leur sens. Ainsi, ils ressemblent aux bris de la Grande Sphère Divine éclatée. Les compositions semblent donc faire le « deuil des vertus protectrices de la Mégasphère Divine ». Autrement dit, les sphères artificielles mises en scène par Kiefer semblent finir avec l'idée de Dieu, même avec l'idée du monde imaginal. Elles paraissent montrer qu'une « sphère n'est pas un espace coupé de tout extérieur, mais intériorise sa frontière comme rapport primordial avec l'Autre » comme l'écrit encore Neyrat.<sup>732</sup> Dans l'univers de Kiefer, les figurations ressemblent aux bris de cette sphère détruite. Le réseau artistique paraît intérioriser les frontières des noms en tant que frontières de l'Autre. Étant sujet/objet, l'ensemble des compositions fait voir les différentes représentations de l'Autre qui est toujours plus grand que lui, c'est pourquoi il ne peut pas s'agir d'une sphère close, intacte : « Une sphère explose lorsque fait irruption un Dehors qu'elle est incapable d'accueillir, ce qui provoque l'anéantissement de ses vertus protectrices ».<sup>733</sup> Dans les sphères de Kiefer, il paraît y avoir cette destruction et déterritorialisation par l'« abolition des frontières symboliques et [la]

---

<sup>728</sup> Ibid., p. 387. Citation d'E. Levi, *La clef des grands mystères*, p. 181.

<sup>729</sup> Michel de Certeau, *Mystique*, Encyclopédia universalis, p. 1034.

<sup>730</sup> Ibid., p. 390. Citation de Grillparzer, *La Juif de Tolède*.

<sup>731</sup> Op cit., Neyrat, *La vie dans les sphères*, p. 1, 2. Référence à Sloterdijk.

<sup>732</sup> Ibid., p. 2, 3.

<sup>733</sup> Ibid., p. 3, 4.



perplexité quant aux rapports des Dedans et des Dehors ». Sa « révolution topologique » semble être une révolution de l'idée scripturaire comme espace « infiniment ouvert ».<sup>734</sup>

*Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (1970), ce tableau paraît bien montrer qu'il n'y a pas de barrières entre l'écriture, la terre et les gestes du corps. L'homme solitaire sur un champ hivernal est entouré d'une sphère bleue qui disparaît dans la terre. Le tableau semble mettre en scène l'habitation sur la terre vivante, qui signifie vivre dans la planète et non pas sur elle car il n'y a pas de barrière entre Gaïa et notre corps comme le suggère l'ouverture de la sphère vers le sol. Ce serait en ce sens que Kiefer participerait à la construction de l'univers. Il semble créer un « monde polysphérique », juxtaposant des « microsphères rapportées les unes aux autres sur le mode de la `co-isolation´ ».<sup>735</sup> Cela se présente concrètement par la coprésence des noms et des figurations qui sont clairement distingués mais qui pourtant se rapportent les uns aux autres sans pouvoir être synthétisés. Par l'assemblage des mots et des matières fragmentées, Kiefer semble montrer que pour toute « pansphère », le « `tout ne peut pas être plus qu'une synthèse momentanée et instable d'une agglomération grouillante´ ».<sup>736</sup> En effet, il s'agit d'une agglomération changeante de textures aux résonances polytonales, qui se densifie par l'interconnexion des compositions. La pansphère qui serait l'œuvre totale n'existe pas de manière complète et stable, car la mort mais aussi la résurrection de l'Un sont célébrées par l'inversion et le décalage des significations opérés par Kiefer, illustrant l'exploration du dehors et du dedans, sans « explication achevée ». La pansphère, ou le monde unique auquel se réfèrent les compositions, n'est donc pas présente dans l'Œuvre, qui est ouvert aux autres sphères que celles de l'art, constituant ainsi lui-même l'une des transphères, telles que chacune des compositions les incorpore par les inscriptions et les matériaux.

Où sommes-nous ? Nous sommes dans les transphères, entre l'écroulement et la reconstruction des représentations. L'impossibilité de l'« île absolue » y transparait, ainsi que l'importance de l'inachèvement de la totalité sans lequel il n'y aurait pas d'espace pour l'imagination. Kiefer semble être guidé par l'idée que « sans l'imagination, nous serions enfermés dans le présent, incapables de réfléchir. L'imagination est l'origine de l'humanité ».<sup>737</sup> Il le formule lui-même de manière

---

<sup>734</sup> Ibid., p. 5.

<sup>735</sup> Ibid., p. 12.

<sup>736</sup> Ibid., p. 13. Citation Sloterdijk.

<sup>737</sup> Edward Bond, *L'humanité, l'imagination et la cinquième dimension*, Le monde diplomatique, 01. 2001, p. 26, 27.

différente : « chacun son aveuglement. Personne ne peut vivre sans illusion ». <sup>738</sup> Selon l'artiste, la vie est une déception continuelle au sens que l'on reconnaît pas à pas les mécanismes de l'imagination, prenant conscience d'eux qui servent à combler le manque de connaissance originaire, l'absence de réponses aux questions du sens et du commencement de la vie. Tout son art témoigne de cette recherche des origines de l'univers, de ce quelque chose que la raison est incapable d'approcher et dont la trouvaille illusoire est pourtant nécessaire pour vivre. <sup>739</sup> L'artiste dirait que l'absence de connaissance est propice à la création. Ne cessant de créer de manière tensionnelle, il fait témoigner ses transphères artificielles de la multiplicité du sens imaginal, illusoire. « Il faut danser. Il faut danser la philosophie ! », Kiefer s'exclame-t-il; effectivement, de ses compositions semble émaner une danse nietzschéenne, une chorégraphie densifiant, faisant résonner le tonnerre imaginal.

### III.2.2. Signatures

Nous venons de voir que l'artiste fait s'affronter les querelles anciennes autour de la présence et de la représentation des expressions au présent fluctuant des compositions, incluant les conceptions philosophiques de l'essence et de l'existence. Nous avons montré que ce faisant, Kiefer ne semble pas être un artiste religieux ou métaphysique. <sup>740</sup> Au contraire, créant des sphères ouvertes autour des noms, et qui par leurs connexions dans le réseau de l'Œuvre constituent des transphères, l'artiste témoigne des illusions déçues concernant la connaissance de la « pansphère », de l'Un, de Dieu. À travers l'assemblage fragmentaire des textes sur l'origine du monde, les compositions transphériques laissent entrevoir le travail constant de l'imagination qui invente ces images du monde, y cherchant des réponses à l'absence de connaissance. Ainsi, Kiefer reprend le jeu dansant de la création imaginaire de sens dans ses compositions sans pour autant affirmer cette philosophie de l'entre-monde. Ces transferts de sphères philosophiques, ainsi que leurs transformations semblent être la marque, la signature de Kiefer. Il nous faut donc d'abord essayer d'expliquer en quoi consiste la signature des créations, pour pouvoir la différencier de la signature, telle

---

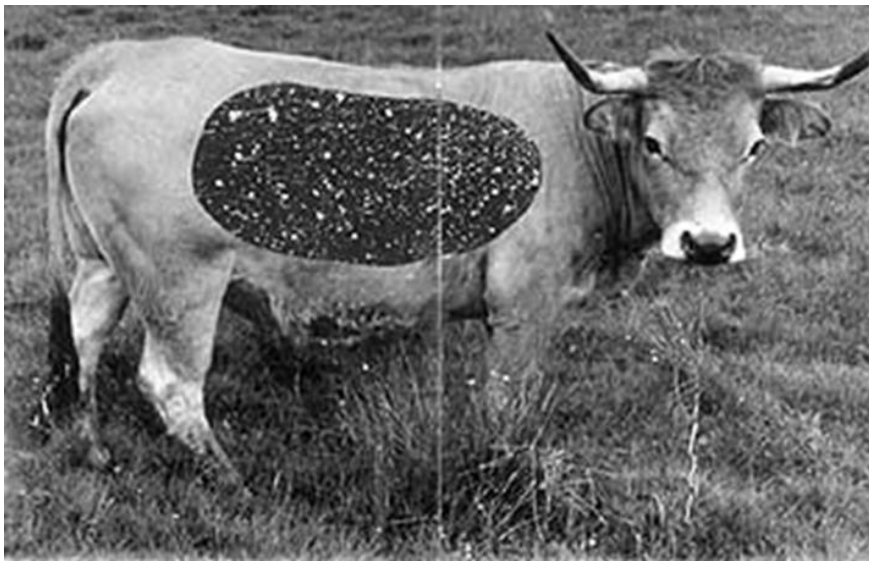
<sup>738</sup> *Anselm Kiefer - Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Großhaus*, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, Cologne: Walther König, 2008, p. 161.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>740</sup> *Op. cit.*, Warner, *Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 20.

qu'elle est comprise dans la tradition hermétique à laquelle font référence les noms mystiques. Les mêmes composants qui tendent à mystifier les compositions semblent être responsables de la destruction des telles mystifications, rendant visible les transferts, les médiations de sens. Or, cette visibilité allant à l'encontre des obscurités mystiques, étant pourtant loin d'une écriture alphabétique, sera interrogée finalement en tant que médiation énigmatique.

### III.2.2.a. « Médiateurs plastiques »



Anselm Kiefer, *Auvergne* (1996)

La signature est ordinairement définie comme la preuve individuelle et unique d'une personne qui donne son accord. Elle est la prolongation de son corps et de son esprit, la présence de son être en son absence. Or, l'art de Kiefer paraît se distinguer par la diversité des transcriptions de l'être de façons uniques. Ainsi, il ressemble à une signature, seulement elle est ni formée pour décrire un seul nom ni constituée de lettres uniquement. Cependant, elle en porte ce caractère unique et décrit un être singulier imaginé par l'artiste. Cet être imaginal des compositions soulève la question de leurs traits. Quelles sont les marques de cet art qui permettent de le repérer comme l'art de Kiefer ?

À travers les créations dédiées au « femmes », les associations d'objets aux noms, tel les lits, les chemises, les chaussures, les cheveux, les instruments gynécologiques, nous avons déjà vu que Kiefer ne suit pas de logique combinatoire. Cependant, les objets ne semblent pas être choisis arbitrairement. Cela paraît être l'une

des raisons pour lesquelles la création est mise en relation avec la « causalité magique », telle qu'Aby Warburg la décrit dans « Le rituel du serpent ».<sup>741</sup> Comme il n'y a pas de lien causal entre le serpent et la pluie, il n'y en a pas non plus entre les objets et les noms. L'interstice entre les noms et les figurations semble donc créer un espace dans lequel peuvent résonner toutes sortes de réponses à l'absence de connaissance de l'Un, qui ne seront pas confirmées. Kiefer paraît ainsi sensibiliser les spectateurs aux acausalités et aux asynchronismes des tonalités artistiques.

Les noms semblent tendre à mythifier et mystifier l'art de Kiefer. Ils paraissent souffler les mystères de la vie et de la mort comme le montre l'un des textes sur l'artiste qui cherche à capter ce qui est « si mystérieux dans la composition de l'univers ».<sup>742</sup> L'auteur n'a pas tort, mais en même temps, il semble succomber à la mystification, décrivant Kiefer en tant que « magicien solitaire ».<sup>743</sup> Une autre fois, nous le rappelons, l'artiste est même comparé au « maître des principes de la magie », incarné dans Hermès.<sup>744</sup> Or, ces mythisations et mystifications de l'artiste ne semblent pas être fondées dans les compositions. Seulement, le jeu avec les significations, ainsi que les nombreuses références aux textes fictifs, paraissent intégrer l'art de Kiefer dans une discussion sur ce qu'est l'imagination. Son approche artistique de *Circé* (1999 - 2000), la magicienne, capable de transformer les hommes en porcs, est l'un des exemples les plus frappants de la rencontre entre plusieurs écritures, celles de la mythologie et celles de la tradition de l'imagination. L'artiste lui-même estime que l'« écriture est une tentative de fixer un moment ou un endroit, afin de suggérer un état fixe mais l'imagination le dénie. Elle est active ».<sup>745</sup> Toutes ces interprétations paraissent donc nécessiter de regarder de près ce qui est la signature de Kiefer et si celle-ci relève des traits de la tradition hermétique de l'écriture.

Pour l'artiste, la signature alphabétique paraît être trompeuse. Il semble transmettre ce scepticisme dans son Œuvre, inscrivant des noms dans des matières, les ancrant d'une autre manière. La signature de ses créations semble être marquée par sa vaine tentative de fixer un instant sensé et le refus de toute révélation de sens. Pourtant, elle donne la possibilité de réfléchir sur les conflits de sens. Par là, les conflits

---

<sup>741</sup> Op. cit., Dagen, *Le mythe contre l'amnésie*, p. 33 - 35.

<sup>742</sup> Op. cit., Peduzzi, *Le reflet de la multitude*, p. 11.

<sup>743</sup> Ibid., p. 13.

<sup>744</sup> Op. cit., Warner, *Next Year in Jerusalem*, p. 7.

<sup>745</sup> Op. cit., Auping, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, p. 173, 174. Citation Kiefer. « Heaven and earth are interchangeable. The writing is an attempt to fix a moment or a place, to suggest a fixed state, but the imagery denies. It's active. »

représentatifs de l'art répètent ceux de l'écrit, suggérés par les inscriptions alphabétiques. Les compositions contiennent ce double conflit à l'intérieur des figurations et des mots. Inscrites dans les matières, les mots sont d'avantage mis à terre, matérialisés sans repère. Construisant son art ainsi, Kiefer paraît indiquer que c'est par la création à partir de la terre que prend naissance le ciel : « L'imagination humaine crée son propre ciel avec des choses sur terre ».<sup>746</sup> Il inclut implicitement l'écriture alphabétique dans les choses qui commencent sur terre et qui peuvent être les médiatrices d'une représentation céleste. Construisant son Œuvre à la lisière du lisible, il semble se demander si les mots ne sont pas aussi imaginaires que les matières et les objets. À l'égard de la fonction d'une signature ordinaire, l'art interroge les textes dont ceux des mystiques, pour savoir s'ils ont la force de la réalité.<sup>747</sup>

En ce sens, les constituants, tels les cheveux, par exemple rappellent les ingrédients d'une consécration qui assureraient l'effectivité d'une bénédiction.<sup>748</sup> Pourtant, ces objets, appelés « médiateurs plastiques » dans la tradition hermétique, désignant ces ingrédients rituels, choisis soigneusement selon l'occasion de l'évocation ne fonctionnent pas comme tels chez Kiefer. Il semble que l'art kieférien, « sans considérer un ordre religieux plus haut reflète des actes imaginaires qui affectent l'expérience ».<sup>749</sup> Les compositions, même si elles ne connaissent plus Dieu, semblent témoigner cependant de la force expressive, de l'effectivité médiatrice par delà le rituel et de l'improvisation.<sup>750</sup> L'artiste, qui pense en images, ne cesse de les façonner matériellement, expérimentant cette « faculté de l'imagination d'agir sur le monde extérieur, directement ou par l'intermédiaire d'un médiateur plastique ».<sup>751</sup> Ce faisant, Kiefer s'efforce d'éviter une mise en scène systématique, se distanciant des rites initiatiques. Pourtant, ses emplois répétitifs des noms et des matières les font surgir comme des « médiateurs plastiques » d'incantations anciennes.

Matières terrestres et figurations célestes s'entrechoquent dans les différentes créations de Kiefer, comme dans l'un de ses premiers livres, intitulé *Die Himmel*

<sup>746</sup> Ibid., p. 174. Citation Kiefer. « The human imagination creates it's own heaven with things on earth. »

<sup>747</sup> Op. cit., Bond, *L'humanité, l'imagination et la cinquième dimension*.

<sup>748</sup> Op. cit., Warner, *Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 19.

<sup>749</sup> Ibid., p. 20. « Kiefers Heiliges gründet auf dem zeitgenössischen philosophischen Prinzip, dass Imagination Wirklichkeit stiftet: Ungeachtet einer höheren Glaubensordnung können Akte der Imagination die Erfahrung affizieren. Mit anderen Worten ist es nach dem Tode Gottes immer noch möglich zu fluchen und zu segnen [...] »

<sup>750</sup> Op., cit., *Anselm Kiefer - Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Großhaus*, p. 159.

<sup>751</sup> Antoine Faivre, *L'imagination créatrice. Fonction magique et fondement mythique de l'image*, Revue d'Allemagne, tome XIII, n° 2, avril-juin 1981, p. 356.

(1969), où il fait surgir toute la fascination qu'ont dû exercer les premières photographies par leur pouvoir « magique » de capturer le ciel de multiples façons. Le moment de la transcription paraît être un moment de l'inscription fragmentaire après la découpe d'une réalité. Les bouts du ciel photographié résonnent dans les bouts coupés de la photographie. Kiefer agit métaphoriquement sur le ciel, se l'appropriant par la photographie et le détruisant par découpage. Il procède ainsi avec les mots, les arrachant de leurs apparitions textuelles. La visibilité des blessures semble aller à l'encontre de la tradition hermétique de l'écriture. Cela se voit spécialement par le lien entre les tableaux dédiés à Robert Fludd et celles qui montrent des vaches au ventre cosmique, intitulées *Europa* ou *Pasiphae* (1994 - 2010). L'artiste semble parodier la cosmologie micro-macrocosmique, matérialisant littéralement les anciennes représentations du monde par les vaches cosmiques. Photographiant un bout du cosmos, découpant la photographie et intégrant le bout étoilé dans le ventre d'une vache, Kiefer provoque implicitement des associations avec l'imagination cosmologique, telle qu'elle est représentée par Robert Fludd, ou Paracelse : « [...] l'*Einbildungskraft* traverse toute chose, le petit monde aussi bien que le grand. Comme toute la matière, et tout l'esprit, du ciel et de la terre, sont concentrés dans l'homme-microcosme, celui-ci est capable d'opérer des prodiges ; à une imagination assez forte, rien d'impossible puisqu'elle est le principe même de la magie et capable de transformer notre corps, agir sur le ciel. Puisque nous sommes composés de matière céleste, le ciel est susceptible d'être touché par nous comme nous le sommes par lui ».<sup>752</sup> En même temps, faisant jaillir de la matière céleste dans le ventre de la vache, Kiefer semble faire surgir la dimension imaginaire de la cosmologie, exorcisant son enchantement par la lisibilité de la fragmentation entre le cosmos et la vache. Les photographies, ces « médiateurs plastiques » qui font apparaître la vache et les étoiles s'entrechoquent aux titres, tel *Europa* (2010). L'artiste ne suit donc vraisemblablement pas de formules magiques mais fait allusion aux images du monde cosmologique qui opèrent à travers des modèles de correspondance entre les choses et leurs essences. Qu'est-ce qui se transcrit alors dans l'Œuvre de Kiefer de l'ancienne idée selon laquelle l'expression de l'imagination des hommes serait comparable à celle de Dieu ? Écoutant Jakob Böhme, nous comprenons mieux que l'art de Kiefer est loin de représenter une telle conviction: « L'imagination ainsi conçue a elle-même un modèle : celui de Dieu. Car

---

<sup>752</sup> Ibid., p. 359.

l'imagination divine, qui est une pensée, s'incarne en formes et en figures, se réalise en images sensibles. Dieu se manifeste en engendrant, par son fiat, l'univers qui est une figuration comparative (‘figürliches Gleichnis’) de l'image que Dieu a imaginée et qui est éternelle ».<sup>753</sup> L'univers de Kiefer ne comporte ni d'affirmation sur un Dieu créateur, ni de conclusion sur les images imaginales de l'artiste ; pourtant il semble dévoiler l'échange entre l'intérieur et l'extérieur des représentations. Cet échange soulève quelques traits communs avec la tradition hermétique : « Dieu imagine *dans* la Sophia, mais imaginer dans signifie que cette imagination fait participer le sujet à la qualité de son objet, et modifie en même temps cet objet conformément à l'imagination du sujet ».<sup>754</sup> Dans l'art de Kiefer la participation du « sujet » à la « qualité d'objet » est bien visible car rien ne reste tel qu'il est, tout étant compris dans un processus de transformation.

Les créations étant l'expression et de l'artiste et du monde extérieur à lui, révèlent des affinités avec ce monde intermédiaire de l'imagination, appelé « mésocosme » par Böhme, « mundus imaginalis » par Henry Corbin comme nous l'avons vu plus haut. Lieux frontaliers d'où les Dieux sont partis, les compositions semblent incarner les ruines de la tradition hermétique selon laquelle « Dieu s'incarne dans un univers qui se situe entre esprit pur et réel concret, c'est-à-dire dans ce qu'on pourrait appeler un mésocosme, lieu intermédiaire, donc, mais siège en même temps de l'imagination créatrice par excellence où les théosophes shiites situent ce que Henry Corbin appelle le *mundus imaginalis*, l'imaginal ».<sup>755</sup> Matérialisant le cosmos dans le ventre d'une vache, Kiefer inscrit cette tradition dans ses matières, tout en se distanciant de l'idée que l'on pourrait encore faire des prodiges à travers l'imagination, autres que ces transformations matérielles. Son art ne paraît pas affirmer qu'« imaginer c'est se révéler, [que] par elle [l'imagination], nous retrouvons Dieu et pouvons opérer des prodiges ».<sup>756</sup> Mésocosme magique et Mésopotamie kieférienne semblent se caractériser de la même façon, par l'être seuil, par l'être frontalier à l'intérieur de l'Un et à l'extérieur de soi et des autres. L'art de Kiefer est hautement créatif par cette écriture lettrée-illettrée, cette investigation de l'écriture dans une scription plus épaisse et plus matérielle.

---

<sup>753</sup> Ibid., p. 364, 365.

<sup>754</sup> Ibid., 365.

<sup>755</sup> Ibid..

<sup>756</sup> Ibid.

Nous avons déjà vu les compositions de Kiefer aux références alchimiques, ainsi que les processus alchimiques auxquels elles sont soumises. Les objets/sujets, tels la photographie, la terre, les métaux, les plantes et les lettres, peuvent donc être appelés des « médiateurs plastiques » par leur force suggestive mais ils sont déjà médiés car transformés non seulement par le feu, l'eau, l'air, l'acide mais aussi par les inscriptions. Or, l'alchimie et la cosmologie se rencontrant dans les créations de Kiefer font partie de la tradition hermétique de l'écriture. Certains titres, comme *Athanor* (2007) se réfèrent explicitement au grand Œuvre alchimique, qui pour Paracelse correspondait à la « quintessence de toutes les forces de l'homme - vitales, morales et physiques », à l'« astrum » ou à l'imagination, à cet « extrait concentré des énergies corporelles et spirituelles ». <sup>757</sup> Mais *Athanor* (1983 - 1984) fait partie de la sphère kieférienne depuis longtemps. C'est un nom exorcisé par le tableau peint à partir d'une photographie d'un bâtiment du Troisième Reich, qui provoque ironiquement l'idée d'une grande œuvre différente. De même dans *Athanor* de 2007, l'œuvre alchimique est mise en scène par la position de la mort du Yoga dans laquelle se trouve ce corps allongé sur la terre face au ciel étoilé. Le Grand Œuvre s'échappe donc dans les interconnexions des compositions. Néanmoins apparaissent clairement les tentatives de l'artiste de rassembler des textes et des figurations qui font partie de la tradition hermétique, témoignant d'un certain effort physique et spirituel de créer un tel Grand Œuvre. L'alchimie illustre bien la dimension imaginaire des « médiateurs plastiques » de Kiefer qui lie étroitement le spirituel avec le corporel, en ce sens qu'il ne travaille pas sur la « vide fantasia », dans une conviction d'illumination mais s'appuie comme les alchimistes sur des formes et des formules déjà existantes et travaille concrètement les matériaux. L'artiste ne cesse de transformer la terre, l'argile, les pierres, et les métaux, cherchant dans les apparitions des « fidèles représentations de la nature » <sup>758</sup>, inscrivant dans ses « médiateurs plastiques » une signature aussi authentique que le nom. L'extraction d'essences, Kiefer la poursuit mais ne veut pas la réussir ; les fragments extraits sont sans noms, ils les reçoivent par les inscriptions qui elles aussi ne sont que des textures extraites. La signature des compositions se manifeste donc à travers les objets qui ressemblent aux « médiateurs plastiques » de la tradition hermétique mais qui ne sont pas des tels par leur révélation indéterminée, progressive et sans fin du tonnerre imaginal.

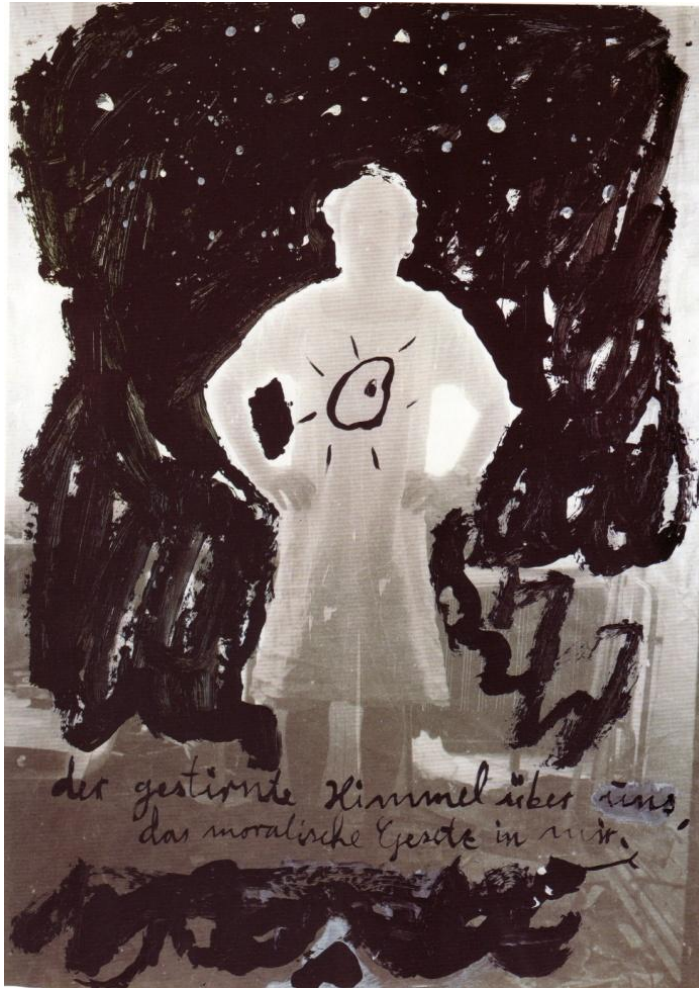
---

<sup>757</sup> Ibid., p. 368.

<sup>758</sup> Ibid.



### III.2.2.b. Plasticité médiatrice



Anselm Kiefer, *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980)

Nous avons déjà expliqué la distance et la désobéissance des objets aux mystifications de l'art. Pourtant, leur comparaison à des « médiateurs plastiques » a montré une certaine ressemblance parce qu'ils reflètent les actes imaginaires, rendant effectives les compositions. Nous allons montrer à présent que les « médiateurs plastiques » de Kiefer véhiculent l'incompréhension entre les parties fournies, délivrées, reçues. C'est là l'une des différences entre les signatures artistiques et celles de la tradition hermétique, elles ne sont pas censées produire un effet dans un but prédit. Les transferts et les transformations ne disparaissent pas dans des zones obscures mais restent visibles dans l'Œuvre.

Le tableau intitulé *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980), représente l'artiste avec une palette dessinée sur son corps. L'idée d'une union

avec la palette est suggérée, qui évoque l'unicité du monde selon l'image romantique de William Blake : « En votre cœur vous portez le ciel et votre terre, et tout ce que vous regardez, quoique cela paraisse être au dehors, est au-dedans, dans votre imagination, dont ce monde périssable n'est qu'une ombre ». <sup>759</sup> Cette idée de l'Un est disputée en même temps par la citation de Kant qui distingue le sujet/objet, l'intérieur de l'extérieur, ainsi que les présences de la palette dans d'autres compositions (voir II.2.). Chez Kiefer, tout est donc dans sa création qui témoigne effectivement d'un monde périssable. Son ombre est celle de la tension entre les modifications des mots et des matières. Ces actions créatives évoquent encore la tâche de refléter, de réaliser, propager, recréer, tout ce qui, selon Louis-Claude de Saint Martin, franc-maçon et philosophe mystique français (1743 - 1803) correspond aux activités de l'imagination. <sup>760</sup> Mais les résultats restent indécis. L'Œuvre ne réalise rien. L'un des tableaux cite le temps des Mères dans le Faust II de Goethe : *Steigend, steigend, sinke nieder* (2003, 2009). <sup>761</sup> Il reflète cette perspective d'influence mutuelle entre l'extérieur et l'intérieur, le haut et le bas, renvoyant à la cosmologie pour qui « il y a tant de marches dans le cosmos qu'en nous mêmes ». <sup>762</sup> La signature des « médiateurs plastiques » semble donc prolonger le corps de l'artiste, le rendre présent. Ainsi, la frontière entre le sujet et l'objet des compositions est aussi floue que celle entre l'intérieur et l'extérieur de l'imagination, qui donne naissance au monde sensible et qui traduit l'esprit « en formes et en couleurs ». <sup>763</sup> Or, les créations kiefériennes rendent visible ce processus médiateur ce qui n'est pas le cas des « médiateurs plastiques » traditionnels. Elles paraissent témoigner ainsi des images imaginaires dans lesquelles le sujet disparaît, mais suggèrent en même temps des images du monde différentes ou comme l'appelaient les romantiques, le « monde-miroir de la conscience », dont Kiefer collectionne quelques bris. <sup>764</sup>

Il n'y a pas de texte qui ne soit transformé et différé par l'artiste, et dans les « médiateurs plastiques » cette transformation reste visible. La différence entre les textures artistiques et les textes hermétiques est lisible dans la tension entre les mots et les matières transformées en objets. Chaque création laisse apparaître le passage par l'artiste et montre ainsi son caractère, sa signature comprise comme une marque unique,

<sup>759</sup> Ibid., p. 372. Citation de Blake, *Jerusalem*, 71, 17.

<sup>760</sup> Ibid., p. 374.

<sup>761</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II*, Acte I, 5, *Finstere Gallerie*, vers 6275 - 6280.

<sup>762</sup> Henri-François Debailleux, « *Il y a tant de marches dans le cosmos qu'en nous-mêmes* », interview avec Kiefer, *Libération*, 07. / 08. 07. 2007.

<sup>763</sup> Op. cit., Faivre, *L'imagination créatrice*, p. 378.

<sup>764</sup> Ibid.

singulière.<sup>765</sup> Il en est ainsi, parce que Kiefer rend visible l'échange entre les mots et les matières, faisant allusion à celui de soi avec l'Autre : « Ainsi, l'image de l'objet initialement extérieure à moi, et la force extérieure à moi que cette image a engendrée en moi, doivent 's'originer' mutuellement selon un processus de réciprocité ».<sup>766</sup> Ce processus de réciprocité mythifié par la cosmologie motive et habite l'acte créatif kieférien, sans lequel sujets et objets resteraient séparés. Étant visible, il relie les mots et les matières, mais n'empêche pas les compositions en tension de suggérer quelque chose de beaucoup plus grand qui dépasse notre compréhension, une chose appelée Sophia, Maja, Idea. Les compositions dévoilent l'être voilé des choses en secouant visiblement les frontières des sujets/objets.

Transférant les noms dans les matières, la matérialité des noms transparait, rappelant cette conviction des gnostiques, qui croient en le pouvoir imaginal des hommes de transformer le monde et de le libérer des matières, tout comme des conceptions erronées, dont celle de la nature au sens paulinien : « L'homme chuta à son tour mais il a conservé au moins en puissance une partie de ses savoirs perdus, et la nature elle-même [...] attend toujours de l'homme sa délivrance ».<sup>767</sup> Or, chez Kiefer, l'esprit des noms semble s'aérer en une « eau lourde » devenue salubre, certes sans rédemption. Les mots vont dans les matières, les matières entrent dans les noms, créant des médiations scripturaires nouvelles. Or, ceci fait penser à Franz von Baader, pour qui les deux miroirs de l'homme et du monde dépendent d'un troisième qui leur est supérieur et dans lequel ils entrent l'un dans l'autre pour se connaître réciproquement, créant ainsi quelque chose de nouveau. Ce n'est pas que l'écriture chez Kiefer représenterait l'homme et la matière le monde, mais la constellation trinitaire fait encore allusion à la « géométrie sainte du néoplatonisme ».<sup>768</sup> Pour Baader, suivant Paracelse, l'imagination, l'« *Einbildung* » est une « *Hineinbildung* », l'entrée d'une chose dans une autre. L'entrée d'une chose indéfinissable dans une autre aussi indéfinissable, telle pourrait être l'étincelle de la tradition de l'imagination, se manifestant dans la signature polytonale des compositions.<sup>769</sup>

La dimension imaginale semble surgir et s'estomper là où la coupure entre les composants reste visible, se manifestant en tant que matérialisation des représentations

---

<sup>765</sup> Giorgio Agamben, *Signatura rerum, Sur la méthode*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris : Librairie Philosophique, 2008.

<sup>766</sup> Op. cit., Faivre, *L'imagination créatrice*, p. 380.

<sup>767</sup> Ibid., p. 381.

<sup>768</sup> Op. cit., Warner, *Nächstes Jahr in Jerusalem*, p. 8.

<sup>769</sup> Op. cit., Faivre, p. 381.

qui implique une injection des matières transformées dans d'autres. Cela devient particulièrement visible à travers les coupures et les collages des photographies, telles que nous les avons vus à travers la vache cosmique, intitulée *Europa* (2010). D'autres tableaux montrent des citations inscrites dans le trou d'une page de plomb étoilée : *Die kreisende Zeit der Gestirne, der Meere und der Frauen* (2004 - 2005). Sur une autre page de plomb qui porte le même titre, datant de la même année on peut lire: *le lait doux et le sang chaud*, ainsi que *Blut, Salz, Milch ; le temps de repos et d'éternité*.<sup>770</sup> C'est ainsi pour le nom de la *Schechina* (2004 - 2005).<sup>771</sup> L'imagination paraît se manifester dans cette découpe de trou qui indique la transposition des citations dans un autre espace, une autre sphère. L'imagination en tant qu'injection des mots devient alors visible. Les citations, réunies dans ces trous bordés d'étoiles se réfèrent au micro- et au macrocosme, deux mondes en interaction, qui se reflètent à travers les deux espaces du tableau, réverbérant l'entre-deux imaginal. Telles des rayons de lumière, ces citations tombent dans ce trou, découpé dans la photographie, faisant résonner les récits de la création. Serait-ce une coupure donnant sur le derrière du voile de Maya ?

La mythisation et la mystification de l'artiste semblent s'expliquer donc par ces mises en scène des origines du monde, qui suggèrent l'interaction incessante entre les composants. Avec les citations hermétiques, les matériaux, tel le plomb, paraissent présentifier l'idée que ce qui agit sur nous, nous pouvons agir sur lui.<sup>772</sup> Seulement, les « médiateurs plastiques » incarnent eux-mêmes le processus transformateur, témoignant d'une plasticité médiatrice, rendant visible le transfert de *bris* de sens, se distanciant de la tradition hermétique qu'ils suggèrent. Le pouvoir de l'imagination est donc évoqué mais il est détruit dans la matérialité de ses inscriptions. Pour Kiefer, il n'y a pas de rituel réparateur, seulement les crevasses de la terre. Il se distancie donc de ce pouvoir d'action par l'imagination quasi divine, où la « chute de la création se trouve comme réparée pour un temps et la nature ne connaît alors d'autre soleil que les yeux pleins de flamme du poète ».<sup>773</sup> Les yeux de l'artiste semblent encore voir le soleil mais en même temps, ils se ferment pour visualiser la flamme intérieure de l'imagination qui « rejoint les idées théosophiques » selon lesquelles « il y a d'abord l'explosion de l'énergie imaginative primitive, puis celle-ci se contracte, se concentre, gravissant ou

---

<sup>770</sup> Op. cit., Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, p. 119, 121.

<sup>771</sup> Ibid., p. 123.

<sup>772</sup> Op. cit., Faivre, p. 385.

<sup>773</sup> Ibid., p. 386.

descendant les degrés de la matérialité qu'elle éclaire, anime, transfigure ». <sup>774</sup> L'artiste fait exploser l'imagination par la plasticité médiatrice.

Ces affinités renvoient au surréalisme. Selon André Breton, « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel », dit derechef Faivre, expliquant que « l'image analogique permet [...] de rétablir les contacts primordiaux rompus, de faire circuler à nouveau le flux dans les vases communicants ». <sup>775</sup> Or, Kiefer fait circuler le flux du sens, le rendant visible dans ses « médiateurs plastiques », exprimant son imagination par des compositions qui renvoient à l'« image analogique », comme celles aux trous cosmiques mais qui ne sont pas analogiques pour autant. Cependant, nous pouvons constater que les « médiateurs plastiques » incorporent la plasticité de la médiation et par là que l'art kieférien se défend contre une lecture magique de sa signature. Les noms et les matières évoquent et interrompent à la fois la tradition du pouvoir des mots et des images, posant ainsi la question de la communicabilité des médiations.

### III.2.2.c. Médiations énigmatiques



Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996)

---

<sup>774</sup> Ibid. En référence à Baudelaire.

<sup>775</sup> Ibid.

Nous venons de voir la visibilité des processus médiateurs à travers la plasticité médiatrice des créations, différenciant ainsi les « médiateurs plastiques » de Kiefer de ceux décrits dans la tradition magique des images. Nous allons voir quelle est la signature des créations, le pouvoir médiateur de cet art. Il semble que sans cesse, les compositions renvoient aux textes qui cherchent à répondre aux questions de l'être. Lorsque le sens se retire du regard, l'espace paraît être libéré et permet de penser par soi-même. Il en résulte l'autonomie des compositions rappelant celle des hommes qui dans la tradition hermétique paracelsienne sont appelés « sages », car ils maîtrisaient ce qu'ils imaginaient : « L'homme sage peut gouverner et maîtriser l'étoile et non l'inverse [...]. Un homme bestial, en revanche, est gouverné et dominé par l'étoile [...]. La raison en est qu'il ne se connaît pas lui-même ni sait faire usage des forces cachées en lui, il ne sait pas être un petit monde et ne connaît pas l'étoile qui est en lui, puisque tout le firmament est à l'intérieur de lui avec toutes ses forces ».<sup>776</sup> Par la palette peinte sur son corps, la palette encerclée de chars, la palette morcelée, ailée comme nous l'avons vue, Kiefer gouverne son art mais non pas ce à quoi il renvoie. Il évoque ainsi le monde de Paracelse, pour qui la signature est l'art ancien, la *Kunst signata*. Adam la maîtrisait et pouvait ainsi « imposer aux choses en hébreu leurs justes noms ».<sup>777</sup> Mais en même temps, ce monde n'est pas intacte chez Kiefer, qui ne joue pas à Adam mais dans son refus de sens, dans son travail de redistribution des noms se dessinent des analogies avec une telle sorte de signature nouvelle. Il s'agit donc en ce dernier temps de contraster une fois pour toutes la signature de Kiefer avec celle de la tradition hermétique.

Le jeu entre les mots et les figurations conduit ses compositions à former ces indécidabilités décrites par Agamben : « la signature qui dans la théorie des signatures devrait apparaître comme un signifiant, glisse toujours en position d'un signifié, si bien que *signum* et *signatum* échangent leurs rôles et semblent entrer dans une zone d'indécidabilité ».<sup>778</sup> Cependant, l'indécidabilité, nous l'avons vu, ne provient pas des inscriptions seulement. Il n'y a pas de signifiant concret qui pourrait échanger son rôle avec son signifié. Le glissement des « médiateurs plastiques » va toujours vers l'abîme des mots. L'ange et la vipère, la terre et le ciel ne sont pas définis sémantiquement chez Kiefer. Or, c'est le contraire chez Paracelse, pour qui la planète Mars, par exemple est

---

<sup>776</sup> Op. cit., Agamben, *Signatura rerum, Sur la méthode*, p. 39. Citation de Paracelse, 334.

<sup>777</sup> Ibid., p. 39, 40.

<sup>778</sup> Ibid., p. 42.

ce dont elle est le « *signator* », le fer. Il en résulte que « celui qui connaît Mars, connaît *ferrum* et celui qui connaît *ferrum* sait ce qu'est Mars ». <sup>779</sup> L'artiste ne se sert pas de la même stratégie d'attributions de correspondances que la cosmologie ou l'alchimie, tout en étant conscient de la tradition du plomb qu'il utilise avec abondance, liée à la mélancolie, attribuée à saturne. <sup>780</sup> Chez lui, il n'y a aucune connaissance possible ni des matériaux, ni des correspondances labyrinthiques entre les noms et les figurations des compositions.

La signature des créations kiefériennes ne comporte donc pas de valeur telle la pièce de métal, qui une fois « frappée », devient de l'argent mis en circulation. <sup>781</sup> Les « médiateurs plastiques » ne sont pas instrumentalisés pour produire une image définissable. Pourtant, ils reçoivent leur impression unique par le jeu avec les inscriptions. La signature chez Kiefer n'est pas un véhicule de la connaissance mais rend énigmatiques les compositions.

Jakob Böhme nous explique, avec Paracelse, et les mots d'Agamben que la signature est « l'opérateur décisif de toute connaissance », ce qui rend actifs et effectifs les signes. <sup>782</sup> Or, les lettres chez Kiefer sont actives mais elles ont perdu leur effectivité sémantique, étant surdéterminées. C'est ainsi pour les matériaux et les objets, qui ne sont pas instrumentalisés mais pourtant résonnent comme des corps d'instruments joués mais incompris. Ainsi, par exemple, la comparaison de la signature avec le luth, incompris s'il reste silencieux, mais entendu si l'on en joue <sup>783</sup> n'éclaire pas l'art de Kiefer, consistant à jouer avec les polytonalités disharmonieuses des matières. Les compositions de Kiefer reçoivent leur caractère propre d'une resonorisation des mots et des matériaux, de par leur tension, leur être-seuil dans un entre-monde indécis mais plein de possibilités de sens. C'est avec distanciation que Kiefer sympathise avec Böhme. Le mystique décrit l'interdépendance entre le sujet/objet : « Le monde extérieur visible tout entier, avec toutes ses créatures, est un signe (*Bezeichnung*) ou une figure (*Figur*) du monde spirituel intérieur ; tout ce qui est à l'intérieur, dans le moment où il agit et devient réel (*in der Wirkung ist*), reçoit alors son caractère extérieur ». <sup>784</sup> C'est dans cette perspective que se comprend la signature de Kiefer qui agit, donnant

---

<sup>779</sup> Ibid. Citation de Paracelse, I, 2, 110.

<sup>780</sup> Op., cit., *Anselm Kiefer - Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Großhaus*, p. 161.

<sup>781</sup> Op. cit., Agamben, p. 43, 45.

<sup>782</sup> Ibid., p. 47.

<sup>783</sup> Ibid., p. 48. Citation de Böhme.

<sup>784</sup> Ibid.

expression à ses images intérieures qui reçoivent dès lors leur caractère extérieur composé des bris et des briques. Ainsi se ferme le cercle par la double présence du sujet et de l'objet, du verbe et de ses tonalités, de l'Œuvre et de ses modes de compréhension. La connaissance véhiculée n'est pas définie mais les compositions laissent toujours apparaître les soucis et les enjeux de ses présences multiples, rendant visible le processus médiateur.

De même, la signature des créations kiefériennes ne véhicule pas de croyance telle qu'elle se manifeste chez Paracelse qui compare la signature à un sacrement dont l'effet bénéfique ou maléfique dépendrait de celui qui signe. La fabrication des médiateurs plastiques est opérée par Kiefer à l'encontre de toute effectivité définie et pourtant les noms suggèrent le contraire. Les incantations sont actives mais n'ont pas de mission. C'est l'une des différences avec les signatures de la tradition hermétique, dans laquelle elle est comparée au sacrement : « le sacrement fonctionne donc, non comme un signe qui, une fois établi, signifie toujours son signifié, mais comme une signature, dont l'effet dépend d'un signator [...] ». <sup>785</sup> Or, on voit effectivement dans les compositions l'échec des signifiants/signifiés. Entretenant ainsi une ambivalence tensionnelle, les compositions ne produisent pas d'effet définissable. Nous rappelons que la transmission de mondes cosmologiques dans les matières, d'où provient toute leur force de suggestion et de véridicité, n'a rien à voir avec des rituels, attirant toute l'attention sur l'acte médiateur, indépendamment d'un ordre divin.

Devant ce cosmos, « le geste de lire et celui d'écrire inversent leur relation ». <sup>786</sup> Lire les créations de Kiefer, ce serait alors écrire, inventer quelque chose à partir des bris de sens. En créant ses propres signatures, Kiefer va « au-delà de la dimension sémiotique au sens stricte », empêchant toute apparition du sens au singulier. <sup>787</sup> En ne donnant jamais accès à un avènement de sens achevé, les compositions rencontrent cette « pensée de la signature comme pure écriture au-delà de tout concept, qui garantit de cette manière l'inextinguibilité - c'est-à-dire le report infini - de la signification ». <sup>788</sup> Mais elles ne sont pas de telles écritures pures, seul leur sens est lui aussi infiniment reporté. Kiefer semble vouloir montrer que la peinture n'exprime pas les pensées et que

---

<sup>785</sup> Ibid., p. 53.

<sup>786</sup> Ibid., p. 63.

<sup>787</sup> Ibid., p. 79.

<sup>788</sup> Ibid., p. 89.



par là elle ressemble aux paroles, qui n'expriment jamais « `ce qu'on pense´ (Foucault, 1969, 272) ». <sup>789</sup>

Ce ne serait pas de l'art kieférien si sa signature correspondait à celle de la tradition hermétique. Créer, c'est agir sans en connaître les fins. Nous pouvons donner des explications cognitives du processus créatif indépendamment de son sens possible. Le report infini de sens opéré par la présence des différentes traditions de l'écriture rend énigmatiques les médiations scripturaires, « rätselhaft » au sens d'« intrigant » et « fragwürdig » - l'Œuvre incite à être interrogé, être mis en question dans son existence comme le fait Kiefer. C'est cela qui paraît être lisible entre les lignes de l'écriture matérielle kieférienne qui se ressourcent profondément de la tradition de l'imagination, de sa force créatrice. Les énigmes kaléidoscopiques ne sont pas faites de manière à pouvoir être résolues car elles ne sont pas formulées. Si elles devaient l'être, cela pourrait résonner ainsi, tel qu'il est décrit par Pierre Morel, citant Ossip Mandelstam, poète russe (1891 - 1938), auquel Kiefer dédie certaines compositions, telles *Für Ossip Mandelstam : Das Rauschen der Zeit* (1996) <sup>790</sup> : « `Et si la voix chante vrai / A pleine gorge - à la fin / Tout s'efface : seuls demeurent / L'étendue, les astres, le Chanteur´ ». <sup>791</sup>

## Conclusion

Nous venons d'interroger l'expression des « médiations scripturaires d'Anselm Kiefer » en trois parties. Les médiations comprenant l'ensemble du réseau artistique, le scripturaire comprenant les inscriptions alphabétiques et les matériaux alphabétisants, il semblait nécessaire de faire le tour des compositions de la manière la plus complète que possible. Or, les énumérations de titres et de matériaux s'épuisent petit à petit, la connaissance des créations se complétant de page en page. C'est l'une des raisons pour la structure singulière de notre thèse : le nombre de pages décroît de partie en partie.

---

<sup>789</sup> Ibid., p. 90, 91.

<sup>790</sup> Kiefer lui dédie une composition claire aux étoiles noires numérotées, parfois désignées par un nom avec une fleur de tournesol peinte et ses véritables graines : *Für Ossip Mandelstam, Das Rauschen der Zeit* (1996, 280 x 560 cm, l'artiste écrit ce nom avec deux m dans le tableau), op. cit., Arasse, *Anselm Kiefer*, 2001, p. 152, 153. Dans les mêmes formats, sans numérotations avec plusieurs fleurs de tournesols dessinées, plus petites et plus noires, avec graines : *Dein und mein Alter und das Alter das Welt* (1996). Ibid., p. 152, 153.

<sup>791</sup> Op. cit., Morel, *Histoire, cosmos et salut* dans Kiefer, *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, p. 58.

Questionnant l'art de Kiefer et la façon dont il l'est médié, nous nous sommes approchée des conflits autour des compositions pour arriver progressivement à saisir les conflits au sein des compositions mêmes, ainsi que l'effet produit par la « scripturalité » des mots et des matériaux. Nous avons ainsi cherché à comprendre la grande attraction ou répulsion qu'exerce l'écriture énigmatique de Kiefer.

Dans la première partie, nous avons analysé les critiques journalistiques, qui évoquent toutes une palette de conflits confirmée par les « savants » en matière d'art : la question de la représentation et de la mémorisation de l'Histoire face à l'Extermination, le rôle des mythes germaniques et des religions, la question de l'identité de l'artiste « allemand ». Les critiques anglophones qui se sont élevées à l'occasion de l'exposition dédiée à Velimir Chlebnikov (2005), ont montré que ces démarches critiques n'ont guère changés depuis 1980. Elles sont toujours restées soucieuses de classer Kiefer dans les rubriques de l'identité nationale allemande, du mythe et de l'Histoire. Avec Matthew Biro, nous avons découvert la dimension ontologique de la question identitaire. Avec Bernard Comment, Gertrud Koch et Andreas Huysen, nous avons poursuivi les conflits portant sur l'écriture historique de Kiefer, afin d'interroger la dimension mythique de son art. Sans pouvoir décider si l'artiste mythologise l'Histoire ou s'il fait naître le mythe selon lequel le mythe était capable de transcender l'Histoire, nous avons pu retenir une ambivalence tensionnelle des médiations scripturaires entre « la terreur historique et la tentation du mythe », sans que ces termes ne soient confirmés conceptuellement par l'art. Nous avons tenté de clarifier cette ambivalence à travers un regard détaillé sur les cercles emblématiques de noms, d'objets et de matériaux, dont fait partie le corps de l'artiste autoportraité, qui revient de manière cyclique, lui aussi. Les différents noms marquent des lieux de sens qui se perpétuent à travers les matériaux variés. Ces interconnexions que nous avons dégagées entre les compositions nous ont fait réfléchir sur la toponymie de cet art. Avec Martin Heidegger et Marlène Zarader, nous avons interrogé les similitudes entre la création en chemin de Kiefer et l'écriture en chemin de la tradition juive, qui signifient toutes deux la fin de l'identité définissable. Par l'exploration du paysage en tant que lieu instable, nous avons pu poursuivre les traductions frontalières de l'étant dans les compositions, en une écriture qui dépasse la ligne.

Dans la deuxième partie, nous avons exploré ces créations frontalières sous un angle de vue translato-logique à travers les tableaux dédiés à Velimir Chlebnikov et Paul Celan, afin d'y découvrir les transferts non pas d'images intactes mais de

figurations poétiques. Nous avons vu que les constellations changeantes des constituants artistiques soulèvent la question du passage d'une composition à l'autre, d'une figuration à l'autre. Nous avons essayé d'y répondre à l'aide du « différend » selon Jean-François Lyotard. Créant des entre-deux de sujets/objets, Kiefer s'investit dans une distanciation envers l'écriture historique, travaillant à l'encontre d'une destruction de l'expérience, telle qu'elle se présente dans le nom d'« Auschwitz ». Or, loin d'être le seul à créer contre l'oubli de l'Histoire, Kiefer se fait héritier des idées de la tradition de l'art dont nous avons essayé ensuite de retracer les figurations principales. Le grand nombre de peintres différents associés à l'art de Kiefer nous a amenée à comparer le travail de Kiefer à celui de Cy Twombly, de Jonathan Meese et de Josef Beuys, afin de cristalliser à travers ces rencontres-chocs leurs différences et leurs affinités. La « tache du rossignol » qui habite l'événement de l'Œuvre, l'« action » et les couleurs du nom, sont des traits caractéristiques de l'art de Kiefer, empêchant l'instrumentalisation de l'écriture pictographique aux fins de la communication. À travers la fragmentation des discours, qui lève l'irrationnel, faisant comprendre la polytonalité des noms et des figurations, nous avons pu dévoiler les parentés artistiques de Kiefer - attendues avec le maniérisme, et inattendues avec le dadaïsme. Les techniques de destruction des sens constitués ne vont pas sans déchirure du temps chronologique. Nous avons donc tenté de montrer, à travers les brisures constitutives de cet art, l'« achronie » des compositions, pour pouvoir ensuite procéder avec Pierre Férida à l'analyse psychanalytique de l'« image », dans sa différence avec les figurations de Kiefer. Les sites de l'étranger kieférien, souvent construits en trois éléments (écriture, matériau, objet) nous ont fait poser la question du rôle de l'invisible, des tonalités « sublimes » qui influencent les interprétations de cet art.

Dans la troisième partie, nous avons interrogé les polytonalités qui se jouent entre les lignes absentes de matériaux. À travers les créations dédiées aux femmes de la Révolution et de l'Antiquité, nous avons pu découvrir les strates compositionnelles qui brisent le silence des noms. Les matériaux, tels le plomb, le verre et le plâtre ont fait entendre le bruissement du fond de la vie, créant ainsi des liens secrets avec la vie des femmes rebelles. Les noms sans fonds, les fonds sans noms signifiant la fin de la représentation se sont révélés être proches de la musique. Polyphones, polychromes et polymorphes, les compositions de Kiefer ne représentent donc pas des instruments de la mémoire mais jouent avec la perception. À travers les compositions dédiées à Médée et à Marie, nous avons pu comprendre les quatre dimensions, s'incarnant dans le symbole

de la croix, dans lesquelles se dressent les créations tridimensionnelles, dissolvant toute conception du « sublime » et du « sacré » dans un mouvement créatif alchimique. Or, ce corps tonnant des matières nous a amené à considérer de près les résonances imaginales des compositions. Après avoir éclairci la dimension imaginaire de la querelle byzantine des images, nous avons tenté d'analyser les sphères des compositions qui, entre l'essence et l'existence constituent des « transphères » dans le monde brisé kieférien. Ces transphères se sont avérées construites à partir des « médiateurs plastiques », de la plasticité médiatrice, renvoyant à la tradition hermétique des mots et des images. Nous avons osé comparer dès lors l'art de Kiefer à l'art magique, dont nous avons pu clairement retracer la mise à distance, tout en découvrant l'affinité kieférienne avec cette tradition à travers la signature ou la « tache du rossignol ». Dans cette langue artistique de bois et de pierres, nous avons finalement retrouvé une compréhension élargie de l'écriture, se miroitant dans les compositions kaléidoscopiques de l'être, qui ne valident aucun discours scientifique mais au contraire mettent en question les conditions mêmes de possibilité de la connaissance et de la fois.

Au commencement comme à la fin, les mises en scènes des nombreuses inscriptions avec la densité des matières se sont avérées être des médiations scripturaires, élargissant la compréhension de l'écriture sans pour autant affirmer des contenus précis de ce qui est médiatisé. Ainsi, créant des conflits interprétatifs en faisant résonner les traditions différentes de l'écriture, Kiefer parvient à attirer l'attention sur la « langagéité » des matières. La présente thèse nous a donc permis de réfléchir avec l'artiste sur le devenir de l'écriture dont l'énigme persiste à la fin comme au début en tant qu'énigme de l'être. Cette recherche nous a ouvert la vue pour les conflits d'interprétation qui entourent les textes de la connaissance et de la fois de l'être, mais aussi elle nous a également fait comprendre le problème des expressions polytonales face à l'Extermination. Retourner une pierre, ne serait-ce pas comparable à détourner le sens de la « mer » ? Tout est interconnecté dans l'Œuvre, il n'y a aucun trait qui une fois considéré resterait sans influence sur l'ensemble des autres. C'est dans un sens différent que Celan en trace le tableau dans l'un de ses poèmes :

« Welchen der Steine du hebst –  
du entblößt,  
die des Schützes der Steine bedürfen:  
nackt,

erneuern sie nun die Verflechtung.  
Welchen der Bäume du fällst –  
du zimmerst  
die Bettstatt, darauf  
die Seelen sich abermals stauen,  
als schütterte nicht  
auch dieser  
Äon. »<sup>792</sup>

Les gestes de la création incessante étant aussi expressifs que les compositions ne seraient-ils pas eux aussi des véritables traductions de « soi » ? De toutes les énigmes, c'est celle de l'Œuvre qui restera donc présente le plus intensément. Peut-on l'appeler encore une « Œuvre » si elle n'est pas séparable du créateur, ainsi que du monde ?

---

<sup>792</sup> Paul Celan, GW I, p. 129.

Sources :

- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer, Am Anfang*, éd. Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, Cologne : Wienand, 2012.
- KIEFER Anselm. *L'art survivra à ses ruines*, éd. Collège de France, Paris : Fayard, 2011.
- KIEFER Anselm. *Die Kunst geht knapp nicht unter, Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*, éd. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- KIEFER Anselm. *Die Argonauten*, éd. Londres, Madrid: Ivorypress, 2010.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer, Nächstes Jahr in Jerusalem*, éd. par VOUSDEN Robin, Munich, Londres, New York: Prestel, 2010.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer, Himmelspaläste, Heavenly Palaces*, éd. par BASTIAN Heiner, Munich: Schirmer / Mosel, 2010.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer - Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier*, éd. Cologne: Walther König, 2008.
- KIEFER Anselm. *Bücher*, éd. par BASTIAN Heiner, Munich: Schirmer / Mosel, 2008.
- KIEFER Anselm. *Maria durch ein Dornwald ging*, éd. par BASTIAN Heiner, Salzburg: Thaddäus Ropac, 2008.
- KIEFER Anselm. *Das Balder-Lied*, éd. par BASTIAN Heiner, Munich: Schirmer / Mosel, 2008.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer au Louvre*, éd. Paris: Regard, 2008.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer: Wege der Weltweisheit / Die Frauen der Revolution*, éd. par GALLWITZ Klaus, Düsseldorf: Richter Verlag, 2008.
- KIEFER Anselm. *Velimir Chlebnikov and the sea*, éd. par PHILBRICK Harry, Cologne: Aldrich Contemporary Art Museum, 2006.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer, A Villa Medici, Die Frauen*, éd. Rom: Editioni dell'Elefante, 2005.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer*, éd. par SPIES Werner, Künzelsau: Swiridoff, 2004.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer, Die sieben Himmelspaläste, 1973- 2001*, éd. Fondation Beyeler, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2001.
- KIEFER Anselm. *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, éd. Paris : Yvon Lambert, 1996.

- KIEFER Anselm. *Erotik im Fernen Osten, Transition from cool to warm*, éd. BRAZILLER George, Boston: The Museum of Fine Arts, 1988.
- SPIES Werner. *Der ikonographische Imperativ der Deutschen: Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Neo Rauch und die deutsche Kunst der Nachkriegs*, éd. Berlin : University Press, 2009.
- SPIES Werner. *Le passé recyclable, Anselm Kiefer*, dans *L'œil, le mot*, éd. par BOURGEOIS Christian, Paris, 2007.
- ARDENNE Paul, ASSOULINE Pierre. *Anselm Kiefer, Sternenfall*, Monumenta, éd. Paris : Centre national des arts plastiques, 2007.
- DAGEN Philippe. *Sternenfall, Chute d'étoiles, Anselm Kiefer au Grand Palais*, éd. Paris : Regard, 2007.
- LAUTERWEIN Andrea. *Anselm Kiefer, Paul Celan; Myth, mourning, memory*, traduit du français par David. H. Wilson, éd. Londres: Thames and Hudson, 2007.
- ADRIANI Götz. *Anselm Kiefer - Für Paul Celan*, éd. Salzburg: Ropac, 2005.
- AUPING Michael. *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, éd. Munich, Londres, New York: Prestel, 2005.
- ARASSE Daniel. *Anselm Kiefer*, éd. Munich: Schirmer / Mosel, 2001.
- STRASSER Cathrine. *Anselm Kiefer - Chevirat Ha-Kelim, Le bris des vases*, éd. Paris : Regard, 2000.
- COMMENT Bernard. *Anselm Kiefer: Die Frauen der Antike*, éd. Paris: Galerie Yvon Lambert, 1999.
- BIRO Matthew. *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, éd. Cambridge: University Press, 1998.
- CACCIARI Massimo, CELANT Germano, *Anselm Kiefer*, éd. Milano : Charta, 1997.
- LÓPEZ-PEDRAZA Rafael. *Anselm Kiefer - After the catastrophe*, éd. Londres : Thames and Hudson, 1996.
- GILMOUR John C. *Fire on the Earth, Anselm Kiefer and the Postmodern World*, éd. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- GALLWITZ Klaus. *Anselm Kiefer, Über Räume und Völker in unserer Die Zeit, Ein Gespräch*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, 1990.

- ZWEITE Arnim. *Anselm Kiefer, The High Priestess - Zweistromland*, éd. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- KIEFER Anselm, BEUYS Joseph, KOUNELLIS Jannis, CUCCHI Enzo. *Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, Bâtissons une cathédrale - Entretien*, texte établi par Jacqueline Burckhardt, traduction de l'allemand par Olivier Mannoni, éd. Paris : L'Arche, 1988.
  
- FIENNES Sophie. *Over your cities grass will grow, A film of the work of Anselm Kiefer*, 2010. Disponible sur: <http://www.veryourcities.com/>.
- PANZER Volker. Interview avec Anselm Kiefer, émission télévisée, ZDF, *Nachtstudio*, 24. 01. 2010. Disponible sur: <http://www.zdf.de/nachtstudio/Der-Mensch-ist-eine-Fehlkonstruktion-5314222.html>.
- Anselm Kiefer's Bücher, Maler, Bildhauer und Leser - in Anselm Kiefers Werken mischen sich bildende Kunst und Literatur auf unnachahmliche Weise, émission télévisée, arte, 20. 05. 2009. Disponible sur: <http://www.arte.tv/de/acc/244,em=040413-000.html>.
- CONFÉRENCES DU LOUVRE : « Anselm Kiefer ». *La frontière - mythe biblique, mythe géographique ?* Marie-Laure BERNADAC, Dominique CORDELLIER, Brigitte DONON, Anselm KIEFER, émission radiophonique : « Éloges du savoir », France Culture, 08. 01. 2008. Disponible sur: <http://www.franceculture.fr/>.
- *Friedenspreis für Anselm Kiefer - die Preisverleihung in der Paulskirche*, Francfort, émission télévisée en direct, ARD, 19. 10. 2008. Disponible sur: <http://www.ardmediathek.de/>.
- Anselm Kiefer, Sternenfall, Die Monumenta ist ein neuer Treffpunkt für Kunstfreunde. Jedes Jahr soll ein Künstler auf den 13tausend Quadratmetern des Grand Palais ausstellen. Erster Gast ist der Deutsche Anselm Kiefer, der seit Jahren in Frankreich lebt. Bis 8. Juli läuft seine Schau "Chute d'étoiles" (Sternenfall), émission télévisée, arte, 19. 06. 2007. Disponible sur: <http://www.arte.tv/de/anselm-kiefer-sternenfall/5000,CmC=1588754.html>.
- KIEFER Anselm. *Unternehmen Seelöwe, Operation Sealion*, 1991. Disponible sur: <http://vimeo.com/19666178>.



- BACHMANN Ingeborg. *Werke, Bd. IV*, éd. par Christine KOSCHEL, Inge von WEIDENBAUM, Clemens MÜNSTER, Munich / Zürich : Piper, 1978.
- CELAN Paul. *Gesammelte Werke, Bd. I - V*, éd. par Beda ALLEMANN, Stefan REICHERT, Francfort sur le Main: Suhrkamp, 1986.
- CELAN Paul. *Schneepart*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, (1971) 1997.
- CELAN Paul. *Die rückwärts gesprochenen Namen, Gedichte in gegenläufiger Chronologie 1970 - 1952, Poetologische Texte. Übertragungen. Gespräch im Gebirg*, choix de Bernd Jentzsch, éd. Francfort sur le Main: Büchergilde Gutenberg, 1996.
- CELAN Paul. *Mohn und Gedächtnis, Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, Tübinger Ausgabe, éd. par WERTHEIMER Jürgen, Francfort sur le Main: Suhrkamp, (1953) 2004.
- CÉLINE Louis Fernand. *Voyage au bout de la nuit*, éd. Paris: Gallimard, 1952.
- CHLEBNIKOV Velimir. *Prosa, Schriften, Briefe*, éd. Reinbeck / Hamburg: Rowohlt, 1972.
- HEIDEGGER Martin, *Der Begriff der Die Zeit*, éd. par HERRMANN Friedrich Wilhelm von, Francfort sur le Main: Vittorio Klostermann, 2004.
- HEIDEGGER Martin, *Besinnung*, éd. par HERRMANN Friedrich Wilhelm von, Francfort sur le Main: Vittorio Klostermann, 1997.
- HEIDEGGER Martin, *Zollikoner Seminare*, éd. par BOSS Medard, Francfort sur le Main: Vittorio Klostermann, 1987.
- HEIDEGGER Martin, *Identität und Differenz*, éd. par HERRMANN Friedrich Wilhelm von, Francfort sur le Main: Vittorio Klostermann, 2006.
- JUNG Carl Gustav. *Les sept sermons aux morts*, éd. Paris: Herne, 2006.
- JUNG Carl Gustav. *Le divin dans l'homme, lettres sur les religions*, choisies et présentées par Michel Cazenave, éd. Paris: Albin Michel, 1999.
- JUNG Carl Gustav. *Synchronicité et Paracelsica*, traduit de l'allemand par Claude Maillard et Christine Pflieger-Maillard, éd. Paris: Albin Michel, (1971) 1988.
- JUNG Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*, éd. Paris: Buchet / Chastell, (1970) 2004.
- MICHELET Jules. *La sorcière*, éd. Paris: Garnier-Flammarion, (1862) 1982.

- MICHELET Jules. *Die Frauen der Revolution*, éd. Francfort sur le Main : Insel, 1989.

Bibliographie :

- ADORNO Théodor. W. *Einführung in die Dialektik*, Abteilung IV : Vorlesungen, Bd. 2, éd. par ZIERMANN Christoph, Berlin: Suhrkamp, (1958) 2000.
- AGAMBEN Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Traduit de l'italien par Maxime Rovere, éd. Paris: Payot & Rivages, 2008.
- AGAMBEN Giorgio. *Signatura rerum*, Sur la méthode, traduit de l'italien par Joël Gayraud, éd. Paris : Librairie Philosophique, 2008.
- AGNESE Barbara. *Der Engel der Literatur, Zum Philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, éd. Wien: Passagen, 1996.
- ARDENNE Paul. *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX ème siècle*, éd. Paris : Regard, 2001.
- ARENTH Hannah. *Denktagebuch, 1950 - 1973*, Bd. I, éd. par LUDZ Ursula, NORDMANN Nordmann, Munich, Zürich: Piper, 2002.
- ASSMANN Aleidia, ASSMANN Jan. *Schleier und Schwelle, Geheimnis und Öffentlichkeit, Archäologie der literarischen Kommunikation V, 1*, 1997, *Geheimnis und Offenbarung, Archäologie der literarischen Kommunikation V, 2*, Munich: Fink, 1998.
- BARNERT Arno. *Mit dem fremden Wort, Poetisches Zitieren bei Paul Celan*, éd. Francfort sur le Main: Stroemfeld, 2007.
- BARTHES Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, éd. Paris: Seuil, 1982.
- BARTHES Roland. *La sagesse de l'art, Ouvres complètes III*, éd. Paris : Seuil, 1995.
- BERENDT Joachim Ernst. *Nada Brahma, Die Welt ist Klang*, éd. Francfort sur le Main: Insel, 1983.
- BERGIUS Hanne. *Simultane Montage - Kunst unter der Optik des Lebens dans Montage und Metamechanik, Dada Berlin - Artistik von Polaritäten*, éd. Berlin: Geb. Mann, 2000.

- BERGIUS Hanne. `Schrankenlose Freiheit für H. H.', *Das Lachen Dadas, die Berliner Dadaisten und Aktionen*, éd. Gießen: Anabas, 1989.
- BIÉLY André. *Glossolalie*, traduit du russe par Catherine Prigent, éd. Caen: Nous, 2002.
- BLUMENBERG Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*, éd. Francfort sur le Main : Suhrkamp, (1981) 1986.
- BOLLACK Jean. *Paul Celan, Poetik der Fremdheit*, traduit du français par Werner Wögerbauer, éd. Wien: Paul Zsolnay, 2000.
- BÖSCHENSTEIN Bernhard, WEIGEL Sigrid. *Ingeborg Bachmann - Paul Celan, Poetische Korrespondenz*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, (1997) 2000.
- BRÜDERLN Markus, GARDI Bernhard, HOHL Reinhold. *La magie des arbres*, éd. Ostfildern: Hatje Cantz, 1998.
- CACCIARI Massimo. *Icônes de la loi*, éd. par Christian BOURGOIS, Breteuil sur Iton: Détroits, (1985) 1990.
- CHANGEUX Jean- Pierre. *Der neuronale Mensch*, traduit par Hainer Kober, éd. Reibek Hamburg: Rowohlt, 1982.
- CHANGEUX Jean- Pierre, CONNES A., *Gedankenmaterie*, éd. Berlin: Springer, 1992.
- CHANGEUX Jean- Pierre, RICOEUR Paul. *Ce qui nous fait penser, La nature et la règle*, éd. Paris: Odile Jacob, 1998.
- *Christusbild, Icon + Ikone, Wege zu Theorie und Theologie des Bildes*, éd. par Peter HOFMANN, Andreas MATENA, Paderborn: Ferdinand Schöning, 2010.
- CIXOUS Hélène. *Entre l'Écriture*, éd. Paris: Des femmes, 1986.
- CIXOUS Hélène. *Portrait de Jacques Derrida en jeune Saint Juif*, éd. Paris. Galilée, (1991) 2001.
- DEBRAY Régis. *Jenseits der Bilder, Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, éd. Rodenbach: Avinus, 1999.
- DELEUZE Gilles. *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975 - 1995*, éd. par David LAPOUJADE, Paris: Minit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image*, éd. Paris: Minit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Devant l'image*, éd. Paris : minuit, 1990.
- DURAND Gilbert. *L'imagination symbolique*, éd. Vendôme: Puf, 1964.

- ELIADE Mircea. *Das Okkulte und die moderne Welt*, éd. Salzburg: Müller, 1968.
- ELIADE Mircea. *Le mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétitions*, éd. Paris : Gallimard, 1969.
- ELIADE Mircea. *Images et symboles*, éd. Paris: Gallimard, (1952), 1980.
- FAIVRE Antoine. L'imagination créatrice. Fonction magique et fondement mythique de l'image, *Revue d'Allemagne*, tome XIII, n° 2, avril-juin 1981.
- FÉDIDA Pierre. *Le site de l'étranger, La situation psychanalytique*, éd. Paris: Puf, 1995.
- FLEURY Cynthia. *Métaphysique de l'imagination*, éd. Paris : Écart, 2001.
- FOUCAULT Michel. Des espaces autres, *Dits et écrits I*, éd. par DEFERT Daniel, EWALD François. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT Michel. L'eau et la folie, *Dits et écrits I*, éd. par DEFERT Daniel, EWALD François. Paris: Gallimard, 1994.
- FRANCE-LANORD Albert. *Paul Celan et Martin Heidegger, Le sens d'un dialogue*, éd. Paris: Faillard, 2004.
- FRANK Manfred. *Einführung in die Philosophie Schellings*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, 2007.
- GADAMER Hans-Georg. *Bildkunst und Wortkunst, Was ist ein Bild ?* éd. par BOEHM Gottfried, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- GEHRING Petra. *Innen des Außen, Außen des Innen, Foucault, Derrida, Lyotard, Phänomenologische Untersuchungen*, éd. par WALDEN-FELS Bernhard, Munich: Fink, 1994.
- GENTY Minique. *L'être et l'écriture dans la psychologie jungienne*, éd. Paris: L'Harmattan, (1990) 2004.
- GIACOMO Leopardi. *Éloge des oiseaux*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, éd. Paris: Mille et une nuits, (1992) 1995.
- GRODDECK Georg. *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, éd. Francfort sur le Main: Fischer (1964) 1978.
- HAGNER Michael. *Der Geist bei der Arbeit, Historische Untersuchungen zur Hirnforschung*, éd. Göttingen: Wallenstein, 2006.
- HALBWACHS Maurice. *La mémoire collective*, éd. Paris: Albin Michel, (1950) 1997.

- HARLAN Volker. *Was ist Kunst ? Werkstattgespräch mit Beuys/Volker Harlan*, éd. Stuttgart: Urachhaus, 1986.
- HAUSMANN Raoul. Synthetisches Cino der Malerei, *Bilanz der Feierlichkeit, Texte bis 1933*, Bd. I, éd. par ERLHOFF Michael, München: Text und Kritik, 1982.
- HAVERKAMP Anselm. *Figura cryptica, Theorie der literarischen Latenz*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, 2002.
- HOCKE Gustav René. *Die Welt als Labyrinth, Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, éd. par GRÜTZMACHER Curt, Reinbeck / Hamburg: Rowohlt, (1959) 1987.
- HUELSENBECK Richard. *En avant Dada, Die Geschichte des Dadaismus*, Hamburg : Nautilus, (1920) 1984.
- JAUSS Hans Robert. *Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, éd. Konstanz: Universitätsverlag, 1987.
- JÄHNIG Dieter. *Schelling, die Kunst in der Philosophie II, Die Wirklichkeitsfunktion in der Kunst*, éd. Pfullingen: Günther Neske, 1969.
- JÜNGER Ernst. *Das abenteuerliche Herz*, éd. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- JÜNGER Ernst. *Die Schere*, éd. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990.
- JÜNGER Ernst. *Über die Linie*, éd. Francfort sur le Main : Vittorio Klostermann, 1950.
- KAISER Leander, LEY Michael. Kunst und Gnosis, Anselm Kiefer und Thomas Macho im Gespräch, *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, éd. Munich: Fink, 2004, p. 232 - 236.
- KIRKEGAARD Sören. *Die Wiederholung*, éd. Düsseldorf: Eugen Dietrichs, 1955.
- KLING Thomas. *Auswertung der Flugdaten*, éd. Cologne: Dumont, 2005.
- KNEUBÜHLER Theo. *Malerei als Wirklichkeit*, éd. par GACHNANG Johannes, Berlin: Merve, 1985.
- KOESTLER Arthur. *Le zéro et l'infini, Darkness at noon*, Paris: Calmann-Lévy, 1945.
- *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, éd. par KÖPPEN Manuel, Berlin: Erich Schmidt, 1993.

- KYTZLER Bernhard. *Mythologische Frauen der Antike, Von Acca Larentia bis Zeuxippe*, éd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winckler Verlag, 1999.
- LAMBERT Katja-Elisabeth. *Fabio Mauri: Erinnerungen und Ideologie. Die Aufarbeitung von Faschismus und Shoa in den Werken des italienischen Performencekünstlers*, Thèse: philosophie, Cologne, 2004, p. 266 - 296.
- LANGER Gudrun. *Kunst - Wissenschaft - Utopie, Die Überwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, éd. Francfort sur le Main: Vittorio Klostermann, 1990.
- LAUTERWEIN, Andrea, *Essai sur la mémoire de la Shoa en Allemagne Fédérale*, éd. Paris : Kimé, 2005.
- LAWRENCE D. H. *Être vivant*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, éd. Paris: Rocher, 2004, p. 31- 45.
- LEGENDRE Pierre. *De la société comme texte: linéaments d'une anthropologie dogmatique*, éd. par BÉTOURNÉ Olivier, Paris: Fayard, 2001.
- LENK Elisabeth. *Achronie, Über literarische Zeit im Zeitalter der Medien, Instanzen / Perspektiven / Imaginationen*, éd. par HUBER Jörg, MÜLLER Alois Martin, Zürich: Stroemfeld / Roter Stern, 1995.
- LÉVI-STRAUSS Claude. *Regarder écouter lire*, éd. Paris: Plon, 1993.
- LUCA Erri de. *Première heure*, traduit de l'italien par Danièle Valin, éd. Paris: Payot et Rivages, 2000, p. 15 - 20.
- LUMINET Jean-Pierre. *L'Univers chiffonné*, éd. Paris: Gallimard, 2005.
- LYON James K., *Paul Celan and Martin Heidegger, An unresolved conversation*, éd. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2006.
- LYOTARD Jean-François. *Le différend*, éd. Paris: Minuit, 1983.
- MACHO Thomas H. *Bilderflut oder Bilderkrise, Vorläufige Überlegungen zum Streit zwischen Augen und Ohren, Instanzen / Perspektiven / Imaginationen*, éd. par HUBER Jörg, MÜLLER Alois Martin, Zürich: Stroemfeld / Roter Stern, 1995.
- MARTIN Gottfried. *Klassische Ontologie der Zahl, Kantstudien, Ergänzungshefte*, éd. par HEIDEMANN Ingeborg pour la Kantgesellschaft Landesgruppe Rheinland-Westfalen, Cologne: Universitätsverlag, 1956.
- MAUR Karin von. *Vom Klang der Bilder*, éd. Munich, London, New York: Prestel, 1999.

- MEESE Jonathan. *Mama Jonny*, éd. Deichtorhallen Hamburg, Magasin Grenoble - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Cologne: Walther König, 2007.
- MEESE Jonathan. *Erzstaat Atlantis*, éd. par KORNHOFF Oliver, Cologne: DuMont, 2009.
- METKEN Günter. Begrabene Mythen, Anselm Kiefer und die Nibelungen, *Die Nibelungen, Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, éd. par Wolfgang STORCH, Munich: Prestel, 1987, p. 298 - 303.
- MONDZAIN Jean-Marie. *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, éd. Paris: Seuil, L'ordre philosophique, 1996.
- NANCY Jean-Luc. *Le sens du monde*, éd. Paris: Galilée, 1993.
- NANCY Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*, traduit du français par Emanuel Alloaéd, éd. Zürich - Berlin: Diaphanes, 2006.
- PETHES Nicolas. *Mnemographie, Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, éd. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- *Phonorama, Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, éd. par FELDERER Brigitte, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Museum für neue Kunst, Berlin: Matthes & Seitz, 2004.
- *Photographie in der deutschen Gegenwartskunst*, traduit de l'anglais par Birgit Herbst, Françoise Joly, Anja Tippner, éd. Cologne : Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig ; Stuttgart : Cantz ; Basel : Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung, 1994.
- PRIOGINE Ilya, STENGERS Isabelle. *Entre le temps et l'éternité*, éd. Paris: Fayard, 1988.
- QUINGNARD Pascal. Boutès, *La musique, un art du penser ? Le monde*, 17<sup>ème</sup> forum, le Mans, 21 au 23 octobre 2005, éd. Rennes : Presse universitaire de Renne, 2006.
- ROTH Gerhard. *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, (1994) 1996.
- SASSE Sylvia, ZANETTI Sandro. Statt der Sterne. Literarische Gestirne bei Mallarmé und Chlebnikov, *Gestirne und Literatur im 20. Jahrhundert par Maximilian Bergengruen*, éd. par GIURIATO David, ZANETTI Sandro, Francfort sur le Main: Fischer, 2006, pp. 103 - 120.

- SCHELER Max. *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, éd. Bonn: Bouvier, (1986) 2005.
- SCHAMA Simon. *Landscape and memory*, éd. Bath: The Bath Press, 1995.
- SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Mythologie in drei Vorlesungsnachschriften 1837 / 1842*, éd. par VIEWEG Klaus, DANZ Christian, Munich: Fink, 1996.
- SCHMICKING Daniel. *Hören und Klang, Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, éd. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- SCHNEIDER Joh. Nikolaus. *Ins Ohr geschrieben, Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*, éd. Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 9, Göttingen: Wallstein, 2004.
- SCHOLEM Gershom. *Alchemie und Kabbala*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, 1994.
- SCHOLEM Gershom. *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, (1957) 1993.
- SCHWARTE Ludger. *Die Regeln der Intuition*, éd. Munich: Fink, 2000.
- SLOTERDIJK Peter. *Derrida, un Egyptien: le problème de la pyramide juive*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, éd. Paris: M Sell, 1947 (1960).
- SLOTERDIJK Peter. *Regeln für den Menschenpark, Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, éd. Francfort sur le Main: Suhrkamp, 1999.
- SLOTERDIJK Peter. *Sphären III*, éd. Francfort sur le Main : Suhrkamp, 2004.
- TODOROV Tzvetan. *Symboltheorien*, éd. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- VOL'SKIJ Aleksej L. Auf der Suche nach der « reinen Sprache », Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung, dans *Das Wort - Germanistisches Jahrbuch Russland*, éd. par BÄCKER Iris, Bonn: DAAD, 2009, pp. 145 - 157.
- *Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde, Heidegger und Hölderlin*, Schriftenreihe, Bd. 6., éd. par TRAWNY Peter, Martin-Heidegger-Gesellschaft, Francfort sur le Main: Klostermann, 2000.
- *Ästhetik, Religion, Säkularisation, Von der Renaissance zur Romantik*, Bd. 1, éd. par VIETTA Silvio, Munich : Fink, 2008.
- WOLF Christa. *Medea*, éd. Munich: Luchterhand, 1996.



- WERNER Uta. *Textgräber, Paul Celan's geologische Lyrik*, éd. Munich: Fink, 1998.
- ZARADER Marlène. *La dette impensée, Heidegger et l'héritage hébraïque*, éd. Paris: Seuil, 1990.

Articles de presse et de périodiques :

(Pour les articles sur Kiefer, voir l'archive en annexes.)

- BECK Philippe. L'ironie de la basseur, Notes sur la hauteur expressive et les intensités sémantiques, *Lignes*, 2012, n° 38.
- BEJAN Adrian, LORENTE Sylvie. La loi constructale et structures des végétaux, *Alliage*, 2009, n° 64, p. 65 - 72.
- BENEDIKOWSKI Tillmann. Mythos einer Schlacht, Arminius' Triumph, Varus Untergang: Wie der Sieg der Germanen über die Römer vor 2000 Jahren die deutsche Geschichte bestimmt hat - bis zum heutigen Tag, *Die Zeit*, 2008, n° 45, p. 17 - 21.
- BENETT Jane. Matérialismes métalliques, *Revue Descartes*, 2007, n° 59.
- BERGER John. Dix dépêches sur le sens du lieu, *Le monde diplomatique*, août, 2005, p. 19.
- BLECHEN Camilla. Alle Macht geht vom Fleische aus: Hrdlicka in Berlin, *FAZ*, 2008, n° 46.
- BOEHM Gottfried. Une logique des images, *Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères*, 2009, tome LXV, n° 740.
- BOND Edward. L'humanité, l'imagination et la cinquième dimension, *Le monde diplomatique*, janvier 2001, p. 26, 27.
- BONTEMPS Vincent. Aura artistique et halo technique, le cas de l'objet surréaliste, *Alliage*, 2006, n° 59.
- BOUTIBONNES Philippe. Nanoscopie versus microscopie, *Alliage*, 2008, n° 62, p. 144 - 156.
- CESSOU Sabine. L'art du blasphème, *Libération*, janvier 2008.
- CLAIR Jean. Contre l'art des traders, *Le Monde*, 04. 10. 2010.
- COHN Danièle. Anselm Kiefer, un parcours en perspectives, entretien avec Philippe Mesnard, *Communications*, 2009, n° 85.

- COLLINS Georges, STIEGLER Bernard. La grande misère symbolique, *Art Press*, 2004, n° 301, p. 44, 46.
- DAGRON Tristan. Notes sur l'amour et la subjectivité chez Giordano Bruno, *Europe*, 2007, 85<sup>ème</sup> année, n° 937.
- DEBAILLEUX Henri-François. 'L'argile garde la mémoire de chaque caresse ou de chaque violence', *Libération*, 25. / 26. 08. 2007.
- DIDI-HUBERMAN Georges. Ouvrir les camps, fermer les yeux, *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2006, 61<sup>e</sup> année, n° 5.
- DIDI-HUBERMAN Georges. S'inquiéter devant chaque image, entretien avec Georges Didi-Huberman par Pierre ZAOI, Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *Vacarmes*, 2006, n° 37.
- DURAND Gilbert, L'exploration de l'imaginaire, *CIRCE, Cahier de Recherche sur l'Imaginaire*, Paris, 1/ 1969.
- ELIASSON Olafur. Kunst ist ein Neuronenfeuer, *Die Zeit*, 2008, n° 21.
- FASSIN Eric. Que disent les couleurs ? La couleur vive des 'mariages gris', *Vacarmes*, 2010, n° 52.
- FINGER Evelyn. Ich war es nicht, *Die Zeit*, 2007, n° 42.
- GORSEN Peter. Gemma halt a bißerl sterben, Spiele von Tod und Liebe zu zweit: Egon Schiele und Horst Janssen duettieren im Wiener Leopold Museum, *FAZ*, 21. 04. 2004, n° 93.
- GREFFRATH Mathias. Mit Leib und Seele, Der Psychiater Thomas Fuchs bestreitet, dass die experimentelle Hirnforschung den Menschen erklären kann, *Die Zeit*, 2009, n° 15.
- GROPP Rose-Marie. Kunst darf das Leben nicht in Stücke hacken, *FAZ*, 12. 03. 2009, n° 60.
- GUERRIN Michel. Sophie Ristelhueber, sur les traces de la guerre, *Le Monde*, 06. 01. 2009.
- GUITTON-LANQUEST Pascale. Charles Chaynes : À la recherche du sacré ... Le sacré perdu, le sacré retrouvé, *Intemporel* [en ligne] 1995, n° 16. Disponible sur : <http://mediatheque.ircam.fr/>.
- HADJADJ Fabrice. Günter Anders, La bombe en bikini, *Art press*, 2006, n° 325, p. 67, 68.
- HARLOFF Guy. *Bizarre*, 1963, n° 28, rédaction : Michel Laclos, direction : J.-P. Castelnau, Paris : Jean-Jacques Pauvert.

- HARTER Ursula, Ein erster Anhauch der `Concorde`, Étienne-Jules Marey wollte das Unsichtbare sichtbar machen, *FAZ*, 08. 12. 2004.
- HOLM Kerstin. Russische Premiere: Volker Diehl mit Jenny Holzer, *FAZ*, 2008, n° 92.
- KACEM Mehdi Belhaj. Contingence de l'espèce, contingence du Sujet, *Lignes*, 2008, n° 25.
- KHALATBARI Azar. Belles maths innées, *Libération*, 16. / 17. juin 2007.
- KIPLING Rudyard. L'œil d'Allah, *Alliage*, 2008, n° 62, p. 157 - 165.
- LARDREAU Guy, JAMBET Christian. Les religions, sont-elles sacrées ? *Art press*, 1990, n° 143.
- LAUNAY Marc de. Messianisme et philologie du langage, *Lignes*, 2008, n° 27, p. 60 - 78.
- Legenden, Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, éd. par WIETHÖLTER Waltraut, Stuttgart: Metzler, 1982.
- LEVISALLES Natalie. La saison des transferts, La psychanalyse et les neurosciences parlent-elles la même langue ? Et Freud dans tout ça ? Enquête, *Libération*, 16 décembre 2004.
- LEVISALLES Natalie. L'odyssée du signe, *Libération*, 31 mai 2007.
- LEYDIER Richard. Andrei Molodkin, le sang de la terre, *Art press*, 2008, n° 346.
- LOESKE Tanya. Letzte Zuflucht an der Biegung des Flusses, *Die Zeit*, 2007, n° 3.
- LYOTARD Jean-François. Peinture initiale, *Revue Descartes*, juin 1994.
- MANIGLIER Patrice. La condition symbolique, *Philosophies*, 2008, n° 98, p. 37 - 53.
- MARGANTIN Laurent. Dada ou la boussole folle de l'anarchisme, *Lignes*, 16. 02. 2005.
- MEYER-KALKUS Reinhart. Die Stimme - Fänger der Aufmerksamkeit, *FAZ*, 2008, n° 83.
- MITCHELL W. J. T. What is an image ? *New Literary History*, 1984, vol. 15, n° 3, p. 503 - 537.
- MOLDER Maria Filomena. Symbole, analogie et affinité, *Revue Descartes*, 2010, n° 68, p. 62 - 75.

- MONDZAIN Marie-José. Un théâtre résolument physique, Interview par Bruno Meyssat, *Mouvement*, 2009, n° 50.
- MOSES Stéphane. Le festin des Dieux, Un thème mythologique chez Paul Celan et Ingeborg Bachmann, *Poésie*, 2010, n° 131 - 132.
- MONDZAIN Marie-José. Interview par Stéphanie Katz, Négocié avec l'invisible, *Art Press*, 1996, n° 216.
- MONDZAIN Marie-José. Images dévorantes, *Mouvement*, 2003, n° 22.
- MOUNIC Anne. La paresse de Dieu, entretien avec Claude Vigée, *temporel, revue littéraire et artistique* [en ligne]. 25 avril 2009. Disponible sur : <http://temporel.fr>.
- NEYRAT Frederic. La vie dans les sphères : comment vivre dans un oikos éclaté ? *Multitudes* [en ligne]. 2006, n° 24. Disponible sur : <http://multitudes.samizdat.net/IMG/pdf/24-neyrat.pdf>.
- NITZSCHKE Bernd. Freund der Ufos, Befreier der Triebe, *Die Zeit*, 2007, n° 52.
- NOCE Vincent. Henri Gaudier, Rimbaud du burin, *Libération*, 31. 07. 2009.
- NUZZO Enrico. Entre la roue et l'échelle, *europe*, 2007, 85<sup>ème</sup> année, n° 937.
- OLLIER Brigitte. Louis Bourgeois royale, *Libération*, 10. 03. 2008.
- PERRIN Jean-Pierre. La passion selon El Greco, *Libération*, 11. 04. 2010.
- PRINZ Wolfgang. Im Nebelgebiet des Geistes, *Die Zeit*, 2008, n° 24.
- RAISONNIER Jean. Distanciation: Une bifurcation primordiale, prolégomènes à de nouvelles modalités de l'attention, *Alliage*, 2006, n° 59.
- RAMONET Ignacio. Voracité, *Le monde diplomatique*, novembre 2007.
- RAUTERBERG Hanno. Ich der letzte Steinzeitmensch, *Die Zeit*, 2008, n° 9.
- RÉTIF Françoise. Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée, *La revue des ressources* [en ligne]. 17. 12. 2009. Disponible sur: [www.larevuedesressources.org](http://www.larevuedesressources.org).
- RICHTER Peter. An den Thermopylen der sechziger Jahre, Die Wiener Albertina feiert das überraschende Spätwerk von Oskar Kokoschka, *FAZ*, 2008, n° 140.
- RITTER Henning. Stechender Blick, *FAZ*, 2001, n° 38.
- ROBIN Nicolas. Les philosophies du végétal, Remarques sur l'élan goethéen après 1800, *Alliage*, 2009, n° 64, p. 106 - 112.
- ROGOZINSKI Jacob. Sur la rampe d'abattage, *Lignes*, 2009, n° 28, p. 57 - 75.

- ROSE Sean James. Les belles saisons de Cy Twombly, *Libération*, 26. 08. 2008.
- ROTH Gerhard. Mit Bauch und Hirn, Der Mensch unterscheidet sich von allen anderen Lebewesen durch seine Fähigkeit, langfristig zu planen. Die Intuition ist dafür wichtiger als gedacht, *Die Zeit*, 2008, n° 48.
- SALZA Luca. De la puissance des images et de l'imagination, *europe*, 85<sup>ème</sup> année, 2007, n° 937.
- SCHEFER Oliver. Extraits du sommeil, *Vacarmes*, 2006, n° 36.
- SCHREIBER Armin. Das Kunsterlebnis in neurobiologischen Zeiten, *Merkur, Deutsche Die Zeitschrift für europäisches Denken*, 2009, n° 6, p. 487 - 496.
- SCHUMACHER Patrick. Les mécanismes de l'innovation radicale, *Communications*, 2009, n° 85.
- SCHÜMER Dirk. Paranoïa im palazzo di Schifanoia, Eine Ausstellung in Ferrara feiert Cosmè Tura - und eine andere wildere Renaissance, *FAZ*, 2007, n° 251.
- SEKIGUCHI Ryoko. Traduire les noms propres, *Vacarme*, 2003, n° 25, p. 96 - 98.
- SOLLERS Philippe. La mutation du divin, *L'infini*, 2005, n° 93.
- SPIES Werner. Der Leib wird zum Lapsus, Über die Gemeinsamkeiten von Franz Kafka und Max Ernst, *FAZ*, 1996, n° 99.
- SPIES Werner. Von der Aggressivität zur Erhebung, Eine surrealistische Kunstkammer: nach seiner Flucht in die Vereinigten Staaten malt Max Ernst mit „Vox Angelica“ ein grosses Bild der Erinnerung, *FAZ*, 2003, n° 276, p. 41.
- SPIES Werner. Am Tatort sind alle Spuren verwischt, *FAZ*, 2007, n° 244.
- STÄNNER Paul. Als die Legionen im Nebel verschwanden, *FAZ*, 27. 09. 2007, n° 225.
- STENGERS Isabelle. Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre, à propos de l'œuvre de Donna Haraway, *La revue internationale des livres et des idées*, 2009, n° 10, p. 24 - 29.
- STIEGLER Bernard. L'effondrement technologique du temps, *Traverses*, 1988, n° 44 - 45, p. 50 - 57.
- SZENDY Peter. Taupologie : du jardin d'Éden au terrier, *Vacarmes*, 2005, n° 33.
- SZENDY Peter. Des mots, des mots, des mots, *Vacarmes*, 2007, n° 40.

- VERNANT Jean-Pierre. La douceur amère de la condition humaine, *Lettre internationale*, 1985, n° 6.
- VOSS Julia. Der Mann, der die Pflanze liebte, *FAZ*, 27. 12. 2008, n° 302.
- WAGNER Gerald. Vergleichendes Sehen, *FAZ*, 2007, n° 247.
- WEIGMANN Dorion. Attila denkt organisch, *Die Zeit*, 2007, n° 41.
- WÖGERBAUER Werner. L'engagement de Paul Celan, *Études germaniques*, 2000, vol. 55, n° 3, pp. 595 - 613.
- ZANDER Helmut. Die Gattin Gottes, Die Geburt der Kabbala aus dem Geist der Marienfrömmigkeit, *FAZ*, 1998, n° 77.

Annexes:

Archive d'articles de presse et de périodiques sur Anselm Kiefer par ordre chronologique (2012 - 1980) :

- Les articles dont l'auteur n'est pas mentionné ont été mis en page sans signature.
- Actualité des références électroniques: 03. 03. 2013.

2012

- Ausstellung Anselm Kiefer wird verlängert: Bereits 40.000 Besucher haben in Baden-Baden die Werke Kiefers, *Boulevard Baden*, 03. 01. 2012. Disponible sur:  
<http://www.boulevard-baden.de/lokales/kultur-lokal/2012/01/03/ausstellung-anselm-kiefer-wird-verlangert-bereits-40-000-besucher-haben-in-baden-baden-die-werke-kiefers-gesehen-462930/>.
- SHEENA T. London: Anselm Kiefer at White Cube Bermondsey, *Artobserved*, 20. 01. 2012. Disponible sur: <http://artobserved.com/2012/01/london-anselm-kiefer-at-white-cube-bermondsey-through-february-26-2012/>.
- BAKER Kenneth. Anselm Kiefer's tragic works carry traces of humor, *San Francisco Chronicle*, 22. 01. 2012. Disponible sur:  
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2012/01/19/PKP41MP9ND.DTL>.
- JAUER Marcus. `Art and Press´ in Berlin - Dem Kunstwerk Zeitung auf der Spur, *FAZ*, 23. 03. 2012.
- DENKELER Friedhelm. Anselm Kiefer und die Buchstaben-Maschine, Die Ausstellung "Art and Press" im Berliner Martin-Gropius-Bau macht Schlagzeilen, *Journal, Berichte aus Berlin zu Photographie und Kunst*, 27. 03. 2012. Disponible sur:  
<http://www.journal.denkeler-foto.de/2012/03/anselm-kiefer-und-die-buchstaben-maschine/>.
- IDEN Peter. BILD, RWE und die Bonner Stiftung Kunst und Kultur präsentieren ARTandPRESS, die wichtigste Ausstellung zu Kunst und Medien Die schwarze Kunst der Buchstaben, In einer grossen Serie erläutert BILD die

wichtigsten Werke der Ausstellung ARTandPRESS. Heute: Die Buchstaben von Anselm Kiefer, *Bild*, 02. 04. 2012. Disponible sur:

<http://www.bild.de/news/topics/artandpress/die-schwarze-kunst-der-buchstaben-23300082.bild.html>.

- WOMSER Kathrin. Das Rauschen des Blätterwalds jetzt im Martin-Gropius-Bau, 7. April 2012, *Widerhall, Über Medienarbeit und die Messung ihres Echos*, 2012. Disponible sur:  
<http://medienresonanzanalyse.wordpress.com/2012/04/27/das-rauschen-des-blatterwalds-jetzt-im-martin-gropius-bau/>.
- IDEN Peter. Anlässlich der Eröffnung Anselm Kiefer, Der renommierte deutsche Kunst- und Theaterkritiker Peter Iden kam für einen Abend nach Klosterneuburg, um die Eröffnungsrede zur Ausstellung `Anselm Kiefer - Werke aus der Sammlung Essl´ zu halten. Seinen wunderschönen Text gibt es hier noch einmal zum Nachlesen, *Essl Museum - Kunst der Gegenwart*, 2012. Disponible sur:  
<http://esslmuseum.wordpress.com/2012/02/27/peter-iden-anlasslich-der-eroeffnung-anselm-kiefer/>.
- KLEIN Thomas. Die Technik im Leib, FORTSCHRITT Was tut sich gegenwärtig an der Mensch-Maschinen-Schnittstelle? "Mensch 2.0 - Die Evolution in unserer Hand", ein etwas disparater Dokumentarfilm von Alexander Kluge und Basil Gelpke, erkundet's, *TAZ*, 26. 09. 2012. Disponible sur:  
<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2012%2F09%2F26%2Fa0151&cHash=279d75483f1ee82153028ed11d5f0f02>.
- BRÜCKNER Stefan. Mensch 2.0 - Die Evolution in unserer Hand, Puzzlestück Mensch, *Fluter, Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, 27. 09. 2012. Disponible sur: <http://film.fluter.de/de/493/kino/10894/>.
- Der Kurator der umstrittenen Anselm-Kiefer-Ausstellung in der Bonner Bundeskunsthalle, Walter Smerling, weist die Kritik an der Schau zurück, *Focus*, 29. 06. 2012. Disponible sur: [http://www.focus.de/kultur/kunst/museen-smerling-weist-kritik-an-bonner-kiefer-schau-zurueck\\_aid\\_774803.html](http://www.focus.de/kultur/kunst/museen-smerling-weist-kritik-an-bonner-kiefer-schau-zurueck_aid_774803.html).
- Anselm Kiefer schenkt Stadt Rastatt zwei seiner Werke, *Barock Stadt Raststatt*, 21. 11. 2012. Disponible sur: <http://www.rastatt.de/index.php?id=1236>.



2011

- PRINCENTHAL Nancy. Anselm Kiefer, Gagosian, *Art in America*, 02. 01. 2011. Disponible sur:  
<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/anselm-kiefer/>.
- BOPP Lena. Anselm Kiefer am Collège de France, Bin Ladin - eine Kunst-Performance ? Der Friedenspreisträger Anselm Kiefer hält eine Vorlesung am renommierten Pariser Collège de France. Und niemand widerspricht ihm, als er Usama Bin Ladin zum bildenden Künstler erklärt, *FAZ*, 02. 02. 2011.
- SPIES Werner. Über Anselm Kiefer, Der Mythenverwalter, *artnet*, 18. 02. 2011. Disponible sur : <http://www.artnet.de/magazine/uber-anselm-kiefer/>.
- COLONNA-CÉSARI Annick. Anselm Kiefer: « La nature de l'art est de se mettre à danger », *L'express culture*, 25. 02. 2011. Disponible sur :  
[http://www.lexpress.fr/culture/art/anselm-kiefer-la-nature-de-l-art-est-de-se-mettre-en-danger\\_965517.html](http://www.lexpress.fr/culture/art/anselm-kiefer-la-nature-de-l-art-est-de-se-mettre-en-danger_965517.html).
- WROE Nicholas. A life in art: Anselm Kiefer, 'I might have been born into a very literal sense of chaos, but in fact that state is true of all of us', *The guardian*, 19. 03. 2011. Disponible sur:  
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>.
- GENOVA Mairianne Giovanna. Anselm Kiefer's Poetic Waves of Sea and Love, *The artful blog*, 03. 2011. Disponible sur:  
<http://theartfulblog.com/2011/03/27/poetic-waves-of-sea-and-love/>.
- QUINTANILLA Ivan. A German Artist Reinterprets Two Dutch Masters, *The new York Times*, 06. 05. 2011. Disponible sur:  
<http://intransit.blogs.nytimes.com/2011/05/06/a-german-artist-reinterprets-two-dutch-masters/>.
- HOHENADEL Kristin. Following an artist into his labyrinth, *The New York Times*, 05. 08. 2011. Disponible sur :  
[http://www.nytimes.com/2011/08/07/movies/sophie-fiennes-over-your-cities-grass-will-grow.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/08/07/movies/sophie-fiennes-over-your-cities-grass-will-grow.html?_r=0).
- CLAUSEN Eva. Der Künstler als Wegweiser, Anselm Kiefer weist dem Ausstellungsbesucher in Venedig den Weg zur Läuterung. Wer für Kiefers Mystizismus nicht empfänglich ist, kommt dennoch auf seine Kosten. Die Schau

ist ein Kunsterlebnis, nicht zuletzt dank der suggestiven Bühne, dem ehemaligen Salzlager der Lagune, *Handelsblatt*, 18. 08. 2011. Disponible sur :

<http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/anselm-kiefer-der-kuenstler-als-wegweiser/4510658.html>.

- IDEN Peter. Der Anspruch auf Totalität, Das Kunstwerk kennt keine Moral ?, Anselm Kiefer im Gespräch mit Peter Iden, *Bild*, 12. 09. 2011. Disponible sur : <http://www.bild.de/unterhaltung/kultur/kunst/das-kunstwerk-kennt-keine-moral-teil-1-19900002.bild.html>.
- MÜLLER Bertram. Künstler Anselm Kiefer im Interview, Menschen noch nicht reif für Atomenergie, *Rheinische Post*, 08. 10. 2011. Disponible sur : <http://www.rp-online.de/kultur/kunst/menschen-noch-nicht-reif-fuer-atomenergie-1.2285505>.
- SENFT-WERNER Ingo. Anselm Kiefer und die Hoffnung auf Religionsfrieden, *Rhein-Die Zeitung*, 19. 10. 2011. Disponible sur : [http://www.rhein-DieZeitung.de/magazin\\_artikel,-Anselm-Kiefer-und-die-Hoffnung-auf-Religionsfrieden-arid,316848.html](http://www.rhein-DieZeitung.de/magazin_artikel,-Anselm-Kiefer-und-die-Hoffnung-auf-Religionsfrieden-arid,316848.html).
- WERNEBURG Brigitte. In Tiefe schwelgen, Film zum Werk Anselm Kiefers, *TAZ*, 26. 10. 2011. Disponible sur : <http://www.taz.de/!80677/>.
- Künstler Anselm Kiefer will Atomkraftwerk kaufen, Das stillgelegte Atomkraftwerk Mülheim-Kärlich hat es dem Künstler Anselm Kiefer angetan. Nach einer Besichtigung ist er sich sicher, mindestens den Kühlturm zu kaufen, *Die Zeit*, 30. 10. 2011. Disponible sur : <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-10/anselm-kiefer-atomkraftwerk>.
- BEDDIES Peter. "Wir müssen wie Leni Riefenstahl denken", Sophie Fiennes hat einen Dokumentarfilm über Anselm Kiefer und seine Arbeit im französischen Barjac gedreht, *Die Welt*, 31. 10. 2011. Disponible sur : [http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article13689075/Wir-muessen-wie-Leni-Riefenstahl-denken.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13689075/Wir-muessen-wie-Leni-Riefenstahl-denken.html).
- BISSINGER Manfred. Kunst, Keine Kühe und keine Wolken, Der Künstler Anselm Kiefer und der Verlagsmanager Mathias Döpfner debattieren über Deutschland und seine Vergangenheit, über Kultur, Religion und Tod - und über Kiefers Absicht, ein stillgelegtes Atomkraftwerk zu kaufen, *Der Spiegel*, 31. 10. 2011. Disponible sur : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-81303016.html>.

- Wirbel um Maschinengewehr in Kiefer-Ausstellung, *Main Netz*, 01. 11. 2011.  
Disponibile sur :  
<http://mainecho.meappl.fidion.de/nachrichten/kultur/dpa/kunst/art7081,1857620>
- REICHERT Kolja. Anselm Kiefers Maschinengewehr sorgt für Unruhe, Der Künstler Anselm Kiefer füllt die hohen Räume des neuen Museumsanbaus in Tel Aviv mit mythischen Gemälden, kopflosen Frauen und einer Provokation. *Die Welt*, 01. 11. 2011. Disponible sur : <http://www.welt.de/kultur/article13689624/Anselm-Kiefers-Maschinengewehr-sorgt-fuer-Unruhe.html>.
- STERNGAST Tal. Unser Kiefer, Deutscher Großkünstler in Tel Aviv, Eine große Anselm-Kiefer-Schau weiht den Erweiterungsbau des Kunstmuseums Tel Aviv ein. Sie scheint die Rückkehr des Malers nach Deutschland zu markieren. *TAZ*, 06. 11. 2011. Disponible sur : <http://www.taz.de/!81366/>.
- NEEDHAM Alex. Kiefer: 'Art is difficult, it's not entertainment, Celebrated German artist reflects on his work before opening of his biggest UK show, at White Cube gallery in London, *The Guardian*, 09. 12. 2011. Disponible sur : <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/dec/08/anselm-kiefer-art-white-cube>.
- LINNENBRINK Marion. Auszeichnung für den "Meister der Erinnerung", In New York hat der deutsche Künstler Anselm Kiefer die Leo-Baeck-Medaille erhalten. Diesen Preis erhalten Persönlichkeiten, die sich in besonderer Weise um die deutsch-jüdische Aussöhnung verdient gemacht haben, *DW*, 13. 12. 2011. Disponible sur : <http://www.dw.de/auszeichnung-f%C3%BCr-den-meister-der-erinnerung/a-15597133>.
- Anselm Kiefer mit Leo-Baeck-Medaille ausgezeichnet, Anselm Kiefer zählt zu den bekanntesten und zugleich umstrittensten deutschen Künstlern. In New York hat er nun die Leo-Baeck-Medaille erhalten, *Die Welt*, 13. 12. 2011.  
Disponibile sur:  
<http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article13764283/Anselm-Kiefer-mit-Leo-Baeck-Medaille-ausgezeichnet.html>.

- FDP | Deutsch-jüdische Beziehungen, Westerwelle überreicht Kiefer die Leo-Baeck-Medaille, *portal liberal*, 13. 12. 2011. Disponible sur: <http://www.liberale.de/Westerwelle-ueberreicht-Kiefer-die-Leo-Baeck-Medaille/9091c14586i1p225/index.html>.
- Deutscher Künstler Anselm Kiefer mit Leo-Baeck-Medaille, *Vaterland*, 13. 12. 2011. Disponible sur: <http://www.vaterland.li/index.cfm?ressort=home&source=sda&id=91639>.
- MACK Gerhard. Der Mythensammler, Anselm Kiefer ist unter den zeitgenössischen Künstlern der Mann fürs grosse Format. In seinem Atelier bei Paris, einer gigantischen alten Lagerhalle des Kaufhauses Samaritaine, spricht er über seine Kunst und über die Schwierigkeit, mit der Vergangenheit umzugehen, *NZZ*, 18. 12. 2011. Disponible sur: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/der-mythensammler-1.13693293>.
- Um den Geist der Juden und der Deutschen zu vereinen, Anselm Kiefer, Friedenspreisträger 2008, wurde in New York von Außenminister Westerwelle „als Meister der Erinnerung“ mit der Leo-Baeck-Medaille geehrt, *Friedenspreis des deutschen Buchhandels*, 12. 2011. Disponible sur: <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/445651/?mid=467090>.

2010

- SMITH Roberta. A Spectacle With a Message, *The New York Times*, 18. 01. 2010. Disponible sur: <http://www.nytimes.com/2010/11/19/arts/design/19kiefer.html>.
- DIERS Michael. Anselm Kiefer: Heroische Sinnbilder - Ausstellung, Buch, Friedenspreis, *Kunst*, 27. 01. 2010. Disponible sur: <http://www.kunstmagazin.de/anselm-kiefer-heroische-sinnbilder-ausstellung-buch-friedenspreis/>.
- Die Promi-Geburtstage vom 08. März 2010: Anselm Kiefer, Anselm Kiefer hat sich der Aufarbeitung der Geschichte verschrieben, einer Geschichte, die bis in die Mythologie wurzelt. Doch auch vor der jüngsten deutschen Vergangenheit macht der Maler und Bildhauer nicht Halt, Der Maler und Bildhauer Anselm Kiefer wird 65, *Westline*, 08. 03. 2010. Disponible sur: <http://www.westline.de/lifestyle/leute/geburtstage/Die-Promi-Geburtstage-vom-08-Maerz-2010-Anselm-Kiefer;art447,80615>.

- HIGGINS Charlotte. British filmmakers lauded at Cannes forces to seek overseas backing, Sophie Fiennes, whose new documentary has won critical acclaim, is among UK directors who struggle to get funding at home, *The guardian*, 16. 05. 2010. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/may/16/british-film-industry-fund-women>.
- BRADSHAW Peter. Cannes film festival review - Over your cities grass will grow, Sophie Fiennes has directed an intriguing, near-wordless documentary about the work of industrial artist Anselm Kiefer, *The guardian*, 16. 05. 2010. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/may/16/over-your-cities-grass-will-grow>.
- RODDICK Nick. Sophie Fiennes: Here´s one I made earlier, *Evening Standard*, 21. 05. 2010. Disponible sur: <http://www.standard.co.uk/goingout/film/sophie-fiennes-heres-one-i-made-earlier-6472045.html>.
- DERMUTZ Klaus. Termin mit Anselm Kiefer, Der Bilderdichter, Sein schwieriges und geheimnisvolles Werk handelt von Untergang und Zerstörung. Was ihn bewegt, ist die Absurdität der Geschichte. Die Wurzeln seiner Arbeit liegen in der Kindheit, *Rheinischer Merkur*, n° 21, 27. 05. 2010.
- KNOBLOCH Stephan. Abbau von Anselm Kiefers bleischwerer „Palette mit Flügeln“, *Frankfurt baut das neue Städel*, 17. 08. 2010. Disponible sur: <http://www.das-neue-staedel.de/17082010/abbau-von-anselm-kiefers-bleischwerer-palette-mit-fluegeln/>.
- NEDO Kito. Populär und unbeliebt, Der in der Kunstwelt als zugleich populär und unbeliebt geltende Künstler Anselm Kiefer sorgt mit seiner Ausstellung "Europa" in der Villa Schöningen in Potsdam für Aufregung. Gezeigt werden acht seiner großformatigen Bilder sowie Buchobjekte, *art, das Kunstmagazin*, 2010. Disponible sur: [http://www.art-magazin.de/kunst/34001/anselm\\_kiefer\\_villa\\_schoeningen](http://www.art-magazin.de/kunst/34001/anselm_kiefer_villa_schoeningen).
- Sensationelle Anselm-Kiefer-Ausstellung in der Villa Schöningen bei Potsdam, Die teuersten Kühe der Welt, Er ist einer der höchstbezahlten und wichtigsten Künstler der Gegenwart – und einer der umstrittensten: Anselm Kiefer (65). Ab heute zeigt er unter dem Titel „Europa“ in Potsdam seine neusten Bilder, die nur um eines kreisen: Kühe, Kühe, Kühe, *Bild*, 30. 09. 2010. Disponible sur: <http://www.bild.de/news/2010/news/die-teuersten-kuehe-der-welt-in-potsdam-14148024.bild.html>.

- ACKERMANN Tim. Villa Schöningen, Anselm Kiefer macht die Kuh zum Kosmos, In Potsdam stellt Anselm Kiefer zum ersten Mal den Werkzyklus „Europa“ aus. Welt online traf den Künstler in Paris, *Die Welt*, 04. 10. 2010. Disponible sur:  
<http://www.welt.de/kultur/article10065291/Anselm-Kiefer-macht-die-Kuh-zum-Kosmos.html>.
- HAHN Werner. Angela Merkel & die Mythologie des Anselm Kiefer: KOSMOS-Kühe (...), *Die Zeit*, 07. 10. 2010. Disponible sur:  
<http://community.zeit.de/user/wernerhahn/beitrag/2010/10/07/angela-merkel-amp-die-mythologie-des-anselm-kiefer-kosmosk%C3%BChe-%E2%80%A6>.
- KLUGE Alexander. "Europa - eine Kuh mit Sternenhimmel im Bauch", Aus Sorge um Deutschland: Der Maler Anselm Kiefer schwimmt im Fluss der Zeit, wirft mit Diamanten und erreicht nie sein Ziel. Ein Gespräch von und mit Alexander Kluge, *Die Welt*, 24. 10. 2010. Disponible sur:  
<http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/europa-eine-kuh-mit-sternenhimmel-im-bauch.html>.
- LALA Kiša. Anselm Kiefer's remembrances of things past, *Spread Artculture*, 12. 11. 2010. Disponible sur:  
<http://www.spreadartculture.com/2010/11/12/anselm-kiefer/>.
- FINKLE David. Anselm Kiefer's Magnificent Must-See Gagosian Gallery Show, *Huffington Post*, 15. 11. 2010. Disponible sur:  
[http://www.huffingtonpost.com/david-finkle/anselm-kiefers-magnificen\\_b\\_781469.html](http://www.huffingtonpost.com/david-finkle/anselm-kiefers-magnificen_b_781469.html).
- HEINRICH Will. Pass Over in Silence: Anselm Kiefer at Gagosian, *New York Observer*, 16. 11. 2010. Disponible sur: <http://observer.com/2010/11/pass-over-in-silence-anselm-kiefer-at-gagosian/>.
- BAKER R. C. Anselm Kiefer Plows Back Into Germany's Troubled History Gagosian Gallery hosts the artist's huge new show, *The Village Voice*, 24. 11. 2010. Disponible sur:  
<http://www.villagevoice.com/2010-11-24/art/anselm-kiefer-plows-back-into-germany-s-troubled-history/>.
- Anselm Kiefer en une grande vague de plomb, *Le Monde*, 13. 12. 2010. Disponible sur:

<http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/12/13/anselm-kiefer-en-une-grande-vague-de-plomb/>.

- BUHMANN Stephanie. Anselm Kiefer, Next Year in Jerusalem, *The Brooklyn Rail*, 12. 2010. Disponible sur: <http://www.brooklynrail.org/2010/12/artseen/anselm-kiefer-next-year-in-jerusalem>.
- KLEY Elisabeth, Brobdingnagian Bijoux, *artnet*, 2010. Disponible sur: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kley/anselm-kiefer12-1-10.asp>.

2009

- SCHAUM Marlis. Kunst und Kalter Krieg, In Los Angeles gibt es jetzt die erste Ausstellung über Kunst in Ost und West zwischen 1945 und 1990. Zum richtigen Zeitpunkt, *DW*, 23. 01. 2009. Disponible sur: <http://www.dw.de/kunst-und-kalter-krieg/a-3970124>.
- Anselm Kiefer in Palma de Majorca, Spain, *Islandlass's weblog*, 02. 02. 2009. Disponible sur: <http://islandlass.wordpress.com/2009/02/02/anselm-kiefer-again/>.
- GUERIN Frances. Anselm Kiefer's books, *Fx Reflects*, 10. 03. 2009. Disponible sur: <http://fxreflects.blogspot.de/2009/03/anselm-kiefers-books.html>.
- SMERLING Walter. Künstler Anselm Kiefer, Warum bekommt er den wichtigsten Literaturpreis ? *Bild*, 27. 03. 2009. Disponible sur: <http://www.bild.de/news/vermishtes/kiefer/ein-maler-bekommt-den-wichtigsten-deutschen-buchpreis-4742908.bild.html>.
- Verwirrung um Anselm-Kiefer-Ausstellung, Für Mannheim wäre die weltweit größte Privatsammlung des Künstlers Anselm Kiefer ein dicker Pluspunkt für die Bewerbung als EU-Kulturhauptstadt 2020, *Art*, 24. 04. 2009. Disponible sur: [http://www.art-magazin.de/newsticker/?news\\_id=3251](http://www.art-magazin.de/newsticker/?news_id=3251).
- WIDMANN Jörg. Mit Anselm Kiefer neu anfangen, *Die Zeit*, 30. 04. 2009.
- JONES Jonathan. Arte Povera makes history come alive at Tate Modern, Arte Povera and the staggering works of Anselm Kiefer make Tate Modern's new displays a triumph, *The Guardian*, 19. 05. 2009. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/may/19/arte-povera-anselm-kiefer-tate-modern>.

- TALKENBERGER Heike. Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 - 1989, Dem spannenden Thema Kunst und Politik widmet sich das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg in Kooperation mit dem Los Angeles County Museum of Art, *arte*, 05. 2009. Disponible sur: <http://www.arte.tv/de/kunst-in-ost-und-west/924274,CmC=2660426.html>.
- JONES Jonathan. RA Summer show, Royal Academy, London, *The Guardian*, 12. 06. 2009. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jun/12/royal-academy-summer-show-review>.
- Antony Gormley, Anselm Kiefer and Anthony Caro at Jesus College, *Jesus College Cambridge*, 22. 06. 2009. Disponible sur: <http://www.jesus.cam.ac.uk/college-life/art-sculpture/sculpture-in-close/2009-2/artists/anselm-kiefer/>.
- SINONS Stefan, KRONSBEIN Joachim. Trümmer sind Kunst, Der deutsche Maler und Bildhauer Anselm Kiefer über sein erstes Musikprojekt an der Pariser Bastille-Oper, seine katholische Kindheit, seine Auseinandersetzung mit der Nazi-Geschichte und über modernen Städtebau, *Der Spiegel*, 29. 06. 2009. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65872420.html>.
- WULLSCHLAGER Jackie. The art of Anselm Kiefer rises from the ruins, *Financial Times*, 03. 07. 2009. Disponible sur: <http://www.ft.com/cms/s/0/80b23f64-6764-11de-925f-00144feabdc0.html#axzz2MMvdKIVI>.
- VON FISCHERN Sigrid. Anselm Kiefer, "Man kann die Bibel nicht im Bus lesen", interview, *Welt am Sonntag*, 05. 07. 2009. Disponible sur: [http://www.welt.de/wams\\_print/article4060475/Man-kann-die-Bibel-nicht-im-Bus-lesen.html](http://www.welt.de/wams_print/article4060475/Man-kann-die-Bibel-nicht-im-Bus-lesen.html).
- NOCE Vincent. « Am Anfang » était la fin, Gérard Mortier quitte Bastille sur une œuvre qui s'annonce dense, *Libération*, 07. 07. 2009. Disponible sur: <http://next.liberation.fr/musique/0101578325-am-anfang-etait-la-fin>.
- TRUONG Alain. Anselm Kiefer prends la scène de Bastille, *Éloge de l'Art*, 07. 07. 2009. Disponible sur: <http://elopedelart.canalblog.com/archives/2009/07/07/14328262.html>.



- VILAREM Laurent. Création d'Am Anfang d'Anselm Kiefer et Jörg Widmann à l'Opéra de Paris, pour le vingtième anniversaire de l'Opéra Bastille, A chaque fin son commencement, *Altamusica*, 07. 07. 2009. Disponible sur:  
<http://www.altamusica.com/concerts/document.php?action=MoreDocument&DocRef=4106&DossierRef=3710>.
- Geteiltes Echo zur Uraufführung von Anselm Kiefer, Asche, zerstörte Betontürme und Frauen, die mühsam Stein für Stein mit Spitzhacken abbauen und aufschichten. Trümmerfrauen, die nach dem Zweiten Weltkrieg die deutschen Städte von den Ruinen der zerbombten Gebäude befreien, *Ruhr Nachrichten*, 08. 07. 2009. Disponible sur:  
<http://www.ruhrnachrichten.de/nachrichten/kultur/buehne/Geteiltes-Echo-zur-Urauffuehrung-von-Anselm-Kiefer;art609,607551#1130498825>.
- FINKENZELLER Karin. Pariser Bastille, Große Oper mit Anselm Kiefer, Der Komponist Jörg Widmann und der Künstler Anselm Kiefer haben an der Pariser Bastille-Oper ihr neues Projekt "Am Anfang" herausgebracht. Die Oper erzählt von einem Ende, das doch ein Neubeginn ist. Das Publikum reagierte gespalten, *RP*, 09. 07. 2009. Disponible sur:  
<http://www.rp-online.de/kultur/grosse-oper-mit-anselm-kiefer-1.2016333>.
- LEHNARTZ Sascha. Tableau de Zombie, In Paris brachte der Maler Anselm Kiefer sein verwirrendes Opernprojekt „Am Anfang“ auf die Bühne, *Die Welt*, 09. 07. 2009. Disponible sur:  
[http://www.welt.de/welt\\_print/article4086259/Tableau-de-Zombie.html](http://www.welt.de/welt_print/article4086259/Tableau-de-Zombie.html).
- MACHARD Renaud. Un rude et faible „Am Anfang“ pour fêter les 20 ans de l'Opéra Bastille, Une œuvre de Jörg Widmann, avec des décors d'Anselm Kiefer, clôt le mandat de Gérard Mortier, *Le Monde*, 09. 07. 2009.
- VEIEL Axel. Staub, Trümmer, Asche, Der Bildhauer Anselm Kiefer inszeniert in der Pariser Bastille-Oper, *Berliner Zeitung*, 09. 07. 2009. Disponible sur:  
<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-bildhauer-anselm-kiefer-inszeniert-in-der-pariser-bastille-oper-staub--truemmer--asche,10810590,10651838.html>.
- Le spectacle hybride d'Anselm Kiefer ne convainc pas, *Le Figaro*, 09. 07. 2009. Disponible sur:  
<http://www.lefigaro.fr/musique/2009/07/09/03006-20090709ARTFIG00311-le-spectacle-hybride-d-anselm-kiefer-ne-convainc-pas-.php>.

- SEARLE Adrian. History repeating : Anselm Kiefer goes back to the beginning, Part art installation, part opera, the artist's new project puts the Bible on stage. He explains to Adrian Searle why it holds lessons for us all, *The Guardian*, 10. 07. 2009. Disponible sur:  
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/10/anselm-kiefer-bastille-opera>.
- DAVID Ng. Anselm Kiefer's apocalyptic visions of western civilization, *Los Angeles Times*, 11.07. 2009. Disponible sur:  
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/07/anselm-keifer-opera-paris-au-commencement-jorg-widmann-gerard-mortier.html>.
- SPAHN Claus. Apokalypse grau, Eine Oper, die keine ist : « Am Anfang », die Pariser Kreation des Künstlers Anselm Kiefer und des Komponisten Jörg Widmann, *Die Zeit*, 16. 07. 2009, n° 30. Disponible sur:  
<http://www.zeit.de/2009/30/Oper-Paris>.
- RAUTERBERG Hanno. Aus dem Geist des Spiels, Aufbruch in Berlin: Der Hamburger Bahnhof zeigt auf grandiose Weise, wie das Kunstmuseum der Zukunft aussehen könnte, *Die Zeit*, 03. 09. 2009.
- IDEN Peter. Oper von Anselm Kiefer, Turmhoch vergeblich, "Am Anfang" die Oper von Anselm Kiefer und Jörg Widmann in Paris: Acht Türme dominieren die Bühne, und die vor sich hin hämmernden Trümmerfrauen vermögen kein Gegengewicht dazu zu sein, *Frankfurter Rundschau*, 14. 09. 2009. Disponible sur:  
<http://www.fr-online.de/theater/oper-von-anselm-kiefer-turmhoch-vergeblich,1473346,2911606.html>.

2008

- JOHNSON Ken. The Tragic Sublime and Concrete Rubble, *The New York Times*, 04. 01. 2008. Disponible sur:  
<http://www.nytimes.com/2008/01/04/arts/design/04kief.html?pagewanted=print&r=0>.
- KAERNBACH Andreas. Von Kunst und Politik, *Kunst*, 02. 2008. Disponible sur: <http://www.kunst-magazin.de/von-kunst-und-politik/>.
- Gagosian gallery Announces Major Anselm Kiefer Exhibition, *artdaily*, 22. 03. 2008. Disponible sur:

[http://www.artdaily.com/index.asp?int\\_sec=2&int\\_new=23623#.UTHGuTfhcm4](http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=23623#.UTHGuTfhcm4).

- GLOVER Michael. Blood on paper: art goes under covers, From pictures on pages to boxes and even a suitcase, books by artists make an intriguing show at the V&A, *The Times*, 15. 04. 2008. Disponible sur: <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/visualarts/article2422707.ece>.
- LIEBERMAN Michael. Blood on paper: Books in the Hand of Artists, *Book Patrol*, 15. 04. 2008. Disponible sur: <http://www.bookpatrol.net/2008/04/blood-on-paper-books-in-hand-of-artists.html#.UTHHijfhcm4>.
- O'HAGAN Susan. 'When I was four I wanted to be Jesus. It was only a short step to becoming an artist', Sean O'Hagan steps into the strange and seductive world of Anselm Kiefer, *The Observer*, 27. 04. 2008. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/apr/27/art>.
- ERK Daniel. Die Hände zum Himmel, *TAZ*, 02. 05. 2008. Disponible sur: <http://blogs.taz.de/hitlerblog/2008/05/02/die-haende-zum-himmel/>.
- PORSCHARDT Ulf. Anselm Kiefer macht den Hitlergruss zur Kunst, 1969 beginnt der deutsche Kunst-Star Anselm Kiefer sein Werk mit dem Hitlergruß. Er fotografiert sich in Skandal-Pose. Später malt er die Szene in Öl. Die Bilder sind nun in Berlin zu sehen. Morgenpost Online hat den Maler in Frankreich getroffen und über seine Aktion gesprochen: "Es war aufregend, aber auch beklemmend", *Berliner Morgenpost*, 21. 05. 2008. Disponible sur: <http://www.morgenpost.de/kultur/article539494/Anselm-Kiefer-macht-den-Hitlergruss-zu-Kunst.html>.
- Buchhandel: Anselm Kiefer erhält Friedenspreis, Der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2008 geht an Anselm Kiefer. Der Maler und Bildhauer habe eine Bildsprache entwickelt, "die aus dem Betrachter auch einen Leser macht", begründete der Stiftungsrat die ungewöhnliche Wahl, *Spiegel*, 04. 06. 2008. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/buchhandel-anselm-kiefer-erhaelt-friedenspreis-a-557600.html>.
- FUHR Eckhard. Anselm Kiefer - eine willkommene Provokation, Mit Anselm Kiefer erhält in der 58-jährigen Geschichte des Friedenspreises zum ersten Mal ein bildender Künstler diese Auszeichnung. Künstlerisch und kritisch setzt er sich mit Deutschlands dunkler Vergangenheit auseinander. Politisch korrekt ist er dabei nicht, sein Erfolg basiert auf Irritation, *Die Welt*, 04. 06. 2008.

Disponibile sur: <http://www.welt.de/kultur/article2067450/Anselm-Kiefer-eine-willkommene-Provokation.html>.

- JÄGER Lorenz. Friedenspreis an Anselm Kiefer, Werk als Schauplatz, Die Entscheidung, dem Künstler Anselm Kiefer den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels zuzusprechen, ist kühn - aber plausibel. Just das, wovor seine Generation fliehen wollte, machte Anselm Kiefer zu seiner Sache, *FAZ*, 04. 06. 2008. Disponible sur: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/friedenspreis-an-anselm-kiefer-werk-als-schauplatz-1541145.html>.
- KNIPPHALS Dirk. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Ausgezeichnet, Herr Kiefer, Den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels einem bildenden Künstler zu verleihen, entspricht einer längst gängigen Erweiterung des Literaturbegriffs. Leider nur theoretisch, *TAZ*, 04. 06. 2008. Disponible sur: <http://www.taz.de/!18177/>.
- LORSCHNEIDER Antje. Anselm Kiefer, der Tabubrecher, Der Künstler Anselm Kiefer brachte sich vor knapp 40 Jahren mit Selbstporträts ins Gespräch, auf denen er die Hand zum Hitlergruß erhoben hat. Jetzt erhält er den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, *Frankfurter Rundschau*, 04. 06. 2008. Disponible sur: <http://www.fr-online.de/kultur/portraet-anselm-kiefer--der-tabubrecher,1472786,3326192.html>.
- MÜLLER Katrin Bettina. Friedenspreis für Anselm Kiefer, Trümmer sind auch Zukunft, Anselm Kiefers Popularität beruht auch darauf, dass er ein Stereotyp des Deutschen verkörpert: einen der Vergangenheit zugewandten Melancholiker, *TAZ*, 04. 06. 2008. Disponible sur: <http://www.taz.de/!18211/>.
- LAUTERWEIN Andréa. A review of Anselm Kiefer, Paul Celan: Myth, Mourning and Memory, *Hyperion*, 06. 2008, vol. III, issu 3. Disponible sur: [http://www.nietzschecircle.com/hyperion\\_archive.html#dipnote3](http://www.nietzschecircle.com/hyperion_archive.html#dipnote3).
- KNÖFEL Ulrike, SCHREIBER Mathias. Mythologie des Schreckens, Der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels wurde vorige Woche dem Maler und Bildhauer Anselm Kiefer zuerkannt. Eine Verlegenheit ? Eine gelungene Provokation? Kiefers Hitlergruß-Bilder mögen unbedenklich sein - aber haben sie auch irgendwie dem Frieden gedient ? *Der Spiegel*, 09. 06. 2008. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-57359819.html>.

- RAUTERBERG Hanno. Das Raunen für den Frieden, *Die Zeit*, 12. 06. 2008, n° 25.
- HAHN Werner. Offener Brief zum Friedenspreis 2008 & 2009 des Deutschen Buchhandels (Börsenverein): GOOGLE als Preisträger 2009!, *Die Zeit*, 02. 07. 2008. Disponible sur:  
<http://community.zeit.de/user/wernerhahn/beitrag/2008/07/02/offener-brief-zum-friedenspreis-2008-amp-2009-des-deutschen-buchh.>
- MAAK Niklas, VOSS Julia. Anselm Kiefer im Gespräch, Künstler um zu überleben, *FAZ*, 12. 07. 2008. Disponible sur:  
[http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/anselm-kiefer-im-gespraech-kuenstler-um-zu-ueberleben-1572588.html.](http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/anselm-kiefer-im-gespraech-kuenstler-um-zu-ueberleben-1572588.html)
- DERMUTZ Klaus. Maler Anselm Kiefer und die Suche nach Maria, *Die Welt*, 29. 07. 2008. Disponible sur:  
[http://www.welt.de/kultur/article2260446/Maler-Anselm-Kiefer-und-die-Suche-nach-Maria.html.](http://www.welt.de/kultur/article2260446/Maler-Anselm-Kiefer-und-die-Suche-nach-Maria.html)
- BAUERMEISTER Volker. Meister der schwergewichtigen Inhalte, Friedenspreis an Anselm Kiefer, Zum ersten Mal wird der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels an einen bildenden Künstler vergeben. Am Sonntag wird Anselm Kiefer in Frankfurt geehrt. An seinem Werk scheiden sich die Geister, *Badische Zeitung*, 15. 10. 2008. Disponible sur:  
[http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/friedenspreis-an-anselm-kiefer--6520976.html.](http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/friedenspreis-an-anselm-kiefer--6520976.html)
- KAMMANN Petra. Kunst und Frieden, Der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels wird in diesem Jahr während der Buchmesse in der Frankfurter Paulskirche dem Maler und Bildhauer Anselm Kiefer verliehen, *Titel, Kulturmagazin*, 16. 10. 2008. Disponible sur:  
[http://titelmagazin.com/artikel/19/5199/friedenspreis-f%C3%BCr-anselm-kiefer.html.](http://titelmagazin.com/artikel/19/5199/friedenspreis-f%C3%BCr-anselm-kiefer.html)
- Für Anselm Kiefer ist Frieden eine Utopie, *Hamburger Morgenpost*, 17. 10. 2008. Disponible sur: [http://www.mopo.de/news/literatur-fuer-anselm-kiefer-ist-frieden-eine-utopie,5066732,5459540.html.](http://www.mopo.de/news/literatur-fuer-anselm-kiefer-ist-frieden-eine-utopie,5066732,5459540.html)
- GABRIEL Susanne. Friedenspreis 2008, Kiefer kritisiert fehlende Gedächtnisräume in Deutschland, *Der Spiegel*, 19. 10. 2008. Disponible sur:

- <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/friedenspreis-2008-kiefer-kritisiert-fehlende-gedaechtnisraeume-in-deutschland-a-585036.html>.
- Zündeln mit Verbotenem, Der Maler und Bildhauer Anselm Kiefer ist als erster bildender Künstler mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet worden, *Süddeutsche*, 19. 10. 2008. Disponible sur: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/friedenspreis-des-buchhandels-zuendeln-mit-verbotenem-1.523620>.
  - MÜLLER B. Friedenpreis für Anselm Kiefer, Kühner als Greta Garbo, So menschenscheu ist der neue Träger des Friedenspreises gar nicht: Zur Feierstunde trat Anselm Kiefer sympathisch linkisch auf - und dazu ganz und gar uneitel, *Süddeutsche*, 20. 10. 2008. Disponible sur: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/friedenspreis-fuer-anselm-kiefer-kuehner-als-greta-garbo-1.529432>.
  - VOSS Julia. Friedenpreis für Anselm Kiefer, Nacht über Mordor, *FAZ*, 20. 10. 2008. Disponible sur: <http://www.faz.net/themenarchiv/2.1018/themen/friedenspreis-fuer-anselm-kiefer-nacht-ueber-mordor-1577144-11.html>.
  - Kritik an ARD wegen Anselm Kiefer-Zensur, *Kybelines Weblog*, 21. 10. 2008. Disponible sur: <http://www.kybeline.com/2008/10/21/kritik-an-ard-wegen-anselm-kiefer-zensur/>.
  - Friedenspreis des deutschen Buchhandels 2008 an Anselm Kiefer, *Börsenverein*, 2008. Disponible sur: <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2008%20Friedenspreis%20Reden.pdf>.
  - GREINER Ulrich. Duster, Anmerkungen zu Anselm Kiefers Friedenspreisrede, *Die Zeit*, 23. 10. 2008, n° 44.
  - HUBBARD Sue. Margarete (1981) by Anselm Kiefer (Saatchi collection), *The Independent*, 24. 10. 2008. Disponible sur: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html>.
  - TAVERNA Erhard. Die Melancholie der Ruinen, *Bulletin des médecins suisses*, 2008. Disponible sur: <http://www.saez.ch/docs/saez/archiv/de/2008/2008-45/2008-45-1091.PDF>.

- Anselm Kiefer: Heroische Sinnbilder, Deutschland, Berlin, Ausstellungsraum Céline und Heiner Bastian Ausstellung, *PKG, Portal Kunstgeschichte*, 2008. Disponible sur:  
<http://www.portalkunstgeschichte.de/kunstgeschehen/termine.php?id=1050>.
- ALTEVEER Ian. Anselm Kiefer, Heilbrunn Timeline of Art History, *The Metropolitan Museum of Art*, 10. 2008. Disponible sur:  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/kief/hd\\_kief.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/kief/hd_kief.htm).

2007

- Kunst, oder Klettergerüst, Kiefers Beton schlägt Wellen, *FAZ*, 13. 01. 2007, n° 11.
- SCHAMA Simon. Trouble in paradise, Epic slaughters, the fate of the planet, the closeness of calamity - Anselm Kiefer's desolate landscapes address the most crucial issues of our times. Contemporary art doesn't get much better than this, argues Simon Schama, *The Guardian*, 20. 01. 2007. Disponible sur:  
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/jan/20/art>.
- McKANZIE Janet. Mediators and Messengers: Contemporary Art in the Landscape, *Studio International, Visual arts, design and architecture*, 24. 01. 2007. Disponible sur:  
<http://www.studiointernational.com/index.php/mediators-and-messengers-contemporary-art-in-the-landscape>.
- McKANZIE Janet. Anselm Kiefer: Aperiatur Terra, *Studio International, Visual arts, design and architecture*, 27. 02. 2007. Disponible sur:  
<http://www.studiointernational.com/index.php/anselm-kiefer-aperiatur-terra>.
- Anselm Kiefer, *Guggenheim Bilbao*, 28. 03. 2007. Disponible sur:  
<http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/anselm-kiefer-5/>.
- ARNSWALD Ulrich. Ikonen der Medien- und Massenkultur, Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, Twombly, Kiefer, Die Sammlung Erich Marx im Museum Frieder Burda, 25. 03. 2007 - 07. 10. 2007, Baden-Baden, *Globekult Magazin*, 2007. Disponible sur:  
<http://www.iablis.de/iab2/content/view/196/139/>.
- LEYDIER Richard. Interview, Anselm Kiefer, pluie d'étoiles au Grand Palais, *Art Press*, 03. 2007, n° 334.
- CLAIR Jean. Kiefer, L'œuvre au noir, *Art Press*, 03. 2007, n° 334.

- GOLDBERG Itzhak. Anselm Kiefer au Grand Palais, Le risque de la démesure, *Beaux Arts*, 01. 06. 2007, n° 276.
- OTTINGER Didier. Ses châteaux de sable couvrent plusieurs hectares, son seau et sa pelle sont de vrai bulldozers, *Beaux Arts*, 01. 06. 2007, n° 276.
- STERCKS Pierre. Peindre pour Kiefer, c'est tartiner de la misère, *Beaux Arts*, 01. 06. 2007, n° 276.
- UTHMANN Jörg. Bitte keine Bilder neben Zimmerpalmen, Das Pariser Grand Palais zeigt in einer großen Ausstellung mehr als 80 monumentale Werke des deutschen Künstlers Anselm Kiefer. Im Gespräch mit Welt online erklärt Kiefer, warum er um seine Bilder herum Häuser baute und was ihn an deutschen Mythen fasziniert, *Die Welt*, 01. 06. 2007. Disponible sur:  
<http://www.welt.de/kultur/article912720/Bitte-keine-Bilder-neben-Zimmerpalmen.html>.
- COMPTE Béatrice. Les convulsions de la matière, *Le Figaro*, 02. 06. 2007, n° 19543.
- SPIES Werner. Planetarische Ruinen, Einzug eines Melancholikers : Anselm Kiefer installiert sein Welttheater im Grand Palais, *FAZ*, 27. 06. 2007, n° 146. Disponible sur:  
<http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/anselm-kiefer-im-grand-palais-die-planetarischen-ruinen-von-paris-1434552.html>.
- PARA Jean-Baptiste. Anselm Kiefer, *Europe*, 06. / 07. 2007, n° 938 - 939.
- STROBL Ernst P. Bilbao feiert mit Deutschen, [www.basis-wien.at](http://www.basis-wien.at), 04. 07. 2007. Disponible sur:  
<http://www.basis-wien.at/db/object/83425;jsessionid=03D23DA6B79F394025615E318C91F841?lang=de>.
- DEBAILLEUX Henri-François. « Il y a tant de marches dans le cosmos qu'en nous-mêmes », *Libération*, 07. / 08. 07. 2007.
- BAUMANN Günter. Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Twombly, Kiefer, PKG, *Portal Kunstgeschichte*, 01. 08. 2007. Disponible sur:  
<http://www.portalkunstgeschichte.de/studium/?id=1953>.
- LESKE Marion. Museumseröffnung, Ein erster Blick in das neue Arp-Museum, Viel Platz, wenig Arp: Sehr schön, sehr weiß, sehr groß. So ragt der jüngste Bau des US-Stararchitekten Richard Meier über dem Rhein bei Rolandseck empor.



Er wird, nach siebzehn Jahren umstrittener Planung, am 28. September als "Arp-Museum" eröffnet werden, *Die Welt*, 11. 08. 2007. Disponible sur:

[http://www.welt.de/welt\\_print/article1097384/Ein-erster-Blick-in-das-neue-Arp-Museum.html](http://www.welt.de/welt_print/article1097384/Ein-erster-Blick-in-das-neue-Arp-Museum.html).

- BAUMANN Günter. Anselm Kiefer, Lasst tausend Blumen blühen - Ausstellungsbesprechungen, *PKG, Portal Kunstgeschichte*, 12. 11. 2007. Disponible sur: <http://www.portalkunstgeschichte.de/kunstgeschehen/?id=1395>.
- FATON Jean. Entretien avec Anselm Kiefer, Un nouveau décor pour le Louvre, *L'Objet d'Art*, 11. 2007, n° 429.
- TERASSE Jean-Marc. Anselm Kiefer : « J'ai hésité à devenir écrivain », *Le magazine Littéraire*, 11. 2007, n° 469.
- VON FISCHERN Sigrid. Interview, « Die Liebe gibt keinen Sinn », Der 62-jährige Gegenwartskünstler Anselm Kiefer über sein Gemälde für den Louvre, den Urknall, die Liebe und andere Mysterien, *Der Tagesspiegel*, 29. 12. 2007. Disponible sur: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-die-liebe-gibt-keinen-sinn/1129952.html>.

2006

- McKENZIE Janet. Anselm Kiefer: Heaven and Earth, *Studio International, Visual arts, design and architecture*, 27. 01. 2006. Disponible sur: <http://www.studiointernational.com/index.php/anselm-kiefer-heaven-and-earth>.
- FÖLDÉNYI Lázló F. Melancholie und Abstraktion, Vom äußeren Thema zur inneren Verfassung : Philosophie der Stimmung, Ästhetik der Unendlichkeit anlässlich einer Berliner Ausstellung, traduit de l'hongrois par Hans-Henning Paetzke, *FAZ*, 25. 03. 2007, n° 72.
- KUSPIT Donald. Chapter 8 : Conflicting and Conflicted Identities: The Confusion of Self and Society, *artnet*, 28. 08. 2006. Disponible sur: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>.
- LAPPÖHN Antje. Die Nacht und ihre Kinder, *PKG, Portal Kunstgeschichte*, 01. 09. 2006. Disponible sur: <http://www.portalkunstgeschichte.de/kunstgeschehen/?id=1202>.
- CENA Olivier. Paysages pour un poète mort, *Télérama*, 01. 11. 2006, n° 2964. Disponible sur:

[http://www.telerama.fr/scenes/17829-paysages\\_pour\\_un\\_poete\\_mort.php](http://www.telerama.fr/scenes/17829-paysages_pour_un_poete_mort.php).

- LIEBERMAN Michael. Anselm Kiefer and the book, *Book Patrol*, 04. 12. 2006. Disponible sur:  
<http://www.bookpatrol.net/2006/11/anselm-kiefer-and-book.html#.UTHx9Dfhcm4>.

2005

- PIERRARD Jean. Anselm Kiefer, Le Dürer du XXème siècle, *Le Point*, 10. 01. 2005, n° 1691.
- DAGEN Philippe. Les mythologies mélancoliques d'Anselm Kiefer, *Le Monde*, 12. 02. 2005, n° 52.
- DERMUTZ Klaus. Der Mensch ist böse, *Die Zeit*, 03. 03. 2005, n° 10.
- Kiefer arbeitet gerne mit dem Material Blei, Anselm-Kiefer-Ausstellung in Würth verlängert, Kaum ein anderer deutscher Künstler hat international solche Kontroversen über die mögliche politische Dimension seiner Kunst ausgelöst wie der 1945 geborene Maler und Installationskünstler Anselm Kiefer. Seine laufende Ausstellung in der Kunsthalle Würth ist jetzt bis zum 22. Mai verlängert worden, *Handelsblatt*, 04. 03. 2005. Disponible sur:  
<http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-literatur/kiefer-arbeitet-gerne-mit-dem-material-blei-anselm-kiefer-ausstellung-in-kunsthalle-wuerth-verlaengert/2481072.html>.
- DIERS Michael. Die Farben des Schwarzweiss oder Das Zeitungsgrau als Medium künstlerischer Reflexion, *Kunstaspekte*, 30. 05. 2005. Disponible sur:  
<http://www.kunstaspekte.de/index.php?static=diskurs>.
- MENGHAM Rod. Deep space, *Art Review*, 06. 2005, vol. LVI.
- Bekommt Berlin Museum für Anselm Kiefer ? *Der Tagesspiegel*, 27. 06. 2005. Disponible sur: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/bekommt-berlin-museum-fuer-anselm-kiefer/619742.html>.
- SOOKE Alastair. Deep Impact, *The Telegraph*, 02. 07. 2005. Disponible sur:  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3644544/Deep-impact.html>.
- DARWENT Charles. Gesamtkunst ! That's total art, *The Independent*, 03. 07. 2005.
- SEARLE Adrian. All at sea, *The Guardian*, 05. 07. 2005.
- SELF Will. The house the arterati built, *Evening Standart*, 05. 07. 2005.

- JANSZCZAK Waldemar. The German's are coming, *The Sunday Times*, 10. 07. 2005.
- POWER Kevin. Kiefer meets Chlebnikov at his home in Barjac, maybe, *White Cube*, 07. 2005.
- MENGHAM Rod. Anselm Kiefer, Waterworld, *White Cube*, 07. 2005.
- Kiefers "Bleierne Bücher", *Salzburger Nachrichten*, 23. 07. 2005. Disponible sur: <http://www.salzburg.com/sn/sonderbeilagen/artikel/1616804.html>.
- GOLDBERG Itzhak. Anselm Kiefer, dans l'antre de son land, *Beaux Arts*, 07. 2005, n° 253.
- SAUSSET Damien. Dans les dédales secrètes d'Anselm Kiefer, *Connaissance des Arts*, 07. / 08. 2005, n° 629.
- DAGEN Philippe. Anselm Kiefer, peintre plein de contradictions de son propre aveu, raconte son enfance de bâtisseur et ses études de droit, *Le Monde*, 04. 08. 2005.
- Verbrannte Schlachtfelder, skifahrende Panther, brennende Hirschgeweihe, Mythen von der Entstehung der Welt: Zur Festspielzeit schmücken sich Galerien mit Arbeiten von Pierre Bonnard bis Anselm Kiefer, mit Fotografie und Skulptur, *FAZ*, 04. 08. 2005, n° 181.
- WEINZIERL Gudrun. Die Illusion vom Sinnstiften, *Salzburger Nachrichten*, 06. 08. 2005. Disponible sur: <http://www.basis-wien.at/db/object/69757;jsessionid=AACBFB308AB55733C3DFF87CE2D0C45C?lang=de>.
- CHRISTOPH Horst, SCHEDLMAYR Nina. „Ihr ward ja auch beim Holocaust dabei“, *Profil*, 06. 08. 2005. Disponible sur: <http://www.profil.at/articles/0531/560/118691/ihr-holocaust>.
- SPIEGLER Almuth. Und jetzt auch noch das Runengespinst, *Die Presse*, 12. 08. 2005. Disponible sur: <http://www.basiswien.at/db/object/69559;jsessionid=0FAE737DE888E3E4FA4268424BCCF97B?lang=de>.
- LÉVY Bernard. Celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas, *Vie des Arts*, 2005 - 2006, vol. 50, n° 201, p. 32 - 40. Disponible sur: <http://www.erudit.org/culture/va1081917/va1099323/52572ac.pdf>.

2004

- BAUMANN Günter. 'The spirit of white', *PKG, Portal Kunstgeschichte*, 17. 01. 2004. Disponible sur: <http://www.portalkunstgeschichte.de/studium/?id=2025>.
- WILBER Ken. To See A World, some technical points, *Integral world*, 2004. Disponible sur: <http://www.integralworld.net/kiefer.html>.
- CLEWING Ulrich. Himmlische Orte, Im ehemaligen Industrieviertel Mailands hat der deutsche Künstler Anselm Kiefer sieben hohe Türme aus Betonplatten und Bleielementen geschaffen, die die jüdische Tradition der Kabbala mit zeitgenössischen Formen verknüpfen, *db artmag*, 08.2004. Disponible sur: <http://db-artmag.de/archiv/2004/d/8/4/288.html>.
- NEUHAUSER Thomas. Interview mit Prof. Dr. Klaus Gallwitz, Gründungsdirektor der Sammlung Frieder Burda, *arte*, 10. 2004. Disponible sur: <http://www.arte.tv/de/interview-mit-prof-dr-klaus-gallwitz/700220,CmC=687072.html>.
- SPIES Werner. Beim Einsiedlerkrebs, *FAZ*, 19. 10. 2004, n° 242.
- SONNA Dr. Birgit. Vom Bußgang zur Kosmologie, Anselm Kiefer in der Kunsthalle Würth, *Goethe Institut*, 11. 2004. Disponible sur: <http://www.goethe.de/kue/bku/kpa/de211052.htm>.

2003

- COHEN David. The irony and the Ecstasy, *artcritical*, 01. 2003. Disponible sur: <http://www.artcritical.com/DavidCohen/DCIrony&Ecstasy.htm>.
- BIRO Matthew. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust, *The Yale Journal of Criticism*, printemps 2003, vol. 16, n° 1.

2002

- SCHLAWENTZ Viktor. Buch, Kunst, Buchkünstler, Anselm Kiefer in der Monographie von Daniel Arasse, *Literaturkritik*, 01. 01. 2002, n° 1. Disponible sur: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=4511](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4511).
- MÜLLER Alexander. Hairachen und Sägezahnfisch, Anselm Kiefers Himmelspaläste 1973 - 2001, *Literaturkritik*, 06. 2002, n° 6. Disponible sur: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=4993&ausgabe=200206](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4993&ausgabe=200206).

- IDEN Peter. For Anselm Kiefer, Salzburg, *Salzburg Fondation*, 25. 07. 2002.  
Disponible sur:  
<http://www.salzburgfoundation.at/content/view/40/44/lang,en/>.
- ECCER Danilo. Anselm Kiefer: A.E.I.O.U., *Salzburg Fondation*, 07. 2002.  
Disponible sur:  
<http://www.salzburgfoundation.at/content/view/40/44/lang,en/>.
- KOCH Gerhard R. Mythomanische Monsternomente, Die Erde wird wüst und leer: Im Mythen-Gebräu Wagners und Tolkiens ist nicht alles eins, *FAZ*, 09. 10. 2002, n° 7.
- CORK Richard. New Acquisition, *Tate*, 01. 10. 2002. Disponible sur:  
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/new-acquisition>.
- KUSPIT Donald. The Spirit of Gray, *artnet*, 19. 12. 2002. Disponible sur:  
<http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp>.
- RICHTER Gerhard. History's Flight, Anselm Kiefer's Angels, *Connecticut Review*, printemps 2002, pp. 113 - 136.

## 2001

- RIDING Alan. Those aren't lakes - they're art, Artist Anselm Kiefer's estate in Provence isn't just his home, finds Alan Riding. It's also his latest work, *The Guardian*, 07. 04. 2001. Disponible sur:  
<http://www.guardian.co.uk/books/2001/apr/07/books.guardianreview1>.
- Kiefer küsst Mao wach, *Die Welt*, 08. 2001. Disponible sur:  
<http://www.welt.de/print-wams/article614396/Kiefer-kuesst-Mao-wach.html>.
- GUÉGAN Stéphane. Anselm Kiefer après Holocauste, *Beaux Arts*, 10. 2001, n° 209.
- ARASSE Daniel. Anselm Kiefer, interview d'Arasse par Paul Ardenne, *Connaissance des Arts*, 11. 2001, n° 588.
- WAGNER Thomas. Hinauf und hinab führt der Weg, *FAZ*, 17. 11. 2001, n° 268.
- ENGLER Martin. Vom Dachstuhl in den Kosmos, *Die Zeit*, 06. 12. 2001, n° 50.
- DAGEN Philippe. Kiefer dans l'obsession de l'histoire, *Le monde de livre*, 07. 12. 2001.
- GALLWITZ Klaus. Weit verzweigt und doch gesammelt, *Museum Frieda Burda*, 2001. Disponible sur:  
[www.museum-frieder-burda.de/.../user.../Weit verzweigt und .pdf](http://www.museum-frieder-burda.de/.../user.../Weit%20verzweigt%20und%20.pdf).

- GÄNG Susanne. Das Unsagbare umwandern, Werke Anselm Kiefers in der Fondation Beyeler bei Basel, Konradsblatt, 2001. Disponible sur:  
<http://www.konradsblatt.badeniaonline.de/html/Archiv/anselm50.htm>.

2000

- HYMAN James. Anselm Kiefer as Printmaker - II: Alchemy and the Woodcut, 1993 - 1999, *Print Quaterly*, Vol. 17, 01. 03. 2000.
- THOMAS Karin. Vernetzte Die Zeiten, Über Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Heribert C. Ottersbach, Neo Rauch, *Kunstforum*, Bd. 150, 04. - 06. 2000.
- CENA Olivier. Visite dans le domaine cévenol d'un artiste kabbaliste, Anselm Kiefer dans le jardin du bien et du mal, *Artmagazine Télérama*, 20. 09. 2000, n° 2645.
- SPIES Werner. Der Bruch der Gefäße, Anselm Kiefer in der Pariser Salpêtrière, *FAZ*, 01. 11. 2000, n° 254.
- JONES Jonathan. Mao and the magic realist, *The Guardian*, 09. 11. 2000. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/culture/2000/nov/09/artsfeatures>.
- CUMMING Laura. Ever imagined Warhol as a rotten banana? Well, you can now, *The Observer*, 03. 12. 2000. Disponible sur: <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2000/dec/03/1>.
- RAMPLEY Matthew. In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism, *Oxford Art Journal*, 2000, vol. 23.
- DICKEL Hans. Der Fall Kiefer, *Kritische Berichte*, 2000, vol. 28.

1999 – 1990

- BOUCHER Brian. Anselm Kiefer: Works on Paper, 1960 - 1993, *The Artchive*, 1999. Disponible sur:  
<http://www.artchive.com/artchive/K/kiefer.html>.
- BOSCHMANN Hella. Die Begeisterung ist abgekühlt, Anselm Kiefers Grafik im New Yorker Metropolitan Museum, *Die Welt*, 19. 01. 1999. Disponible sur:  
<http://www.welt.de/print-welt/article564760/Die-Begeisterung-ist-abgekuehlt.html>.
- SALTZ Jerry. heil history? *artnet*, 27. 01. 1999. Disponible sur:  
[http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/saltz/saltz1-27-99.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/saltz/saltz1-27-99.asp).

- HANDKE Peter. Anselm Kiefer oder die andere Höhle Platons, *Die Zeit*, 09. 11. 1999, n° 37.
- ALVAREZ José. Anselm Kiefer, Un peuple de statues dont le silence épouvante les maîtres, *Connaissance des Arts*, 11. 1999, n° 566.
- CORDULACK Shelley. Anselm Kiefer : Art, Work and Vocation in the Third Reich, *Bruckmanns Pantheon, International art journal*, 1999, vol. 57.
- SCHJELDAHL Peter. Springtime for Kiefer, A mini-retrospective of Germany's master of apocalypse, *The New Yorker*, 18. 01. 1998. Disponible sur: <http://archives.newyorker.com/?i=1999-01-18#folio=082>.
- SCHJELDAHL Peter. Lost in the terrain: Anselm Kiefer, *artnet*, 12. 02. 1998. Disponible sur: [http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/schjeldahl/schjeldahl12-12-98.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/schjeldahl/schjeldahl12-12-98.asp).
- BÖHME Hartmut. Mit einem Steingefühl, alterslos, Anselm Kiefer's Zyklus für Ingeborg Bachmann, *NZZ, Neue Zürcher Zeitung*, 06. 06. 1998, n° 12865. Disponible sur: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/steingefuehl.pdf>.
- ALVAREZ José. Anselm Kiefer, Un art de la complétude, *Connaissance des Arts*, 06. 1998.
- COLARD Jean-Max. Anselm Kiefer par-delà le chaos, *Beaux Arts*, 07. 1998, n° 170.
- NEMECZEK Alfred. Sand, Ton und Themen der Geschichte, *Arts*, 1998, n° 7. Disponible sur: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/1998/7/EGOWTEGOTTHPCPOGWTR0AEAO/Sand-Ton-und-Themen-der-Geschichte>.
- KAERNBACH Andreas. Anselm Kiefer, „Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang“ in einem Empfangsraum des Reichstagsgebäudes, *Deutscher Bundestag*, 1998. Disponible sur: <http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kuenstler/kiefer/index.html>.
- BOUCHER Brian. Kiefer at the Met, *artnet*, 22. 12. 1998. Disponible sur: [http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/boucher/boucher12-22-98.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/boucher/boucher12-22-98.asp).

- LAURIE Attias. Anselm Kiefer's identity crisis, *New York Art Review*, 06. 06. 1997, vol. 96.
- COMMENT Bernhard. Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, *Art Press*, 12. 1996, n° 216.
- KIEFER Anselm. Die Grenze zur Wirklichkeit, Auszüge aus den provenzalischen Tagebüchern des 18 - jährigen Anselm Kiefer, der heute, 33 Jahre später, als einer der international renommiertesten deutschen Maler wieder in Südfrankreich lebt, *Spiegel spezial*, 01. 12. 1996. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-9132208.html>.
- CONOR Joyce. A propos des canards et des lapins. Sur l'œuvre d'Anselm Kiefer, *Multitudes, Revue politique, artistique, philosophique*, 05. 1993. Disponible sur: [http://multitudes.samizdat.net/A-propos-des-canards-et-des-lapins?var\\_recherche=na%EEt](http://multitudes.samizdat.net/A-propos-des-canards-et-des-lapins?var_recherche=na%EEt).
- KOCH Gertrud. Mensch, Maus und Mannen, Populäre Ikonographien von Art Spiegelman bis Anselm Kiefer, *Babylon, Beiträge zur jüdischen Gegenwart*, Francfort sur le Main : Neue Kritik, 1992, vol. 10 - 11.
- MARX Katja. Plötzlich ist das Geld wie ein Geschwür, Den Kunstpark „Zweistromland“ wird es nicht geben, Anselm Kiefer scheitert mit seiner großen Idee Buchen, *Die Zeit*, 21. 02. 1992, n° 9.
- Märchen zur Weltlage, *Die Zeit*, 22. 02. 1991, n° 09.
- HOHMEYER Jürgen. Kunersdorf im Nebelmeer, Spiegel-Redakteur Jürgen Hohmeyer über den Mythen-Künstler Anselm Kiefer und seine Berliner Ausstellung, *Der Spiegel*, 18. 03. 1991, n° 12.
- MÜLLER Hans-Joachim. Ausstellung in Berlin: Anselm Kiefer, Der Alchemist, der Erlöser, *Die Zeit*, 22. 03. 1991, n° 13.
- BEAUCAMP Eduard. Der Prophet und sein Bildtheater, Der Maler Anselm Kiefer ganz groß/ Die Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, *FAZ*, 28. 03. 1991.



- RUSSELL John. Art view; Lilith casts her shadow over images by Kiefer, *The New York Times*, 27. 05. 1990. Disponible sur: <http://www.nytimes.com/1990/05/27/arts/art-view-lilith-casts-her-shadow-over-images-by-kiefer.html?pagewanted=all&src=pm>.
- KÄMMERLING Christian, PURSCHE Peter. „Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild, Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht“, *Süddeutsche Die Zeitung*, 16. 11. 1990, n° 46.
- CONE Michèle. Suspicious `Unheimlich` and ambivalence in the appropriation strategy of Anselm Kiefer, *Art Criticism*, 1990, vol. 6.

1989 – 1980

- HUYSSSEN Andreas. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth, *October*, New York: Institute for architecture and urban studies, 1989, vol. 25 - 45.
- SAYAH Amber. Keine Angst vorm Vacuum, Der Künstler Anselm Kiefer will eine alte Lokomotivenfabrik als Atelier benutzen, *Die Zeit*, 06. 01. 1989, n° 2. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1989/02/keine-angst-vorm-vakuum/seite-2>.
- KIPPHOFF Petra. Labyrinth und Markt: Die Ausstellung „Bilderstreit“ in Köln, Die Bilder schlagen zurück, Der Kunstbetrieb hat einen ambivalenten Höhepunkt erreicht, *Die Zeit*, 21. 04. 1989, n° 17. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1989/17/die-bilder-schlagen-zurueck>.
- KIPPHOFF Petra. Das bleierne Land, Im Odenwald entstanden, in London aufgestellt und bewundert: „Zweistromland“, die erste große Skulptur des Künstlers, *Die Zeit*, 28. 07. 1989. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1989/31/das-bleierne-land>.
- KIPPHOFF Petra. Der Traum vom Alptraum, Die Münchener Nibelungen-Ausstellung: ein nicht inszeniertes Drama, *Die Zeit*, 01. 01. 1988, n° 1. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1988/01/der-traum-vom-alptraum>.
- UTHMAN Jörg. Der Exorzist, Der große Erfolg des Malers Anselm Kiefer in Amerika, *FAZ*, 25. 01. 1988.
- SMITH Roberta. Review/Art; Provocative Paintings From Anselm Kiefer, *The new York Times*, 14. 10. 1988. Disponible sur:

- <http://www.nytimes.com/1988/10/14/arts/review-art-provocative-paintings-from-anselm-kiefer.html?pagewanted=all&src=pm>.
- KIPPHOFF Petra. Die Reise vom Eis zum Eros, *Die Zeit*, 09. 12. 1988, n° 50. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1988/50/die-reise-vom-eis-zum-eros>.
  - HOHMEYER Jürgen. Bleigewichte für die Ordnung der Engel, SPIEGEL-Redakteur Jürgen Hohmeyer über den deutschen Maler Anselm Kiefer, *Der Spiegel*, 05. 01. 1987, vol. 2. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13520763.html>.
  - KIPPHOFF Petra. Ausstellungen in Düsseldorf und Basel: Anselm Kiefer und Georg Baselitz, Verbrannte Erde und gestürzte Trommler, Zwei Künstler des deutschen Dilemmas, *Die Zeit*, 13. 04. 1984, n° 16. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1984/16/verbrannte-erde-und-gestuerzter-trommler>.
  - Schwieriger Siegfried, Zwei Maler vom „Rande der Krisenplätze“, Georg Baselitz und Anselm Kiefer, vertreten die Bundesrepublik bei der Biennale in Venedig, *Der Spiegel*, 26. 05. 1980, n° 22. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14319970.html>.
  - SPIES Werner. Überdosis an Teutischem, Die Kunstbiennale von Venedig ist eröffnet, *FAZ*, 02. 06. 1980.
  - KIPPHOFF Petra. Die Lust an der Angst, der deutsche Holzweg, *Die Zeit*, 06. 07. 1980, n° 24. Disponible sur: <http://www.zeit.de/1980/24/die-lust-an-der-angst-der-deutsche-holzweg/seite-2>.
  - FUCHS Rudi. Die Kritik riecht Blut und greift an, Dokumenta-Leiter Rudi H. Fuchs über das deutsche Biennale-Echo, *Der Spiegel*, 23. 06. 1980, n° 26. Disponible sur: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14327294.html>.
  - HECHT Axel, KRÜGER Werner. L'art actuel made in Germany, Anselm Kiefer, un bout de chemin avec la démente, *Art Press*, 11. 1980, n° 42.

Liste des expositions, des compositions et des inscriptions par ordre chronologique.

- Les **titres d'exposition en gras** : il s'agit d'une exposition « solo ».
- Les *noms en italique* représentent les titres des œuvres.
- Les noms reculés sont inscrits dans les tableaux ou sur les photographies.

La liste a été établie à partir des sites : <http://www.artfacts.net>,  
<http://kuenstlerdatenbank.ifa.de>, ainsi que des livres d'exposition.

**2012- Anselm Kiefer - Memorabilia**, Ludwig Museum, Deutscherherrenhaus,  
Coblence.

2012- **Anselm Kiefer**, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, ON.

2012- **Anselm Kiefer - Let a Thousand Flowers Bloom**, White Cube, Hong Kong.

2012-**Anselm Kiefer. Der Fruchtbare Halbmond / La mezzaluna fertile**, Galleria  
Lia Rumma, Milan.

2012- **Anselm Kiefer, Am Anfang**, Hans Grothe, Kunst- und Ausstellungshalle der  
Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

-*Böhmen liegt am Meer* (1996)

-*Lilith* (1987 - 1990)

-*Saturnzeit* (1987)

-*Mutatuli* (1991)

-*Bergkristall* (1991)

-*Königskerze* (1992)

-*Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1978/1991)

-*Shebirat Ha Kelim* (1990)

-*Volkszählung (Leviathan)* (1987 - 1989)

-*20 Jahre Einsamkeit* (1971/1991)

-*Die große Fracht* (1985/1995)

-*The last of England* (1994)

-*Voyage au bout de la nuit* (2002)

-*Jakobs himmlisches Blut* (2002)

-*Jaipur* (2005)

-*The secret life of plants, for Robert Fludd* (2001/2002)

-*Frauen der Antike* (2006)

-*Merkaba* (2006)

-*Schwarze Flocken* (2006)

-*Palmsonntag* (2006)

- Palmzoday* (2006)
- Jakobsleiter* (2006)
- Am Anfang* (2008)
- Der fruchtbare Halbmond* (2010)
- Ma destinée* (2010)
- Merkaba* (2006)
- Sol invictus Elagabal* (2012)
- Bavel, Balal, Mabul* (2012)
- Le dormeur du val* (2012)
- Jakob´s Traum* (1997/2011)
- Essenz-Eksistenz* (2011)
- 2012- **Anselm Kiefer**, Kunstverein Lippe, Lippische Gesellschaft für Kunst, Fürstliches Residenzschloss, Detmold.
- 2012- **Anselm Kiefer, Werke aus der Sammlung Essl**, Essl Museum, Klosterneuburg.
- 2011/2012- **Anselm Kiefer: Il mistero delle Cattedrali**, White Cube, Londres.
- 2011/2012- **Anselm Kiefer. Ausgewählte Arbeiten aus der Sammlung Grothe**, Museum Frieder Burda, Baden-Baden.
- 2012-700 Jahre Kunst im Städel: Schmerz und Gewalt, Francfort.
- 2012-Surface: Die Poesie des Materials, Chun Kwang Young, Gotthard Graubner und Anselm Kiefer, Alison und Peter W. Klein, Eberdingen-Nussdorf.
- 2012- Der grimmige Berg, Anselm Kiefer, *Il mistero delle cathedralli*, Schloß Trautenfels.
- 2012-Art and Press, Anselm Kiefer, *Die Buchstaben*, Martin Gropius Bau, Berlin.
- 2012- Anselm Kiefer, Artist rooms on tour with the Art Fund, Mostyn.
- 2012-Group Exhibition, Galerie Thomas Modern, Munich, Deutschland.
- 2012-In The Woods, Galerie Deschler, Berlin, Deutschland.
- 2012-Les chefs-d'œuvres de la donation Yvon Lambert, Collection Lambert, Avignon.
- 2012-Joseph Beuys und Anselm Kiefer, Zeichnungen - Gouachen – Bücher, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg.
- 2012-The collection. German art from Kiefer to Henning, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
- 2012-ICONS, Galerie Clairefontaine, Luxembourg.
- 2012-Pink Caviar, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk.
- 2012-Meisterhaft, Galerie Clairefontaine, Luxembourg.
- 2012-Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg - Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.

2012-Martin Visser: collector, designer, free spirit - Bonnefantenmuseum, Maastricht.

2012-Gallery Selection - Eaton Fine Art, West Palm Beach, Florida.

2012-Beuys Warhol Polke & Co - 40 Jahre Kunsthalle Tübingen - Kunsthalle Tübingen, Tübingen.

2012-Meerestrauschen - upstairs berlin, Berlin.

2012-Sammlung Marx - Eine Auswahl - Muzeum Narodowe w Szczecin, Szczecin.

2012-Spirits Of Internationalism - MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp.

**2011-Anselm Kiefer: Cheviat Ha-Kelim**, Herta and Paul Amir Building, Tel Aviv.

2011- **Anselm Kiefer: Alkahest**, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.

2011- Alkahest - Galerie Thaddaeus Ropac, Paris.

2011- **Anselm Kiefer: Salt of the Earth**, Fondazione Vedova, Venice.

2011-**Anselm Kiefer, La Berceuse (for Van Gogh)**, Rijksmuseum, Amsterdam.

2011-**Anselm Kiefer: Die Argonauten**, Ivory Press, Madrid.

2011-**Anselm Kiefer: Des Meeres und der Liebe Wellen**, White Cube, Londres.

2011- **Anselm Kiefer** - Artist Rooms On Tour With The Art Fund / Gallery 3 - Oriel Mostyn Gallery, Llandudno (Wales).

2011- **Anselm Kiefer**, Museum Frieder Burda, Baden-Baden.

2011- **Sefer Hechaloth**, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

2011-Drawings from the Sonnabend Collection - Craig F. Starr Gallery, New York.

2011- Anselm Kiefer dans la Collection Würth, Musée Würth, Alsace.

2010/2011- Anselm Kiefer, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA) Antwerpen.

2011- pssst... - Galerie Clairefontaine, Luxembourg.

2011-Die Kunst der Entschleunigung - Bewegung und Ruhe in der modernen Kunst - Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.

2011-The Ronald S. Lauder Collection: Selections From The 3rd Century Bc To The 20th Century/Germany, Austria, And France - Neue Galerie New York, New York City.

2011-Die Sammlung Marx - Eine Auswahl - Atlas Sztuki, Lodz.

2011-Mostra colectiva - Opere del XX secolo da collezioni private - Galleria Torbandena, Trieste.

2011-Kunsthalle Darmstadt macht Schule - Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt.

2011-Deutsch - Galerie Crone, Berlin.

2011-Valentina Moncada Odissea Contemporanea - Valentina Moncada - Arte Contemporanea, Rome.

2011-Albertina contemporary - Gerhard Richter bis Kiki Smith - Albertina, Vienne.

2011-Ileana Sonnabend: An Italian Portrait - Sonnabend Gallery, New York.

2011-New Contemporary Galleries - John Caldor Family Collection - Art Gallery of New South Wales, Sydney.

2011-Livre Circulação - Coleção da Fundação de Serralves - CAMB - Centro de Arte Manuel de Brito, Algés.

2011-The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker) Play Van Abbe Part 4 - Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

2011-The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today - Kunsthaus Zürich.

2011-I promise to love you - Caldic Collectie - Kunsthal Rotterdam, Rotterdam.

2011-Arp, Beckmann, Munch, Kirchner, Warhol ... Klassiker in Bonn - Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

2011-Aphasic Disturbance - Chelsea space - Chelsea College of Art and Design, Londres.

**2010-** Art and myth, Anselm Kiefer, Louisiana Museum of Modern Art, Dänemark.

2010-Anselm Kiefer: Artist Rooms, Baltic, Newcastle.

2010- **Anselm Kiefer: Palmsonntag** - Art Gallery of Ontario, Toronto, ON.

2010- **Anselm Kiefer** - BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead.

2010- **Anselm Kiefer** - Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerp.

2010- **Anselm Kiefer: Unfruchtbare Landschaften**, Yvon Lambert, Paris.

2010- **Anselm Kiefer: Die Ordnung Der Engel**, Galleria Lorcan O' Neill, Rome.

2010-**Anselm Kiefer, Himmelspaläste, Heavenly palaces**, Heiner Bastian, München.

*-Erglommend nach Maßen, Erlöschend nach Maßen (alle Werke von 1989-1990)*

*-Bruch der Gefäße*

*-En-sof*

*-Bruch der Gefäße*

*-Jakob´s Traum*

*-Hieros gamos*

*-Lilith*

*-Jakob´sTraum*

- *Aziluth Jesira, Berijah Azirah*
- *Die Sefiroth*
- *Schebirath ha 'Kelim*
- *Die Lichtfunken des Valentinus*
- *Die Himmelsleiter*
- *Steigend, steigend sinke nieder*
- *Medea, Jason*
- *Die Sefiroth*
- *Schechina*
- *Schebirath Ha-Kelim*
- *Ain soph ain*
- *En-sof*
- *Tikkun*
- *Das goldene Flies*
- *Niflheim, Muspelheim*
- *Die Argonauten*
- *Das goldene Flies*
- *Emanation*
- *Palette mit Flügeln*

**2010- Anselm Kiefer, Europa, Villa Schöningen, Potsdam.**

**2010- Anselm Kiefer, Nächstes Jahr in Jerusalem, Gagosian Gallery, New York.**

- *Mount Tabor (2010)*
  - Mount Tabor
- *Wundtau regnet (2010)*
  - Wundtau regnet
- *San Loretto (2010)*
  - San Loretto
- *San Loretto (2010)*
- *Ararat (2010)*
  - Ararat
- *Merkaba (2010)*
- *Merkaba (2010)*
  - Merkaba
- *Engel-Sturz (2010)*
  - Engel-Sturz
- *Johannis-Nacht (2010)*
  - Johannis-Nacht
- *Steigend steigend sinke nieder (2010)*
- *Steigend steigend sinke nieder*
- *Danae (2010)*

-Danae  
 - *Jakob's Traum (2010)*  
     -Jakob's Traum  
 -*Zerstörung des Tempels (2010)*  
 -70 nach Christus /Die Zerstörung des Tempels/ 586 vor Christus/ Zerstörung des Tempels  
 -*Thora (2010)*  
 -Thora/ der fehlende Buchstab  
 -*am Anfang (2010)*  
     -am Anfang  
 -*Lilith (2010)*  
     - Lilith  
 -*Steigend steigend sinke nieder (2009 – 2010)*  
 -*Winterwald (2010)*  
 -*Entrance to Paradise (2010)*  
 -*Occupations (2010)*  
 -*Fitzcarraldo (2010)*  
 -*Dornröschen (2009 - 2010)*  
 -*Trinity (2010)*  
 -*Azirah, Jesirah, Berija (2010)*  
 - Azirah, Jesirah, Berija  
 -*Valentinus (2010)*  
     -Valentinus  
 -*ich bin der ich bin (2010)*  
     -ich bin der ich bin  
 -*Lilith's Töchter (2010)*  
     -Lilith's Töchter  
 -*Jakob's Traum (2010)*  
     - Jakob's Traum  
 -*Wurzel Jesse (2010)*  
     -Wurzel Jesse  
 -*Die Sefiroth (2010)*  
     -Die Sefiroth  
 -*Merkaba (2010)*  
     -Merkaba  
 -*Tikkum (2010)*  
     -Hieros gamos  
 -*Flying Fortress (2010)*  
 -Flying Fortress  
 -*Kältestrom (2010)*  
 -Kältestrom



-*Die Sefiroth* (2010)

-Die Sefiroth

-*das rote Meer* (2010)

-das rote Meer

-*die Schechina* (2010)

-*Jeremia, Baruch* (2010)

-Jeremia, Baruch, Yoga Rim

-*San Loretto* (2010)

-San Loretto/ rorate caeli desuper/ terra et germinet salvatorem

-*Geist über den Wassern* (2010)

-*Cetus* (2010)

-Cetus

2010- Iles jamais trouvées - Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne.

2010-I Believe in Miracles - 10th anniversary of the Lambert Collection - Collection Lambert, Avignon.

2010-Verortungen - Die Frage nach dem Raum in der zeitgenössischen Kunst - Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.

2010-Painting and Sculpture - Lehmann Maupin, New York.

2010-all you can wish for ... - Galerie Clairefontaine, Luxembourg.

2010-Picasso to Julie Mehretu - British Museum, Londres.

2010-Going International - FLAG Art Foundation, New York.

2010-Look Up! Natural Porto Art Show - Various Venues, Porto.

2010-The Vision of Contemporary Art - Artsonje Museum, Gyeongju Bomun.

2010-Memory - Westport Arts Center, Westport, CT.

2010-Kupferstichkabinett: Between Thought and Action - White Cube - Hoxton Square, Londres.

2010-Isole mai Trovate - Islands never found - Greek State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki.

2010-Calder to Warhol: Introducing the Fisher Collection - San Francisco Museum of Modern Art - SFMOMA, San Francisco, CA.

2010-Parie-Karlsruhe-Berlin - Musée Würth France, Erstein.

2010-An die Natur. Zeitgenössische Kunst aus der ALTANA Kunstsammlung - Langen Foundation, Neuss.

2010-An die Natur. Die ALTANA Kunstsammlung - Galerie für Zeitgenössische Kunst - GfZK, Leipzig.

2010-75/65 Der Sammler, das Unternehmen und seine Kollektion - Museum Würth, Künzelsau.

2010-Resonance - Suntory Museum, Osaka.

2010-The Wing in the Contemporary Art - Galerie Thaddaeus Ropac - Salzburg, Salzburg.

2010-Die Bilder tun was mit mir... - Museum Frieder Burda, Baden-Baden.

2010-Isola mai trovate / Islands never found - Palazzo Ducale, Genoa.

2010-Size does matter - FLAG Art Foundation, New York.

2010-HomeLessHome - Museum on the Seam, Jerusalem.

**2009-Anselm Kiefer, Hortus philosophorum, Gagosian Gallery, New York.**

-*Verunglückte Hoffnung* (2008)

-*Danae* (2008)

-*Geheimnis der Farne* (2008)

-*Totes Meer* (2008)...

**2009- Schwergewicht Anselm Kiefer - Schätze aus der Sammlung Großhaus, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.**

- *Johannisnacht* (2007)

- *Jakob* (2002)

- *Von den Verlorenen gerührt* (2002)

- *7 Himmelspaläste* (2002)

- *Die Brücken* (2002)

- *Hero und Leander* (2005)

- *Gestrandete Hoffnung* (2004)

- *Merkaba* (1987)

- *Erlkönigs Töchter* (2002)

- *Ararat* (2004)

- *Herkules* (2002)

- *For Fludd - The secret life of plants* (2000)

- *Les reines de France* (2001)

- *Marie Antoinette* (2001)

- *Hortus philosophorum* (2007)

- *Ich halte alle Indien* (2004)

- *Mao* (1998)

- *Pour Saint John Perse - Étroits sont les vaisseaux* (2007)

2009- Art of Two Germanys/Cold War Cultures (Kunst und Kalter Krieg), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Deutsches Historisches Museum, Berlin.

2009- Im Blick des Sammlers - Neuerwerbungen der Sammlung Würth von Kirchner und Schlemmer bis Kiefer, Museum Würth, Künzelsau.

2009- 1968. Die Große Unschuld, Kunsthalle Bielefeld.

2009- Sechzig Jahre, sechzig Werke - Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland, Martin-Gropius-Bau, Berlin.

2009- Gegen den Strich! 15 Jahre Sammlung des Kunstmuseum Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg.

2009- Mythos Varusschlacht, Lippisches Landesmuseum Detmold.

2009- Bücher, Bücher, Bücher –Nichts als Bücher, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal.

2009- From Dürer to Kiefer - Five Centuries of Art on Paper, Kunsthal Rotterdam.

2009- Espèces d'Espaces, Yvon Lambert Gallery, New York.

2009- Artist Rooms: The d'Offay Donation at the Tate Modern, Londres:

- *Palette* (1981)

- *Urd, Werdande, Skuld* (1983)

- *Man under a Pyramid* (1996)

- *Cette obscure claret qui tombe des étoiles* (1999)

- *Palmsonntag* (2006)

2009- Lori Hersberger, Musée d'art contemporain de Lyon.

2009- *Mediations Biennale, 1st International Biennale of Contemporary Art*, Poznan.

## **2008- Anselm Kiefer - Bücher, Heiner Bastian, München.**

- *Jason* (1992)

- *Sefer Hechaloth* (1996)

- *Jakobs-Leiter* (1996)

- *Die Frauen der Revolution/ von Jules Michelet* (1996)

- *L'écorce du monde / für Edmond Jabès* (1999)

- *Über euren Städten* (1999)

- *The secret life of plants – für Renate* (2001)

- *Blutblume* (2001)

- *L'origine du monde/ von Gustave Courbet* (2004)

- *Halme der Nacht/ Paul Celan* (2005)

- *Ohne Titel* (2006)

- *Das Wölund-Lied (Balder Lied)* (2006)

- *Am Anfang* (1985)
- *Des Herbstes Runengespinst* (2005)

**2008- Anselm Kiefer au Louvre, Paris.**

- *Athanor* (2007)
- *Danae* (2007)
- *Hortus Conclusus* (2007)

Editions du Regard:

- *Sans titre* (2007, 3x)
- *Etude préparatoire pour Athanor* (2007, 4x)
- *Sol invictus* (2007)
- *Emanation* (2007)

2008- **Anselm Kiefer - Heroische Sinnbilder**, Stadthaus für Kunst - Galerie Heiner Bastian, Berlin.

2008- **Anselm Kiefer - Wege der Weltweisheit und Die Frauen der Revolution**, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen.

2008- **Anselm Kiefer**, Gagosian Gallery, Beverly Hills, Californie.

2008- **Anselm Kiefer - Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Großhaus**, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

- Merkaba* (285x140 cm, 1987)
- Erlkönig's Töchter* (1995)
- Mao* (1998)
- Les reines de France* (2001)
- Marie-Antoinette* (2001)
- for Robert Fludd - the secret life of plants* (livre, 18 pages doubles, 2001)
- Herkules* (2002)
- Von den Verlorenen gerührt, die der Glaube nicht trug, erwachen die Trommeln im Fluss* (2002)
- Jakob* (2002)
- Die Brücken* (2002)
  - Von den Verlorenen gerührt, die der Glaube nicht trug, erwachen die Trommeln im Fluss
- Die sieben Himmelspaläste* (2002)
  - Merkaba / Sefer Hechaloth / 1-7*
- Ich halte alle Indien in meiner Hand* (2004)
- Gestrandete Hoffnung* (2004)
- Ararat* (2004)
- Hero und Leander* (2005)
  - Des Meeres und der Liebe Wellen/ Hero und Leander

-*hortus philosophorum* (2007)

-Ave Maria/regina philosophorum/ hortus philosophorum

-*Pour St. John Perse: Étroits sont les vaisseaux* (2007)

-*Johannisnacht* (2007)

2008- **Anselm Kiefer - Maria Walks Amid the Thorn**, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.

2008- **Anselm Kiefer - Palmsonntag**, Gagosian Gallery, Los Angeles.

2008- **Anselm Kiefer - Kiefer e Mao Che mille fiori fioriscano**, Triennial Bovisa, Milan.

2008- **Anselm Kiefer - Das Balder-Lied**, München: Heiner Bastian im Schirmer/Mosel:

- ohne Begleittext (überarbeitete Photographien vom Lagerfeuer)

- was sagte Odin zum toten Balder, als dieser auf dem Holzstoß lag

2008- Von Kunst und Politik, Bundestag, Berlin.

2008- Paperweight, Galerie Mehdi Chouakri, Berlin.

2008- An die Natur - Die ALTANA Kunstsammlung in Baden-Baden, Museum Sammlung Frieder Burda, Burda Museum, Baden-Baden.

2008- Into the woods - in searching of meaning, Armando Museum, Amersfoort.

2008- Von Baselitz bis Lasnig - Meisterhafte Bilder, Sammlung Essl - Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg.

2008- Böhmen liegt am Meer - Werke aus der Sammlung Frieder Burda, Museum Sammlung Frieder Burda, Burda Museum, Baden-Baden.

2008- The Immediate Touch - German, Austrian, Swiss Drawings, Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri.

2008- Künstler mischen sich ein - Engagierte Plakatkunst von Picasso bis heute, Käthe Kollwitz Museum Cologne.

2008- Konstellationen III, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort-sur-le-Main.

2008- 39. Art Basel.

2008- Blood on paper - the Art of the Book, Victoria and Albert Museum, Londres.

2008- To be a teacher is my greatest work of art - Werke von Joseph Beuys und seinen Schülern, Kunst-Museum Ahlen, Theodor F. Leifeld-Stiftung, Ahlen.

2008- Von Munch bis Beckmann, von Jorn bis Gertsch - 100 Jahre Holzschnitt, Kunsthalle in Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen, Emden.

2008- Made in Munich - Editionen von 1968 bis 2008, Haus der Kunst, Munich.

2008- Villa Grisebach Gallery, Berlin.

2008- Mediations Biennale, Poznan.

2008- Skulptur - Im Blickpunkt, Kunsthalle Mannheim.

2008- HeartQuake, Museum on the Seam, Jerusalem.

2008- Lovis Corinth (1858-1925) Between Impressionism and Expressionism, Musée d'Orsay, Paris.

2008- Brillantfeuerwerk - 11 Unternehmen - 11 Sammlungen - Eine Ausstellung, Haus der Kunst, München.

### **2007- Anselm Kiefer - Sternenfall, Monumenta 2007, Grand Palais, Paris.**

Sculptures:

- *Sternenfall*

- *Verunglückte Hoffnung*

- *Sonnenschiff*

1.cube : *Nebelland*

- Nebelland hab ich gesehen, Nebelherz hab ich gegessen - für Ingeborg Bachmann

2. cube : *Geheimnis der Farne*

3. cube : *La voie lactée*

4. cube: *Apariatur terra* (Blumenfelder)

- aperiatur terra et germinet salvatorem / rorate caeli desuper et plurat iustum ...

- Olympe

5. cube: *Voyage au bout de la nuit* (Bleischiffe auf Meerlandschaften)

6. cube : *Sternenfall* (Bleiregal, Glasscherben, NASA Kärtchen)

7. cube: *Palmsontag* (Bildergalerie mit Palmzweigen und Palme)

Begleitbuch von Paul Ardenne, Pierre Assouline, Regard 2007:

Photographien:

- Sternenfall

- entstellte Sterne

- Sternenlager

- die sieben Himmelspaläste

- shevirat ha kelim / Namen der 10 Sefiroth

- Alexandria

- der gestirnte Himmel über mir

- BERENICE

- Andromede

- AEIOU Elisabeth von Österreich

- Hoffmann von Fallersleben auf Helgoland

- II world war /HABAKUK

- Reise ans Ende der Nacht
- voyage au bout de la nuit
- Gilgamesh + Enkidu / voyage au bout de la nuit
- voyage au bout de la nuit / Mesopotamien /Euphrat, Tigris
- Geheimnis der Farne
- Erdzeitalter / Paläozoikum / Mesozoikum / Kinozoikum
- Dein aschenes Haar
- Geheimnis der Farne /Johannisnacht
- Erdzeitalter / Paläozoikum / KARBON
- KARBON
- shevirat ha kelim/ Ain/ Zahlen 1-10
- die Ungeborenen
- AEIOU
- Mohn und Gedächtnis
- des Malers Atelier
- dimanche des rameaux
- hortus philosophorum, Zahlen 1-12
- lapis philosophorum
- Paul Celan / schwarze Flocken
- schwarze Flocken / Jakobs himmlisches Blut, benedeit von Äxten
- ich will meine Worte in deinem Munde zu Feuer machen und das Volk zu Brennholz, dass es verzehrt werde/ Jeremias
- Dies ist das Wort, das der Herr zu Jeremias sagte über die grösse Dürre: Juda liegt jämmerlich da, seine Städte sind verschmachtet. ... in Jerusalem ist lautes Klagen. Da werden Edons Bäche zu Pech werden und seine Erde zu Schwefel, ja sein Land wird zu brennendem Pech werden, das weder Tag noch Nacht verlöschen wird, sondern immer wird Rauch von ihm aufgehen. ... dass niemand hindurch gehen wird auf ewige Zeiten
- s ist einer, der trägt mein Haar / Er trägt´s wie man Tote trägt auf den Händen / er trägt´s wie der Himmel mein Haar trug im Jahr da ich liebte / Er trägt es aus Eitelkeit so.
- der gestirnte Himmel
- so schneeig weiß / Nachtwind und deine Haare/ weiß was mir bleibt und weiß was ich verlier ! sie zählt die Stunden, ich zähl die Jahre
- so schneeig weiß sind Nachtwind und deine Haare/ weiß was mir bleibt und weiß was ich verlier
- Jeremias / ich muss über die Berge weinen und heulen und über die Weidegründe in der Steppe klagen denn sie sind verödet, dass niemand hindurchzieht
- des Herbstes Runengespinst
- Es ist einer, der trägt mein Haar / Er trägt´s wie man Tote trägt auf den Händen / er trägt´s wie der Himmel mein Haar trug im Jahr da ich liebte / Er trägt es ...
- Und das schöne, das du rauftest und das Haar das du rauftest / welcher Kamm kämmte es wieder glatt
- Herbstzeitlose

- See Genesareth

Bilder auf Leinwand:

Sternenfall:

- *Sol invictus* (1995)

- sol invictus

- *Chaque plante a une étoile correspondante dans le ciel* (2001)

- every plant has his related star in the sky

- für Robert Fludd

- NASA-Schildchen +skorpion+waage

- *Pour Robert Fludd - La vie secrète des plantes* (2001)

- for Robert Fludd - the secret life of plants

- chiffres NASA + Löwe u.a.

- *Eridanus* (2002)

- chiffres NASA

- *Horlogium* (2002)

- chiffres NASA

- *Orage des roses* (1998)

- wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen ist die Nacht mit Dornen erhellt

- chiffres NASA

- *Andromeda* (2001)

- Andromeda

- chiffres NASA

- *Assomption* (2001)

- *Contrainte de lumière* (1999)

- für Paul Celan / Lichtzwang

- Orient

- chiffres NASA - *Pour Robert Fludd* (2001)

- für Robert Fludd

- Boote

- chiffres NASA

- *Aquarius* (2001)

- chiffres NASA

- *Aziluth* (2004)

- Azirah

- Jezirah

- *Die Himmelspaläste* (2004)

- die Himmelspaläste + Zahlen 1-7

- *Chute d'étoiles* (1999)

- chiffres NASA

- *Les Ordres de la Nuit* (1997)



Voyage au bout de la nuit :

- *L'Ange avance dans les étoiles* (détail, sans date)
  - *Ta maison chevaucha la sombre vague* (2005)
    - als Arche verließ die Strasse – für Paul Celan
    - Dein Haus ritt die finstere Welle ... so warst du gerettet ins Unheil – für Paul Celan
    - das letzte Futter [?]
    - odi navali
    - Aphrodite
    - das Sonnenschiff
    - für Velimir Chlebnikov – die Lehre vom Krieg
      - 146 ... Kathargo
      - +1902 ...
      - 1756 Robert de ....- Indien
  
      - 3...
      - +1902 = 317x6 Jahre
      - 1866 Schlacht bei Lassa
    - die Lehre vom Krieg v. Velimir von Chlebnikov
      - 502 ... Untergang der Flotte Baldwilas
      - 1268 ... Jahre
      - 1770 lesne
  
      - (daneben)
      - 626 Slaven -> X Byzanz 637 ... -> Indien
      - 1268 = 4x317 Jahre +1268
      - 1894 Japan -> X China 1905 Russen -> Japan
  - *Pour Paul Celan – l'écume de mer* (2005)
  - *Le Dernier Fagot* (2005)
  - *Ta maison chevaucha la sombre vague* (2005)
  - *Velimir Chlebnikov* (2004)
  - *Voyage au bout de la nuit* (2006)
    - odi navali
    - Aurora
  - *Verunglückte Hoffnung* (sans date)
    - une même vague depuis le monde une même vague depuis Troies roule sa hanche vers nous
    - étroits sont les vaisseaux / pour S.J. Perse
    - Wrack im Eis (C.D. Friedrich)/ verunglückte Hoffnung
- Sonnenschiff / J'ai vu le pays du brouillard, j'ai mangé le cour du brouillard :
- *J'ai vu le pays du brouillard, j'ai mangé le cour du brouillard* (1997)
    - Nebelland hab ich gesehen, Nebelherz hab ich gegessen / für Ingeborg Bachmann

- *Le vent, le Temps et le Son* (1997)
  - für Ingeborg Bachmann /Nur mit Wind und mit Zeit und mit Klang
- *Mon âge, ton âge, l'âge du monde* (1997)
  - dein und mein Alter und das Alter der Welt
- *Ciel-Terre* (1997)
  - Erde /Himmel
- *Au campement Tzigane, au désert sous la tente nous veillons, le sable nous coule des cheveux* (1997)
  - wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt /es rinnt uns der Sand aus den Haaren
- *Le sable des urnes* (1997)
  - für Ingeborg Bachmann/ der Sand aus den Urnen
- *Aschenblume für Paul Celan* (2006)
- *Flocons noirs* (2005)
  - schwarze Flocken
  - wenn die Scholle das ...Eis von iranischer ...
  - Jakobs himmlisches Blut gebenedeit von Äxten
  - das Lied von der Zede
  - blutet, Mutter, der Herbst Sonntag
  - brannte der Schnee mich
- *Couronne noire* (2005)
  - Beschwerd sind die östlichen Himmel mit Seidengewebe /dein lieblicher Name des Herbstes
  - Runengespinst / ach band ich mit irdischem Bast mein Herz an die himmlische Rebe / und wein
  - wenn der Wind sich schon hebt, daß du klagler / zu singen beginnst/erschallt ist heilende Zeit auf den
  - holprigen Wegen
- *Das einzige Licht* (2005)
  - Das einzige Licht
  - Dein Haus ritt die finstere Welle ...als Arche verließ es die Straße /so warst du gerettet ins
- Unheil
- Aperiatum terra:
- *Aperiatum terra et germinem salvatorem* (2005-2006)
  - Aperiatum terra et germinem salvatorem rorate et plurat iustum ...
- *Lieber tot als rot* (2005-2006)
- *Olympe - für Victor Hugo* (2005-2006)
- Sternenfall :
- *Ombre de la nuit* (1998)
- *Sternenfall* (2006-2007)
  - NASA-Schildchen
- *Le secret de la vie des plantes* (2001)
- *Mésopotamie - la papesse* (1985-1989)
  - Euphat/Tigris
- *La brisure des vases* (1990)

- Les noms des 10 Sefiroth sur plomb, Ain-soph sur verre
- *La vie secrète des plantes* (2001)
  - chiffres NASA
- *Sulamite* (1990)
- *Pour Paul Celan - Ukraine* (2005)
- *Pour Paul Celan* (2005)
- *Pavot et mémoire - L'ange de l'histoire* (1989)
- Geheimnis der Farne :
  - *Geheimnis der Farne* (2006)
    - DIALYSE / Rubedo / Albedo / Nigredo
    - für P. Celan /Mohn + Gedächtnis
    - Nachtschatten
    - Mohn + Gedächtnis / für Paul Celan
    - Saturnzeit
    - 1612 Synode von Ferrara
    - DEMIAN
    - Saint-Jean
    - Dimanche des rameaux
  - *Geheimnis der Farne* (2006)
    - sancta virgo virginum
    - Palmsunday
  - *La nuit de la Saint-Jean* (1990)
    - Aperiatur terra et germinem salvatorem
- Palmsonntag:
  - *Palmsonntag* (2006)
  - *Palmsonntag* (2006)
    - Palmsonntag
  - Ave Maria / mater divinae gratiae / mater divinae gratiae / virgo potens / virgo prudentissim / virgo veneranda / virgo clemens / vas spriritual / rosa mystica / ianua caeli / stella matutina - mater divinae gratiae
    - Verbnaia
    - Tsvetnitsa
    - Hosanna
    - Palm-Sunday
    - Palmzodag
    - Palmzöntdagen
    - Domingo de Romos
  - *Palmsonntag* (2006)
    - Ave Maria /virgo prudentissima / virgo potens / virgina une labe originale concepta / mater inviolata / mater intimerata / mater castissima

- *Domenica in ramus palmarum*
- *Jakob*
- *Tsvètnitsa*

- *Palmsonntag* (2007)

2007- **Anselm Kiefer - Heaven and Earth**, Musée d'Art Contemporain de Montréal; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C.; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

2007- **Anselm Kiefer - Aperiatur Terra**, White Cube Mason's Yard, Londres; Art Gallery of New South Wales, Sydney.

2007- (2008) **Anselm Kiefer - Wege der Weltweisheit und Die Frauen der Revolution**, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen.

- *Landschaft mit Kopf* (1973)
- *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1978)
- *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1978)
- *Brünhilde Grane* (1978)
- *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1978)
- *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1978/91)
- *Wege der Weltweisheit - Die Hermannsschlacht* (1980)

Noms de portraits (non écrit par Kiefer):

1. Reihe: Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath, Immanuel Kant, Hoffmann von Fallersleben, Matthias Claudius, Conrad Ferdinand Meyer, Burgherr Wiprecht von Groitzsch
2. Reihe: Christian Dietrich Grabbe, Horst Wessel, Alfred Graf von Schlieffen, Annette von Droste-Hülshoff, Adalbert Stifter, Joseph Freiherr von Eichendorff, Stefan George
3. Reihe: Heinrich von Kleist, Alfred Krupp, Hermann (Arminius), Johann Ludwig Uhland, Albrecht Graf von Roon
4. Reihe: Helmut Graf von Moltke, Jakob Böhme, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Carl Maria von Weber, Hoffmann von Fallersleben,
5. Reihe: Martin Heidegger, Gottfried Keller, Alfred Krupp, Gebhard Leberecht Blücher, Ludmilla von Böhmen, Walter Flex.

- *Wege* (1980)
- *Wege der Weltweisheit – Die Hermannsschlacht* (1988-90)
- *Brünhilde Grane* (1993)
- *Maginotlinie* (1996)
- *Für Genet* (1969) (Buch)
- *Das deutsche Volksgesicht. Kohle für 2000 Jahre* (1974)
- *Ausbrennen des Landkreises Buchen* (1974)
- *Wege der Weltweisheit: Gottfried Keller* (1977)

- *Die Frauen der Revolution* (ca. 1984)

- Mme Palm Adler
- Mme de Staël
- Charlotte Corday
- Olympe de Gouges
- Lucile Desmoulins
- Louise Gély (Sb.)
- Mlle Landeille
- Mistress Macaulay
- Mlle Maillard
- Mme Epinay
- Mme Condorcet
- Mme Duchesse
- Cathérine Théot
- Gracia Viardot
- Rose Lacombe
- Cornelia
- Téroigne de Mérencourt
- Mme Duplay (Sb.)
- Mme Legros
- Mme Récamier
- Mme de Genlis
- Mme Roland

2007- **Anselm Kiefer - Werke aus der Sammlung Grothe**, Museum der Moderne Mönchsberg, Salzburg.

2007- **Anselm Kiefer - Sculpture and Paintings from the Hall Collection**, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Massachusetts.

2007- Anselm Kiefer, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao.

2007- Anselm Kiefer - Dauerleihgaben aus Privatsammlungen, Museum der Moderne Salzburg.

2007- Seestücke - Von Max Beckmann bis Gerhard Richter, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2007- Euro-Centric, Part 1: New European Art from the Rubell Family Collection, Rubell Family Collection, Miami, Florida.

2007- Bare Life, Museum on the Seam, Jerusalem.

2007- A Conversation in Three Dimensions - Sculpture from the Collections, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania.

2007- Liebe auf den ersten Blick - 100 Neuerwerbungen der Sammlung Würth, Museum Würth, Künzelsau.

2007- A selection from the collection of contemporary art, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

2007- Art Protects, Galerie Yvon Lambert, Paris.

2007- What Is Painting? - Contemporary Art from the Collection, Museum of Modern Art, New York.

**2006- Anselm Kiefer - Odi Navali**, Galleria Lia Rumma, Naples.

2006- **Anselm Kiefer - Dein und mein Alter und das Alter der Welt**, Galleria Lorcan O'Neill, Rome.

2006- **Anselm Kiefer - Velimir Chlebnikov**, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut.

2006- **Anselm Kiefer - Heaven and Earth**, Musée d'Art Contemporain de Montréal; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C.; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

2006- **Anselm Kiefer - Für Paul Celan**, Yvon Lambert Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris.

2006- Richard Wagner: Artistic Visions From Auguste Renoir to Anselm Kiefer, Musee Rath, Genève.

2006- Recaptured Nature, Marian Goodman Gallery, New York.

2006- Marinen in Konfrontation, Museum für Moderne Kunst, Oostende.

2006- The Spirit of White, Galerie Beyeler.

2006- Anselm Kiefer - War, Moon, Galerie Daniel Blau, Munich.

2006- Anselm Kiefer, Guggenheim Museum Bilbao.

2006- 25 Jahre Sammlung Deutsche Bank, Mori Art Museum, Tokio.

2006- Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, Ludwig Galerie Schloss Oberhausen.

2006- Melancholie - Genie und Wahnsinn in der Kunst, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

2006- Spurensuche - Vergessen und Erinnern der Gegenwartskunst, Kunstmuseum Wolfsburg.

2006- Farbe als Materie, Galerie Stefan Röpke, Cologne.

2006- Die Nacht und ihre Kinder, Neues Museum Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar.

2006- Hände, Galerie Biedermann, München.

2006- Full House - Gesichter einer Sammlung, Kunsthalle Mannheim.

2006- Eye on Europe, Museum of Modern Art, New York.

2006- 100 Tage = 100 Videos, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg.

2006- ArchiSkulptur - Modelle, Skulpturen und Gemälde - Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute, Kunstmuseum Wolfsburg.

2006- A Curator's Eye - The Visual Legacy of Robert A. Sobieszek, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

### **2005- Anselm Kiefer - Die Frauen, Villa Medici, Rome, Italy.**

-*Des Meeres und der Liebe Wellen* (1975)

-Des Meeres und der Liebe Wellen

- *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1975)

-*Elisabeth von Österreich auf Korfu* (1976)

-Elisabeth von Österreich auf Korfu

-*Medea* (1988)

-Medea

-*Medea* (1988)

-*Medea* (1988)

-*Die Frauen der Revolution* (1989)

-*Die Frauen der Revolution* (1989)

-Théroigne de Mérencourt / Mme Helvetius

-*Die Frauen der Revolution* (1989)

-Charlotte Corday

-*Für Ingeborg Bachmann* (1996)

-Wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt es rinnt mir der Sand aus den Haaren /für Ingeborg Bachmann

-*Für Ingeborg Bachmann* (1996)

-*Für Ingeborg Bachmann* (1996)

-*Für Ingeborg Bachmann* (1996)

-*Für Ingeborg Bachmann* (1996)

-*Sappho* (1999)

-*Die Frauen der Antike, Claudia Quinta* (2004)

-Die Frauen der Antike, Claudia Quinta

-*Les Reines de France* (2004)

-Les Reines de France (+ 22 noms)

- Les Reines de France* (2004)
  - Basine
- Les Reines de France* (2004)
  - Frédigonde
- Les Reines de France* (2004)
  - Marie-Antoinette
- Elisabeth* (2004)
- Eridanus* (2004)
- *Apollodors Liste* (2004)
  - Lysidia
  - Astra
  - Korinna
  - Krobyle
  - Thailatta
  - Korianna
  - Thais
  - Klopsidia
  - ?
  - Sinope
  - Phanostrate
  - Sinasis
  - Theoklun
  - Kallisto
  - Nike
  - Cymbalium
  - Dimonase
  - Pherrphyle
  - Anthist Stragonion
  - Myrthale
  - Euphronsyne
  - Victoria
  - Kornillis
  - Carope
  - Lyra
  - Nikion
  - Nynome
  - Skab
  - Ischis
  - Lampynis
  - Lia



- Melissa
- Niuris
- Krokile
- Doskis
- Daphne* (2004)
- Paete non dolet* (2004)
- Erinna, Praxilla, Myrthis, Sappho, Nossis, Corinna, Telesilla, Anita, Moira* (2004)
- Kirke* (2004)
- Elektra* (2004)
  - Elektra
- Elektra* (2004)
- Elektra* (2004)
- Elektra* (2004)
- Elektra* (2004)
- Elektra* (2004)
- Le temps circulaire des astres, des mers et des femmes* (2004 - 2005)
  - Die kreisende Zeit der Gestirne, der Meere und der Frauen
- Le temps circulaire des astres, des mers et des femmes* (2004 - 2005)
  - le lait doux et le sang chaud / Blut, Salz und Milch
- Le temps circulaire des astres, des mers et des femmes* (2004 - 2005)
  - le temps de repos et d'éternité/ le circulaire des astres, de la mere et des femmes/ Mme Dumesnu/Jules Michelet
- Schechnia* (2004 - 2005)
- Les Reines de France* (2005)
- Les Reines de France* (2005)
- Les Reines de France* (2005)
- Claudia Qunita* (2005)
  - Claudia Quinta
- Berenice* (2005)
  - Berenice
- Gaia, Olymias, Kalypso, Aristarete, Eirene, Timarete* (2005)
- Gaia, Olymias, Kalypso, Aristarete, Eirene, Timarete

2005- (-2006) **Anselm Kiefer - Für Paul Celan**, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, Austria.

- Dein Haus ritt die finstere Welle*
  - Als Arche verließ es die Straße / für Paul Celan (Bleiboot mit Bleibüchern)
- Brombeerstrauch*
  - fällt Schnee im Brombeerstrauch / Paul Celan (Dornen, Haare, Erde)
- Jakobs himmlisches Blut - für Paul Celan*

- Jakobs himmlisches Blut benedeit von Äxten /  
für Paul Celan
- Tannhäuser*
- Das Balder-Lied*
  - Das Balder-Lied
- Das letzte Fuder*
  - Das letzte Fuder
- Was sagte Odin zum toten Balder*
  - Was sagte Odin zum toten Balder
- Für Paul Celan - Meerschaum*
  - Dein Haus ritt die finstere Welle ... so warst du gerettet ins Unheil (Bleibboot, Bleibbücher, Steine)
- Für Paul Celan*
  - Für Paul Celan
- Espenbaum - Für Paul Celan*
  - Espenbaum dein Laub blickt weiß ins Dunkel / Mein Mutters Haar wird nimmer weiß
- Für Paul Celan*
- Skulpturen:
- Für Paul Celan - Ukraine*
- Für Paul Celan - Asche*
- *Für Paul Celan - Runen Gespinst*
- Das Lied von der Zeder / für Paul Celan
- *Für Paul Celan*
- The secret life of plants* (2001)
- *The secret life of plants* (2001)
- livres:
- Das Lied von der Zeder - Für Paul Celan* (40 pages)
  - vers tiré de Schwarze Flocken
- Paul Celan - Jakob´s himmlisches Blut benedeiet von Äxten* (54 pages)
  - vers tiré de Schwarze Flocken et Espenbaum (quasi complèt); la rune *odala*.
- Schwarze Flocken - Für Paul Celan* (32 pages)
- Was sagte Odin zum toten Balder* (32 pages)
- *Wach im Zigeunerlager* (36 pages)
- für Ingeborg Bachmann

2005- **Anselm Kiefer - For Khlebnikov**, White Cube Gallery, Londres. Traveled to: The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut (**Velimir Chlebnikov and the sea**).

30 tableaux marins dans un cube (190 x 330 cm/ 1980 x 280 cm):

-1. *Velimir Chlebnikov* (2004)

-Odi navali

-2.

-3. -Aphrodite

-4.

-5. -Hero /Leander

-6. - Die Lehre vom Krieg v. Velimir von Chlebnikov

502 ... Untergang der Flotte Baldwilas

1268 ... Jahre

1770 lesne

(daneben)

626 Slaven → X Byzanz 637 ... → Indien

1268 = 4x317 Jahre +1268

1894 Japan → X China 1905 Russen → Japan

-7. -Odi navali

-8. -Lehre vom Krieg: Seeschlachten 317 Jahre auseinander oder deren Vielfaches / Zum Beispiel

1807 Sieg an den Dardanellen, 1173 Segel Frankreichs werden durch Sturm vor der Küste Englands

wortspiels (???) / Velimir Schlebnikow / 1773

+ 634 = 2 x 317 Jahre

-----

1807

-9. -odi navali

-10. -odi navali

-11. -das Sonnenschiff

-12. -odi navali

-13. -für Velimir Chlebnikow: die Lehre vom Krieg / 146 v. Chr. Feldzug gegen Karthago

+ 1902 (317 x 6 Jahre)

-----

1756 Robert de Clive → Indien

36 v. Chr. Schlacht bei Naualochoi

+ 1902 (=317 x 6 Jahre)

-----

1866 Schlacht von Lissa (Ö)

-14.

-15. -Aurora

-16. -odi navali

-17.

-18. -Odi navali

- 19.
- 20. -Odi navali / mare nostrum
- 21.
- 22.
- 23- -Odi navali
- 24. -Αφρο (?)/ Αφρατη (?)
- 25.
- 26. -Velimir Chlebnikov: Schicksale der Völker, Zeit : Maß der Welt / Seeschlachten wiederholen sich, in 317 Jahren oder deren Vielfachem / 1180 Mauren von Portugal besiegt  
+317  
-----  
1497 Vasco da Gama -> Indien  
  
(daneben)  
1110 Pisa X Ö  
+317  
-----  
1419 Japan X Korea  
  
(unten)  
469 Versenkung der röm. Flotte  
+317  
-----  
785 Belagerung Roms durch die Sarazenen
- 27.
- 28. -Aurora
- 29. -odi navali
- 30-

- 2005- **Anselm Kiefer - Heaven and Earth**, Modern Art Museum of Forth Worth, Texas.
- 2005- **Anselm Kiefer - Melancolie**, Galerie nationale du Grand Palais Paris.
- 2005- Flower Myth: From Van Gogh to Jeff Koons, Foundation Beyeler, Basel.
- 2005- Some Trees, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen.
- 2005- 3d - die dritte dimension, Galerie Haas & Fuchs, Berlin.
- 2005- EXIT - Ausstieg aus dem Bild, Museum für Neue Kunst, ZKM Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe.
- 2005- (my private) Heroes, MARTa Herford, Museum für Kunst und Design, Herford.
- 2005- 25 Jahre Sammlung Deutsche Bank, Deutsche Guggenheim Berlin.
- 2005- Do It Yourself - Positionen von den Sechziger Jahren bis heute, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- 2005- Contemporary Voices, Museum of Modern Art, New York; Foundation Beyeler, Basel.
- 2005- Mythologies, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.

2005- An International Legacy: Carnegie Museum of Art, Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio. 2005- Big Bang - Déstruction et Création dans l'Art du 20e Siècle, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.

2005- Ein Ring von unschätzbarem Wert, Museum Franz Gertsch, Burgdorf.

2005- 2. Biennale, Peking.

2005- Contemporary Voices - Die UBS Collection zu Gast in der Fondation Beyeler, Fondation Beyeler, Basel.

2005- German Art, Vonderbank Gallery, Berlin.

2005- Looking at words - The Formal Use of Text in Modern and Contemporary Works on Paper, Andrea Rosen Gallery, New York.

2005- ArchiSkulptur - Modelle, Skulpturen und Gemälde - Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute, Guggenheim Museum Bilbao.

**2004- Anselm Kiefer - Heaven and Earth**, Modern Art Museum of Fort Worth, Texas.

2004- **Anselm Kiefer - Lasst tausend Blumen blühen**, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall:

- *Der Engel* (1976 - 1978)

- *Dein goldenes Haar Margarete* (1981)

- *Bilderstreit* (1977 - 1978)

- Bilderstreit

- Nikenhorg I

- Konstantin V

- Theophilus

- Leon V

- Michael II

- Synode von Hireia

- Leon III

- Atarvosdes

- Nikeporo

- Staurakius

- Michael III

- Theotistos

- Eireme

- Theodora

- Michel Raugabe

- Johannes von Damaskos
- Theodor Studiter
- Photios
- *Das goldene Flies*
  - Das goldene Flies
  - Maleagros
  - Synkeos
  - Admotos
  - Idas
  - Herakles
  - De Viokuren
  - Kalais
  - Zetes
  - Belus
- *Himmelspläste I (Hydra) (2001)*
  - chiffres NASA, RHO, Botis, Arktur, Murfird, Nekkar
- *Himmelspläste II (Bootes) (2001)*
- *Himmelpläste III (Andromeda) (2001)*
  - Alamak, Adhil, Beta Tri, Gamma tri, Metallah, Mirach, Sirrah
- *The secret life of plants (2001)*
- *Bibliothek mit Sonnenblumen (1991)*
- *Traigo todas las Indias en mimano (2000)*
- *Herkules (2002)*
  - chiffres NASA, Sulafat, Sheliak, Wega, Nekkar, Kornephoro, Gemma, Ras Algethi, lettres grecques
- *Die Frauen der Antike (1995 - 1998)*
  - Die Erinnyen
- *Die Frauen der Antike - Katharina (1999)*
- *Rapunzel (1999)*
- *Die Frauen der Antike - Paete non dolet (1999)*
- *Die Frauen der Antike - Kirke (Circe) (1999)*
- *Merkaba (2001)*
  - Skat
  - Fomalhaut
  - Hoham
  - Enif
  - Sadalmelik
  - Sadalsuund
  - Kitalpha
  - Nashira

- Situla
- Dabih
- *Mao - Lasst tausend Blumen blühen* (2000)
- *Tannhäuser* (1991)
- *Berenice* (1991)
- *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (2003)
- *Im Gewitter der Rosen* (2000)

2004- **Anselm Kiefer - Noch ist Polen nicht verloren. 1978**, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg.

2004- **I sette palazzi Celesti**, Hangar Bicocca, Fondazione Pirelli, Milan.

2004- Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Italie, Hangar Bicocca, Fondazi.

2004- Kunst aus amerikanischer Sicht, Stadel, German Art. Francfort.

2004- Gegenwelten - Das 20. Jahrhundert in der Neuen Nationalgalerie, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

2004- 35. Art, Basel.

2004- Where are you standing? - Die Schenkung Paul Maenz Gerd de Vries, Kupferstichkabinett - Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

2004- Nordic Summer, Galerie Beyeler, Basel.

2004- Sammlung Frieder Burda, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Sammlung Frieder Burda, Baden-Baden.

2004- Schrift Bilder Denken - Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart, Haus am Waldsee, Berlin.

2004- Krieg Medien Kunst – Positionen deutscher Künstler seit den sechziger Jahren, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen; Städtische Galerie Delmenhorst; Stadtgalerie Kiel.

2004- From a collection - for a collection, Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf.

2004- German Art - Deutsche Kunst aus amerikanischer Sicht, Das Städel, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort-sur-le-Main

2004- ArchiSkulptur - Modelle, Skulpturen und Gemälde - Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute, Fondation Beyeler, Basel.

2004- Anselm Kiefer und Zeitgenossen, Sammlung Essl - Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg.

2004- Sammlung Plum, Museum Kurhaus Kleve, Ewald Mataré-Sammlung, Kleve.

- 2004- Why Not? - Masterworks on Paper, Galerie Terminus, München.
- 2004- Modern Means - Continuity and Change in Art from 1880 to the Present, Mori Art Museum, Tokio.
- 2004- Minimale Konzepte/Minimal Concepts - Werke aus der Sammlung des Kunstmuseum Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg.
- 2004- Africa - Beauty and Disaster, Galerie Beyeler, Basel.

**2003- Anselm Kiefer - Am Anfang**, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.

- *Am Anfang* (2002)
- *Etroits sont les vaisseaux* (2002)
- une même vague par le monde une même vague depuis Troies roule sa hanche jusqu'à nous / au très grand large loin de nous fut imprimé jadis ce souffle
- *Etroits sont les vaisseaux* (2002)
- en vain la terre proche trace sa frontière, au très grand large loin de nous fut imprimé jadis ce souffle / une même vague par le monde une même vague depuis Troies roule sa hanche jusqu'à nous (+ chiffres et traits compteurs)
- *Merkaba* (2002)
  - Merkaba, chiffres et traits compteurs
- *Pisces* (2003)
- *Die Sefiroth* (1996)
- Ain Soph, Kether, Binah, Chockmah, DAATH, Geburah, Chessed, Tippereth, Hod, Netzach, Jesod, Malkuth + Zahlen
- *Schechina* (1999)
- Kether, Binah, Chockmah, DAATH, Geburah, Chessed, Tippereth, Hod, Netzach, Die Schechina + chiffres
- Sculptures :
- *Das tote Meer* (2003)
- *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (2003)
- *Am Anfang* (2003)
- *Myrtis, Nossis, Karinna, Teksilla, Erina, Sappho, Anythe, Moiro* (1999)
- *Sappho* (2003)
- *Cornelia* (2003)
- *Cornelia* (2003)
- Photos:
- *Anselm Kiefer - Am Anfang* (2003)
  - anselm Kiefer - Am Anfang
  - Galerie Thaddeus Ropac, Salzburg 2003
- *Von den Verlorenen gerührt* (2002)
  - von den Verlorenen gerührt, die der Glaube nicht trug, erwachen die Trommeln im Fluss



- *Sefer Hechaloth* (2002)
  - Sefer Hechaloth
  - Merkaba
  - die sieben Himmelpaläste
- *Die sieben Himmelpaläste* (2002)
  - die sieben Himmelpaläste
- *Engelssturz* (2002)
- *Merkaba* (2002)
  - chiffres 1 -7
- *Hero & Leander* (2002)
- *Die Verlorenen* (2002)
- *Steigend, steigend sinke nieder* (2003)
- *Berenike* (2003)

2003- Bühnenbild: Ödipus in Kolonos, Inszenierung von Klaus Michael Grüber, Burgtheater.

2003- Recaptured Nature, Marian Goodman Gallery, New York.

2003- Marinen in Konfrontation. Museum für Moderne Kunst, Oostende.

2003- Expressiv! Fondation Beyeler, Basel.

2003- The Spirit of White, Galerie Beyeler.

2003- Zum Zehnjährigen, Galerie Stefan Röpke, Cologne.

2003- Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1950 - 2000, Martin-Gropius-Bau, Berlin; Staatliches Historisches Museum am Roten Platz, Moskau.

2003- German Art Now, Saint Louis Art Museum, Saint Louis.

2003- Masse Farbe, Kunsthalle Darmstadt.

2003- Obsessive Malerei - Ein Rückblick auf die Neuen Wilden, Museum für Neue Kunst, ZKM Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe.

2003- Gelijk het leven - Belgische und Internationale Kunst aus der Sammlung, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent.

2003- Gogh Modern - Vincent van Gogh and contemporary art - Ausstellung zum 150. Geburtstag, Van Gogh Museum, Amsterdam.

**2002- Anselm Kiefer - La Vie Secrète des Plantes**, Galerie Yvon Lambert, Paris.

- *Am Anfang* (2002)

- *Etroits sont les vaisseaux* (2002)

- une même vague par le monde une même vague depuis Troies roule sa hanche jusqu'à nous / au très grand large loin de nous fut imprimé jadis ce souffle (+ chiffres)
- *Etroits sont les vaisseaux* (2002)
- en vain la terre proche trace sa frontière, au très grand large loin de nous fut imprimé jadis ce souffle / une même vague par le monde une même vague depuis Troies roule sa hanche jusqu'à nous (+ chiffres et traits compteurs)
- *Merkaba* (2002)
  - Merkaba, chiffres
- *Pisces* (2003)
- *Die Sefiroth* (1996)
- Ain Soph, Kether, Binah, Chockmah, DAATH, Geburah, Chessed, Tippereth, Hod, Netzach, Jesod, Malkuth + chiffres
- *Schechina* (1999)
- Kether, Binah, Chockmah, DAATH, Geburah, Chessed, Tippereth, Hod, Netzach, Die Schechina + chiffres
- Sculptures :
- *Das tote Meer* (2003)
- *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (2003)
- *Am Anfang* (2003)
- *Myrtis, Nossis, Karinna, Teksilla, Erina, Sappho, Anythe, Moiro* (1999)
- *Sappho* (2003)
- *Cornelia* (2003)
- *Cornelia* (2003)
- Photoüberarbeitungen (Collage):
- *Anselm Kiefer - Am Anfang* (Übermalungen mit Blei und Kohle, 106x82 cm 2003)
  - anselm Kiefer - Am Anfang
  - Galerie Thaddeus Ropac, Salzburg 2003
- *Von den Verlorenen gerührt* (2002)
  - von den Verlorenen gerührt, die der Glaube nicht trug, erwachen die Trommeln im Fluss
- *Sefer Hechaloth* (2002)
  - Sefer Hechaloth
  - Merkaba
  - die sieben Himmelpaläste
- *Die sieben Himmelpaläste* (2002)
  - die sieben Himmelpaläste
- *Engelssturz* (2002)
- *Merkaba* (2002)
  - chiffres 1 -7
- *Hero & Leander* (2002)
- *Die Verlorenen* (2002)

- *Steigend, steigend sinke nieder* (2003)
- *Berenike* (2003)

- 2002- **Anselm Kiefer – Merkaba**, Gagosian Gallery, New York.
- 2002- Warhol to Koons, Scottish National Gallery of Modern Art. Edinburgh.
- 2002- Musikfestival Salzburg.
- 2002- Schwarzwaldhochstraße - Der Deutsche Südwesten und die Folgen für die Kunst, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.
- 2002- The Beauty of Evil, Armando-Collectie, Amersfoort.
- 2002- Private/Corporate I, DaimlerChrysler Contemporary, Berlin.

**2001- Anselm Kiefer - Les Reines de France**, Le Rectangle, Lyon.

- 2001- **Anselm Kiefer - Lasst tausend Blumen blühen**, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.
- 2001- **Anselm Kiefer - The Seven Heavenly Palaces 1973 - 2001**, Fondation Beyeler, Basel.
- 2001- **Anselm Kiefer - Painting, Sculpture, Woodcuts, Books**, Smart Museum of Art, Chicago, Illinois.
- 2001- Kukje Gallery, Séoul.
- 2001- Royal Academy. Londres.
- 2001- The Beauty of the Evil, Armando-Collectie, Amersfoort; De Zonnehof, Amersfoort.
- 2001- Nachtstücke, Mecklenburgisches Künstlerhaus Schloss Plüschow.
- 2001- Interaktionen - Natur & Architektur, Artline 5, Borken.

**2000- Anselm Kiefer - Chevirat Ha-Kelim**, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris.

- 2000- **Anselm Kiefer - Recente werken, 1996 - 1999**, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent.
- 2000- **Anselm Kiefer - Die Frauen der Antike**, Galleria Lia Rumma, Naples.
- 2000- **Anselm Kiefer - Lasst tausend Blumen blühen**, Anthony d'Offay Gallery, Londres.
- 2000- **Anselm Kiefer**, National Gallery. Londres.
- 2000- **Anselm Kiefer**, Gagosian Gallery. New York.

2000- New Space Opening, Galeria Mário Sequeira, Parada de Tibães, Braga.  
 2000- Contemporary Art from Germany - German Festival in India 2000-2001,  
 National Gallery of Modern Art, Mumbai; Birla Academy of Art & Culture, Calcutta u.  
 a. O.  
 2000- Zeitwenden - Rückblick und Ausblick, Rheinisches Landesmuseum Bonn;  
 Kunstmuseum Bonn.  
 2000- Inventur I/ 2000 – Von Max Ackermann bis Ben Willikens, Kunsthaus & Galerie  
 Keim, Stuttgart.  
 2000- Cosmos - From Goya to De Chirico from Friedrich to Kiefer, Palazzo Grassi,  
 Venedig.

**1999- Stelle Cadenti**, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.

1999- **Anselm Kiefer - Die Frauen der Antike**, Galerie Yvon Lambert, Paris.

-Phryne  
 -for whom the bell tolls, flight in the ? / Danae  
 -Rebecca, Rahel, Sarah, Lea  
 -Neära  
 -Die Sibyllen  
     -Irene  
 -Bilistiche / Stratonice / Mneside / Myrtion / Pothyne  
 -Hippiäa / Theokris  
     -Olympia  
     -Sinope  
     -Cymbalium / Neuris / Melissa  
 -Anthia / Lais / Kalpurnia  
     -Kirke  
 -Ada / Daphne / Livia  
 -Bilistiche / Myrton / Potyne / Irene / Tochter des Cheop / Rhodopis / Archidice / Mneside  
 -Cornelia  
 -Amnestris  
 -Julia Soemia / Julia Moesa / Julia Donna / Julia Mamnuoesa  
 -Hypatia / Persinna / Porcia  
 -Arria / Octavia / Popaea / Agrippina / Statilia Messalina  
 -Magaira / Alekto/ Tissiphone  
 -Phryne / Candida / Cornelia  
 -Messalina  
     -Arsione / Arria  
 -Xanthippe

-Telrsilla / Erinna / Lala / Nossis / Kalypso / Olympias / Korinna / Timarete / Morro / Anyte / Aristarete / Sappho  
 -Leukonoe / Claudia Quinta / Nossis  
     -Nossis  
 -Supicia / Anyte von Tegea  
 -Claudia Quinta / Nossis  
 -Katarina  
 -Claudia Quinta / Elephantis  
 -Aristorike  
 -Nitarkis  
 -Martina/ Ledina/ Margelia / Epikaris  
 -Phytia orakel / Aristonike

1999- **Anselm Kiefer - Die Frauen der Antike**, Lia Rumma Gallery, Milan.

1999- **Lasst tausend Blumen blühen**, Galleria Lia Rumma, Milan.

1999- Stedelijk Museum veor Actuele Kunst, Gand.

1999- Anselm Kiefer and Germanic Tradition, Seattle Art Museum, Seattle.

1999- Anselm Kiefer Shooting Stars, Galleria d'Arte Moderna Bologne.

1999- Examining Pictures, Whitechapel Art Gallery, Londres; Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; UCLA Hammer Museum, Los Angeles, California.

1999- Zeitwenden - Rückblick und Ausblick, Rheinisches Landesmuseum Bonn; Kunstmuseum Bonn.

**1998- Anselm Kiefer - Dein und mein Alter und das Alter der Welt**, Gagosian Gallery, New York.

1998- **Anselm Kiefer - Works on Paper 1969 - 1993**, The Metropolitan Museum of Art, New York.

1998- **Anselm Kiefer - Books and Paintings**, Gagosian Gallery, New York.

1998- **El viento, el tiempo, el silencio**, Palacio Vélàzquez, Madrid.

1998- On the Edge - Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection, Museum of Modern Art, New York.

1998- The Museum of Modern Art, São Paulo.

1998- Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

1998- Woodcuts, Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles.

**1997- Anselm Kiefer - Himmel-Erde.** Museo Correr. Venice, Italy.

1997- Biennale di Venezia, Venezia.

1997- The Guggenheim Museum, Bilbao.

1997- Anselm Kiefer, Museo Capodimonte, Naples.

1997- Affinités Electives, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxembourg.

1997-**Anselm Kiefer - Holzschnitte**, Museo di Capodimonte, Lia Rumma, Naples.

**1996- Anselm Kiefer - Cette obscure clarté qui tombe des étoiles**, Galerie Yvon Lambert, Paris.

1996- **Anselm Kiefer**, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.

1996- **Anselm Kiefer - I hold all Indias in my Hand**, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

1996- **Anselm Kiefer**, Del Paisaje a la Metaphora: Anselm Kiefer en Mexico : Pinturas y Libros Del Artista Aleman', Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico.

1996- Portrait of the Artists, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

1996- IX. Ausstellung Interessengemeinschaft Duisburger Künstler, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.

1996- 19th & 20th Century European and American Works of Art, Edward Tyler Nahem Fine Art, New York.

**1995-** Anselm Kiefer, Kukje Gallery, Séoul.

1995- Recaptured Nature. Marian Goodman Gallery, New York.

1995- Deutsche Kunst Nach 1945, Ludwig Forum.

1995- Tag um Tag = 30 Jahre - Ehemalige der Klasse Peter Dreher, Museum für Neue Kunst.

1995- Where is Abel, thy brother, Galerie Zacheta, Warschau.

**1994- Melancholia**, Sezon Museum of Art, Tokyo.

1994-Ingeborg Bachmann Preis gestiftet von Anselm Kiefer.

1994- Die Bücher der Künstler, Institut für Auslandsbeziehungen.

1994- Great Gifts Great Patrons, Art Gallery of New South Wales, Sydney.

**1993- Anselm Kiefer -Melancholia**, Sezon Museum of Art, Tokyo.

1993- **Anselm Kiefer - Melancholia**, Kyoto National Museum of Art.

1993- Works on paper, Marian Goodman Gallery, New York.

**1992- Anselm Kiefer - The Women of The Revolution**, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

1992- **Anselm Kiefer**, Fuji Television Gallery, Tokyo.

1992- **Anselm Kiefer**, Lia Rumma Gallery, Naples.

**1991- Anselm Kiefer - Bücher 1969-1990**, Kunstverein, Munich.

1991- **Anselm Kiefer - Nachtschattengewächse**, Galerie Yvon Lambert, Paris.

1991- **Anselm Kiefer**, Neue National Gallery, Berlin.

1991- **Anselm Kiefer - Bücher 1969-1990**, Kunsthau, Zurich.

1991- Åpningutstilling/Opening exhibition, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.

**1990- Anselm Kiefer - Lilith**, Marian Goodman Gallery, New York.

1990- **Anselm Kiefer - Jason**, Douglas Hyde Gallery, Dublin.

1990- **Anselm Kiefer - Bücher 1969 - 1989**, Kunsthalle Tübingen, München, Zürich.

1990- Threshold, Museet for Samtidskunst, Oslo.

1990- Life Size, The Israel Museum, Jerusalem.

1990- Anselm Kiefer in "Räume und Völker", Städel, Frankfurt.

1990- Kaiserring Goslar 1990: Anselm Kiefer, Mönchehaus Museum, Goslar.

1990- 1990 Energieen, Stedelijk Museum, Amsterdam.

1990- Threshold, Museet for Samtidskunst, Oslo.

1990- Life Size, The Israel Museum, Jérusalem.

1990- Anselm Kiefer in Räume und Völker, Städl, Frankfurt.

**1989- Anselm Kiefer - The High Priestess**, Anthony Offay Gallery, Londres.

1989- **Anselm Kiefer - Der Engel der Geschichte**, Gallerie Paul Maenz, Cologne.

1989- **Anselm Kiefer - Mohn und Gedächtnis**, Galeria Foksal, Varsovie.

1989- Magiciens de la Terre, Centre Georges-Pompidou et Grande Halle La Vilette, Paris.

1989- Lehrstunde der Nachtigall, Künstlerhaus Stuttgart an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart.

1989- Modern Masters `89, Kelsingfors Konsthall, Helsinki.

1989- Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit - 200 Jahre französische Revolution in Deutschland, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

1989- Durchsicht - 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland und der Deutsche Künstlerbund, Kunsthalle zu Kiel.

1989- Ressource Kunst - Die Elemente neu gesehen, Künstlerhaus Bethanien, Berlin.

1989- Drawing as Itself, The National Museum of Art, Osaka.

**1988- Erotik im Fernen Osten - A Book by Anselm Kiefer**, Museum of Fine Arts Boston, Massachusetts.

1988- From the Southern Cross - A View of World 1940-1988, 7. Biennale, Sydney.

1988- Saturne en Europe, Musée de Strasbourg, Strasbourg.

1988- 1988 Carnegie International, The Carnegie Institute, Pittsburgh.

1988- Refigured Painting - The "Refigured Painting - The German Image 1960-1988, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Williams College Museum of Art, Williamstown.

**1987- Anselm Kiefer - Bruch und Einung**, Marian Goodman Gallery, New York.

1987- Anselm Kiefer, Galeria Foksal, Varsovie.

1987- Anselm Kiefer, Art Institute of Chicago, Illinois; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California; Museum of Modern Art, New York.

1987- L'époque, la mode, la morale, la passion: Aspects de l'art aujourd'hui 1977-1987, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

1987- Dokumenta 8, Museum Fridericianum, Kassel.

1987- 19ème Biennale, Sao Paulo.

1987- Acquisitions from the Komon, Salkauskas and Horton Fundus, Art Gallery of New South Wales, Sydney.



**1986- Anselm Kiefer: Bilder 1986 - 1980**, Stedelijk Museum, Amsterdam; Art

Gallery of New South Wales, Sydney.

1986- Anselm Kiefer, Galerie Paul Maenz, Cologne.

1986- A Drawing Show, Marian Goodman Gallery, New York.

1986- The Real Big Picture, The Queens Museum, Flushing.

1986- Fourty Years of Modern Art 1945-1985, The Tate Gallery, Londres.

1986- Wild Visionary Spectral: New German Art, Art Gallery of South Australia, Adelaide. Exposition également montrée à l'Art Gallery of Western Australia, Perth et à la National Art Gallery, Wellington, Nouvelle-Zélande.

1986- Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Kunsthalle Bâle.

1986- Europa/Amerika : Die Geschichte einer künstlerischen Faszination, Museum Ludwig, Cologne.

1986- Anselm Kiefer, Richard Serra, The Saatchi Collection, Londres.

1986- Turning over the pages: Some Books in Contemporary Art, Kettle's Yard Gallery, Cambridge.

1986- Positionen: Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland, Neue Galerie im alten Museum, Berlin-Est; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

1986- Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

**1985- Anselm Kiefer - Auszug aus Ägypten**, Marian Goodman Gallery, New York.

1985- Raum und Mythos: Six Peintres allemands, Villa Vauban, Luxembourg.

1985- Nouvelle Biennale de Paris, Grande Halle du parc de la Vilette, Paris.

1985- Schwarz auf Weiss : Von Manet bis Kiefer, Galerie Beyeler, Bâle. Exposition également montrée à la Galerie Wittrock, Düsseldorf.

1985- museum? Museum! Museum. Museum für 40 Tage, Hambourg.

1985- Deutsche Kunst seit 1960: Aus der Sammlung Prinz Franz von Bayern, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.

1985- Unique Books, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

1985- 1945-1985 - Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

1985- German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985, Royal Academy of Arts, Londres, Staatsgalerie, Stuttgart.

1985- Memento Mori, Moore College of Art, Philadelphie.  
1985- 1985 Carnegie International, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.  
1985- Ouverture, Castello di Rivoli, Turin.  
1985- The European Iceberg - Creativity in Germany and Italy Today, Art Gallery of Ontario, Toronto.  
1985- 100 Jahre Kunst in Deutschland 1885-1985, Ingelheim am Rhein.

**1984- Anselm Kiefer - Peintures 1983 - 1984.**

1984- **Anselm Kiefer - Waterloo, Waterloo**, Terra Motus I, Villa Campolieto, Ercolano.  
1984- Anselm Kiefer, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, ARC/Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Israel Museum, Jérusalem.  
1984- Musée d'Art Contemporain, Bordeaux.  
1984- Anselm Kiefer, Galerie Paul Maenz, Cologne.  
1984- Références, Palais des Beaux-Arts, Charleroi.  
1984- Deutsche Landschaft heute, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin-  
1984- Une collection imaginaire, Kunstmuseum Winterthur.  
1984- Origen y visión: Nueva pintura alemana, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelone. Exposition également montrée au Palacio Velazquez, Madrid.  
1984- Woodcuts and Forest Trails, The 5th Biennale of Sydney - Private Symbol, Social Metaphor, Art Gallery of New South Wales, Sydney.  
1984- Paravents, Schloss Loersfeld, Kerpen.  
1984- International Survey of Recent Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York.  
1984- Creation: Modern Art and Nature, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimburgh.  
1984- von hier aus - Zwei Monate neuer deutscher Kunst in Düsseldorf, Messegelände, Düsseldorf.  
1984- Art of our Time, The Saatchi Collection, Londres.  
1984- Content: A Contemporary Focus 1974-1984, Hirshhorn Museum and Sculpture garden, Washington.  
1984- La Grande Parade: Highlights in Paintings after 1940, Stedelijk Museum, Amsterdam.

**1983- Anselm Kiefer - Bücher und Gouachen zum Hans-Thoma-Preis 1983**, Hans-Thoma-Museum, Bernau/Baden.

1983- **Anselm Kiefer: Paintings and watercolours**, Anthony d'Offay Gallery, Londres.

1983- Anselm Kiefer, Sonja Henie og Niels Onstads Stiftelser, Kunstsentret Høvikodden, Oslo.

1983- 'Der Rhein', Maximilian Verlag Sabine Knust, Munich.

1983- Anselm Kiefer, Galerie Sabine Knust / Maximilianverlag, Munich.

1983- New Figuration: Contemporary Art from Germany, F. S. White Art Gallery, University of California, Los Angeles.

1983- Neue Zeichnungen aus dem Kunstmuseum Basel, Kunstmuseum Bâle; Kunsthalle Thübingen; Neue Galerie, Kassel.

1983- 'Der Hang zum Gesamtkunstwerk', Kunsthhaus Zürich; Kunsthalle Düsseldorf; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Museum Moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Orangerie Schloss Charlottenburg, Berlin.

1983- Mensch und Landschaft in der zeitgenössischen Malerei und Graphik, Zentrales Künstlerhaus, Moskau; Zentrale Ausstellungshalle, Leningrad.

1983- Recent European Painting, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1983- Adamah: la Terre, Espace lyonnais d'Art contemporain, Lyon.

1983- Expressions - New Art from Germany - Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri; Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania; Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio; Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; Newport Harbour Art Museum, Newport Beach and Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

1983- Tysk Maleri Omkring 1980: Den Nye Ekspressionisme, Humlebaek, Danemark. Exposition également montrée au Nordjyllands Kunstmuseum, Alborg, Danemark.

1983- New Art at the Tate Gallery, The Tate Gallery, Londres.

1983- Ars 83, The Art Museum of the Ateneum, Helsinki.

1983- Luther und die Folgen für die Kunst, Kunsthalle Hamburg.

1983- The First Show: Paintings and Sculpture from eight Collections, 1940-1980, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

1983- Die Sammlung Fer/La collection Fer, Museum Volkwang, Essen.

**1982-** Anselm Kiefer, Marian Goodman Gallery, New York.

1982- Anselm Kiefer, Mary Boone Gallery, New York.

1982- Anselm Kiefer, Galerie Paul Maenz, Cologne.

1982- Anselm Kiefer, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam.

1982- '60-80 - attitudes, concepts, images - een keuze uit twintig jaar beeldende kunst/  
a selection from twenty years of visual arts, Stedelijk Museum, Amsterdam.

1982- La nuova pittura tedesca, Studio Marconi, Milan.

1982- De la catastrophe, Centre d'Art contemporain, Genève.

1982- Avanguardia, Tansavanguardia, Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta  
Latina, Rom.

1982- Kunst van nu, Groninger Museum: Aanwisten 1978-82.

1982- Vergangen, Gegenwart, Zukunft: Zeitgenössische Kunst und Architektur,  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

1982- Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Mario Merz, Galleria Christian Stein, Turin.

1982- The pressure to paint, Malborough Gallery, New York.

1982- Dokumenta 7, Museum Fridericianum, Kassel.

1982- Chia, Clemente, Kiefer, Salle, Schnabel - New Paintings, Anthony d'Offay  
Gallery, Londres.

1982- Basquiat, Chia, Clemente, Cucchi, Kiefer, Rosa Esman Gallery, New York.

1982- Mythe, drame, tragédie dans la Trans-Avant-Garde, Musée d'Art et d'Industries,  
Saint-Étienne.

1982- Bilder sind nicht verboten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf.

1982- Zeitgeist, Internationale Kunstausstellung Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin.

1982- New Figurationn from Europe, Milwaukee Art Museum, Milwaukee.

**1981- Anselm Kiefer: Bücher**, Galerie und Edition Six Friedrich / Sabine Knust,  
München.

1981- **Anselm Kiefer - Aquarelle 1970 - 1980**, Kunstverein Freiburg.

1981- **Anselm Kiefer - Bilder und Bücher**, Museum Volkwang Essen; Whitechapel  
Art Gallery, Londres.

1981- Galerie Paull Maenz, Cologne.

1981- Marian Goodman Gallery, New York.  
1981- Galerie Six Friedrich.  
1981- Galeria Salvatore Ala, Milan.  
1981- A new spirit in painting, Royal Academy of Arts, Londres.  
1981- Art Allemagne aujourd'hui, ARC/ Musée d'art moderne de la ville de Paris.  
1981- Schilderkunst in Duitsland/Peinture en Allemagne, Société des expositions du palais des Beaux-Arts, Bruxelles.  
1981- Westkunst : Zeitgenössische Kunst seit 1939, Messehallen, organisé par les musées de la ville de Cologne.

**1980- Anselm Kiefer - Bilderstreit**, Mannheimer Kunstverein, Mannheim.

1980- **Anselm Kiefer - Verbrennen, verholzen, versenken, versanden**, West German Pavillon, 39. Biennale, Venise.

1980- **Anselm Kiefer - Bilder und Zeichnungen**, Galerie und Edition Six Friedrich / Sabine Knust, München.

1980- **Anselm Kiefer - Aquarelle 1970 - 1980**, Kunstverein Freiburg im Marienbad, Freiburg.

1980- **Anselm Kiefer - Margarethe - Sulamith**, Museum Folkwang, Essen; Whitechapel Art Gallery, Londres.

1980- **Anselm Kiefer: Holzschnitte und Bücher**, Groninger Museum, Groningue.

1980- Anselm Kiefer, Ehinger-Schwarz Galerie, Ulm.

1980- Anselm Kiefer, Württembergischer Kunstverein Stuttgart.

1980- Anselm Kiefer, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam.

1980- Les nouveaux Fauves/Die neuen Wilden, Neue Galerie/Sammlung Ludwig, Aachen.

1980- 1970-1980 - Der Blick zurück ist ein Blick auf die Gegenwart und/oder die Wahrheit hat viele Brüste, Galerie Paul Maenz, Cologne.

1980- Après le classicisme, Musée d'Art et d'Industries, Saint-Étienne.

**1979- Anselm Kiefer: Bücher**, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam.

1979- Anselm Kiefer, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

1979- Malerei auf Papier, Badischer Kunstverein, Karlsruhe.

**1978- Anselm Kiefer: Wege der Weltweisheit - Hermannsschlacht**, Galerie Maier-Hahn, Düsseldorf.

1978- **Anselm Kiefer - Bilder und Bücher**, Kunsthalle, Bern

1978- **Anselm Kiefer**, Galerie Michael Werner, Cologne.

1978- The Book of the Art of Artists'Books, Museum of Contemporary Art, Théhéran.

**1977-** Anselm Kiefer, Bonner Kunstverein, Bonn.

1977- Anselm Kiefer, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam.

1977- Anselm Kiefer - Ritt an die Weichsel, Galerie Michael Werner, Cologne.

1977- Pejling af tysk kunst, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark.

1977- Dokumenta 6, Museum Fridericianum, Kassel.

1977- 10ème Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

**1976- Anselm Kiefer - Siegfried vergisst Brünhilde**, Galerie Michael Werner, Cologne.

1976- Beuys und seine Schüler, Kunstverein Francfort-sur-le-Main.

1976- Zeichnungen - Tekeningen, Galerie Seriaal, Amsterdam.

**1975- Anselm Kiefer - Bücher**, Galerie Michael Werner, Cologne.

1975- **Anselm Kiefer - Unternehmen Seelöwe**, Galerie Michael Werner, Cologne.

**1974- Anselm Kiefer - Malerei der verbrannten Erde**, Galerie Michael Werner, Cologne.

1974- **Anselm Kiefer - Heliogabal**, t'Veenster/Rotterdam Arts Foundation, Rotterdam.

1974- **Anselm Kiefer - Alarichs Grab**, Galerie Felix Handschin, Basel.

**1973- Anselm Kiefer - Nothung**, Galerie Michael Werner, Cologne.

1973- **Anselm Kiefer - Der Nibelungen Leid**, Galerie du Goethe-Institut, Rotterdam;  
Provisorium Amsterdam.

1973- 14 mal 14, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.

1973- Bilanz einer Aktivität, Galerie du Goethe Institut, Amsterdam.

**1972- -**

**1971- -**

**1970- -**

**1969-**'Anselm Kiefer', Galerie am Kaiserplatz, Karlsruhe.

1969-'Nothung', Galerie Michael Werner, Cologne.

1969-'Der Nibelungen Leid', Galerie im Goethe-Institut/Provisorium, Amsterdam.

1969- 17. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Kunstverein Hannover.

1969- Klasse Antes, Galerie Zelle, Reutlingen.

1969- Karl-Arnold-Bildungsstätte, Bad Godesberg.

1969- Staatliche Akademie der bildenden Künste, Karlsruhe.

## Liste des compositions reproduites

- p. 18 : Anselm Kiefer, *Au commencement* (Opéra Bastille, 2009)
- p. 36 : Anselm Kiefer, *Melancholia* (2003)
- p. 43 : Anselm Kiefer, *Dein aschenes Haar Sulamith* (1981)
- p. 51 : Anselm Kiefer, *Lilith* (1990)
- p. 61 : Anselm Kiefer, *Wege II* (1977)
- p. 71 : Anselm Kiefer, *Verunglückte Hoffnung* (2008)
- p. 75 : Anselm Kiefer, *Mann Im Wald* (1971)
- p. 81 : Anselm Kiefer, *Martin Heidegger* (1976)
- p. 86 : Anselm Kiefer, *Deutsche Heilslinie* (1975)
- p. 102 : Anselm Kiefer, *Das Buch* (1985)
- p. 109 : Anselm Kiefer, *Schwarze Flocken* (2005)
- p. 116 : Anselm Kiefer, *Dein Haus ritt die finstere Welle* (2006)
- p. 125 : Anselm Kiefer, *Für Velimir Chlebnikov, die Lehre vom Krieg* (2004)
- p. 131 : Anselm Kiefer, *Das einzige Licht* (2005)
- p. 137 : Anselm Kiefer, *Velimir Chlebnikov* (1990)
- p. 145 : Anselm Kiefer, *Sende deinen Geist aus* (1974)
- p. 151 : Anselm Kiefer, *Atlantis* (2010)
- p. 166 : Anselm Kiefer, *Am Anfang* (2003)
- p. 174 : Anselm Kiefer, *Volkszählung - 60 Millionen Erbsen* (1991)
- p. 182 : Anselm Kiefer, *Coagulatio maris* (2011)
- p. 186 : Anselm Kiefer, *Cosmos und Demian* (2005)
- p. 193 : Anselm Kiefer, *Ich bin der ich bin* (2004)
- p. 197 : Anselm Kiefer, *Bruch der Gefäße* (détail, 1990)
- p. 201 : Anselm Kiefer, *Die Trümmerfrauen* (2009)
- p. 206 : Anselm Kiefer, *Regina coeli* (2011)
- p. 211 : Anselm Kiefer, *Von den Verlorenen gerührt, erwachen die Trommeln im Fluss* (2009)
- p. 216 : Anselm Kiefer, *Trinity* (2010)
- p. 222 : Anselm Kiefer, *Ave Maria Virgo Intemeratum* (2007)
- p. 232 : Anselm Kiefer, *The Seven heavenly Palaces* (1990)
- p. 236 : Anselm Kiefer, *Essence-eksistence* (2012)
- p. 241 : Anselm Kiefer, *Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (1970)



p. 245 : Anselm Kiefer, *Auvergne* (1996)

p. 251 : Anselm Kiefer, *Der gestirnte Himmel über uns, das moralische Gesetz in mir* (1980)

p. 256 : Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996)

Merci à Herbert Holl, Werner Wögerbauer, Günter Krause, ma famille, mes amis et mon amour !

© SMS, juillet 2013.