

LE THEATRE TRAGIQUE D'ANSELM KIEFER

Denise Morel

*Université de Paris X-Nanterre
Psychanalyste*

Parler du « théâtre tragique » d'Anselm Kiefer, alors qu'il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire, mais d'une œuvre plastique, présente une ambiguïté. Le même mot grec *Φέατρον*, désignant à la fois l'édifice et l'art qu'on y pratique, le langage souligne l'existence de liens entre l'architecture des théâtres antiques et la tragédie grecque. Or les œuvres picturales et sculpturales de Kiefer sont inséparables d'une mise en scène, d'une construction architecturale à l'intérieur de laquelle l'Histoire contemporaine est la scène sur laquelle se joue une tragédie dont l'acteur principal est l'homme. Entre la scène et le public, s'échangent sentiments et impressions, dans une réciprocité voulue par l'artiste.

Daniel Arasse, historien d'art, qualifie l'œuvre démesurée d'Anselm Kiefer de "théâtre de la mémoire" Elle appelle à la recherche d'une quête identitaire via un réseau de références passées, multiples et cosmogoniques. Mais en quoi ce théâtre peut-il être qualifié de tragique ? Avec Kiefer, les catégories esthétiques de l'intensité, du conflit, du malheur inéluctable, et donc la catégorie de la profondeur et de la grandeur qui élève, se retrouvent toutes dans son œuvre protéiforme. Ainsi, le conflit entre construction et destruction se donne à voir immédiatement. Cette lutte entre des forces antagonistes atteint une telle démesure que le tragique qui en ressort laisse le spectateur sans voix. Loin de se trouver dans un lieu paisible, dont les œuvres exposées réjouissent le spectateur, chaque exposition de Kiefer déconcerte. Certains même, trouvent cela grotesque, incompréhensible et irrespectueux. Comment des tournesols en béton et des gravats qui s'épanchent peuvent-ils être considérés comme une œuvre d'art ? Dans la mesure où cette œuvre porte la marque d'une certaine profondeur, qu'elle prend en compte les problèmes fondamentaux de la condition humaine, et de son devenir, l'œuvre d'Anselm Kiefer présente un aspect

tragique avéré. Par ailleurs, si dans le tragique il n'y a pas d'issue, on y lutte avec une intensité qui élève l'homme au niveau de ce qui le vaincra. D'où le dernier aspect du tragique, propre à la grandeur et à l'élévation. Cette grandeur du tragique vient surtout d'une noblesse qui situe l'art tragique sur le plan des valeurs, et s'associe souvent à quelque chose de sacré. Toutefois, cette élucidation de l'essence même du tragique, loin d'épuiser notre question sur le théâtre tragique de Kiefer, semble au contraire ouvrir à d'autres interrogations qui semblent se regrouper autour d'une question essentielle : Devant l'œuvre si déroutante et ambiguë d'Anselm Kiefer, notre conception du tragique est-elle encore d'actualité ? Afin de répondre à cette question, nous nous interrogerons selon trois axes. Peut-il exister un « tragique » moderne en dehors d'un fonctionnement où agiraient des divinités supérieures, dieux païens ou Dieu chrétien ? De quelle manière l'exposition *Sternenfall* « Chute d'étoiles », en imposant la pensée de la guerre, permet-elle un dépassement de la vision tragique de l'Histoire ? Enfin, comment Kiefer détourne-t-il le mythe de Babel, très présent dans son œuvre, pour lui conserver sa dimension tragique ?

I- L'œuvre de Kiefer et le tragique moderne

L'exposition *Sternenfall*¹, dédiée aux deux poètes, Paul Celan et Ingeborg Bachmann, semble s'inscrire dans une mémoire sacrificielle : « Je commence une œuvre à condition d'être emporté par quelque chose, par l'appel de ce poète. Il s'agit aussi d'une offrande. Le tableau est une sorte de germination de mes discussions avec le poète »². Il existe des correspondances entre l'œuvre de Kiefer et celle de Celan, toutes deux marquées par la Shoah, la cendre, la nuit, les astres, la neige glacée, les paysages de désolation, la mélancolie et les fleurs séchées.

« Offrande ». Le terme appartient au registre du sacré. Pourtant, ce n'est pas cela qui apparaît au premier abord. Il y a un côté choc dans l'œuvre monumentale de Kiefer, ce qui ne va pas sans créer un sentiment de malaise. Le spectateur se trouve

¹ *Sternenfall*, Exposition Monumenta 2007, Grand Palais, Paris.

² Anselm Kiefer, Artpress n° 334.

inquiété par cette œuvre qui, contrairement à d'autres œuvres d'art, ne provoque pas de jubilation esthétique. A la fois peinture, sculpture et architecture, l'œuvre nous tient à distance, sans voix, comme si nous nous trouvions dans un temple où une cérémonie est en cours ; il nous faut entrer avec tous nos sens, car « ça » parle un peu partout: ramassis de déchets, plumes, paille, plomb, ferraille rouillée, écorce, béton, etc. L'œuvre excite notre curiosité sensorielle, Tout ce rugueux hétéroclite met en branle nos interrogations sur ce que cachent les strates de ces objets étranges. Objets qui donnent envie de toucher, de palper, des mains et du regard. Kiefer peint des toiles traversées d'épaves de guerres ou d'orage. Batailles navales, morts en mer, épopées tragiques, dont l'histoire du XXe siècle, marquée par le nazisme et autres violences, est truffée. Ces grandes toiles incorporent des maquettes de bateaux ou de sous-marins, rouillées, déchiquetées, collées sur une toile aussi mouvementée qu'une mer en furie. Nous y retrouvons, de façon explicite, une référence à Céline. Mais de quel « Voyage au bout de la nuit » s'agit-il dans cette exposition ? Le burlesque n'est pas loin, ainsi que la désacralisation de termes qui renvoient à « Nuit et brouillard », à la nuit des camps. Jamais, cela n'est dit, et les critiques d'art s'accordent à laisser de côté ce type de lecture jugée sans doute trop obscène. Pourtant, tout au long de l'exposition, nous rencontrerons des termes, des références réunissant plusieurs sens et plusieurs voix. Ainsi en est-il des *Sternen-Lager*, ces « camps d'étoiles » qui associent camps de concentration, camps d'étoiles jaunes et champs bucoliques d'étoiles et de constellations...

Peut-il exister un « tragique » moderne en dehors d'un fonctionnement où agiraient des divinités supérieures, dieux païens ou Dieu chrétien ? L'histoire occidentale s'est développée autour de deux grandes sources, la source grecque et la source chrétienne. Si les chemins de croix sont un parcours physique mettant en scène les douze stations de la Passion du Christ, Kiefer nous propose aussi un parcours à travers sept maisons, sept blockhaus à l'intérieur desquels se trouvent de gigantesques toiles. N'invente-t-il pas là d'autres lieux, une nouvelle architecture du sacré ? Épiques, tourmentées et intenses, les œuvres de l'artiste s'insèrent dans une

réflexion qui oscille du mythe wagnérien corrigé à la lumière de l'histoire, au Cantique des Cantiques en passant par la cosmogonie de l'Égypte Antique et le rapport du microcosme au macrocosme développé par Robert Fludd au XVIIe siècle. Avec Kiefer, nous oscillons entre sens et non-sens, entre ancien et moderne, et cela même est déconcertant. Rien n'est définitif, ni dans les références qui se multiplient, s'annulent, s'hypertrophient, ni dans la forme artistique de l'œuvre.

Par sa démesure, le théâtre de Kiefer est d'inspiration dionysienne, telle que Nietzsche en parle dans *La Naissance de la tragédie*. L'homme qui, dans une ivresse dionysiaque, prend conscience de son union avec la nature entière, ressemble étrangement à Kiefer. Selon Nietzsche, cet homme se délivre du pessimisme en percevant l'éternité de la volonté sous le flux perpétuel des phénomènes, en sorte qu'il veut la vie, car la vie est éternelle. Parfois pourtant, le théâtre monumental et dionysiaque de Kiefer vient croiser l'illusion apollinienne d'un monde considéré comme une œuvre d'art et d'une vie digne d'être rêvée.

En cela, nous pouvons dire que dans cette œuvre, le tragique opère en dehors de toute référence à une divinité, parce que l'objet artistique possède une capacité de création qui lui est propre. C'est ce qui permet de soutenir qu'il peut exister un tragique en dehors d'une création artistique où interviendraient des divinités supérieures, du moment que cet art étonnant, ambigu et inclassable, offre un théâtre où le malheur inéluctable pèse sur le déroulement de l'Histoire. Le monde violent de la guerre et de la destruction, mis en scène par Anselm Kiefer, repose essentiellement sur la mémoire, l'écriture et les ruines d'une volonté de puissance. L'art pictural, architectural et sculptural de Kiefer, véritable monument baroque érigé sur les dépouilles de la démesure nazie, se situe au carrefour de la poésie antique et des exigences les plus contemporaines en termes de déconstruction et d'installations temporaires.

Par ailleurs, nous trouvons chez Kiefer une dimension cosmique écrasante, et l'élargissement du regard est conçu comme un élargissement politique. Ainsi, quand on aborde l'œuvre de Kiefer dans son architecture globale, la référence qui vient à

l'esprit est celle de l'opéra wagnérien, ce dont l'artiste se défend. Le *Gesamtkunstwerk* ou « art total », maître mot de la conception wagnérienne de l'art, nous semble pouvoir s'appliquer à l'œuvre de Kiefer. Cette œuvre d'art totale est un assemblage d'éléments où les peintures sont sillonnées de mots, de citations, de langues et de références multiples. Qui plus est, Kiefer revêt aussi bien la panoplie du maçon que celle de l'ingénieur, du bibliothécaire, du brocanteur ou du bricoleur, de l'artiste reconnu comme de l'imposteur. Cette notion d'art total nous renvoie à une réflexion sur le rapport de l'œuvre à l'idée même de tout. L'œuvre kieferienne va dans tous les sens, et ne se soumet à aucune interprétation réductrice. Loin de se présenter comme une monumentalité heideggérienne, c'est la dimension cosmique elle-même qui représente l'art total. Du palmier vaincu à terre, symbolisant la fête des Rameaux, au secret tourmenté des fougères, chères à Paul Celan, ou au pays du brouillard Nebelland d'Ingeborg Bachmann, l'œuvre croise nature et civilisation, mort, et vie, met en scène la fragilité du végétal contre la dureté du béton armé.

L'installation ne s'évanouit pas non plus dans les incessants crissements du verre, ces livres d'une bien fragile bibliothèque, chuchotement mystérieux d'une langue que seuls les initiés parviennent à comprendre, celle du Shevirath-ha-Kelim, le bruit des vases brisés. Cette référence à la Kabbale -autre grande source de l'artiste- met en scène une drôle de bibliothèque, composée de livres de plomb et de plaques de verres, posées en équilibre instable, afin qu'elles se brisent au cours de l'exposition. La transparence du verre et l'opacité du plomb viennent s'opposer avec, en contrepoint, la fragilité de l'un et la lourdeur de l'autre. Ces livres de plomb noirci qui jonchent le sol, près des tours, évoquent-ils l'autodafé des 20000 livres calcinés par les Nazis ? Tout fait temple chez Kiefer. Mémoire sacrée d'une humanité fragile dans sa puissance même. Le Temple qui n'advient pas, est celui d'une culture allemande qui a vu la limite de sa toute-puissance dans l'horreur du nazisme et qui ne peut s'autoriser d'aucune ignorance. Ne voyons pourtant pas là un tombeau sacré, car l'œuvre curieusement n'est pas triste, elle transcende par sa force toute velléité de mélancolie ou de nostalgie ; elle semble situer ce temps de l'Histoire dans

l'endossement d'une faute collective, et cela même renvoie au tragique de la condition humaine. Tragique d'un monde moderne où le sens de la vie et de la mort n'est plus donné une fois pour toutes, car Dieu se tait. Un grand vide qu'il faudrait combler par de hautes tours ? Bien fragiles, ces tours qui, comme nos croyances, ne durent qu'un temps puis s'effondrent !

Alors Kiefer multiplie les allégories et les mythologies, sur le mode de la métaphore filée : thèmes babéliens de la pyramide et de la tour effondrées, celui de la bibliothèque infinie consignant, à l'instar de l'œuvre borgésienne, toutes les vérités de l'univers, celui de la langue universelle, la nature et ses rythmes, autant de connaissances en friche, dans un éclatement du sens, une orgie de références et d'adresses. Le verbe unique éclate en une pluralité de paroles, de religions et traditions où l'ésotérisme croise la kabbale, le christianisme et autres cosmogonies. Quand elle interroge de la sorte la condition humaine et son devenir, l'œuvre de Kiefer s'inscrit dans ce tragique moderne qu'est la mise en scène d'une destinée humaine transhistorique. Par ses effets de citation, l'œuvre kieferienne dit aussi que certains hommes ont cherché, cherchent et chercheront les mots pour dire l'innommable.

II- *Sternenfall*, ou le dépassement de la vision tragique de l'Histoire

Né en Allemagne en 1945, Kiefer grandit dans un monde de la reconstruction, monde où l'Allemagne se débat avec l'obligation d'une dénazification. Une des questions que penseurs et artistes se posent, concerne Auschwitz, avec l'idée qu'il faut se souvenir, et que tout artiste peut consacrer son activité à la mémoire. Or que faut-il se rappeler, et comment ? Dans cette pensée sensible qu'est la peinture, comment l'œuvre de Kiefer est-elle un théâtre de la mémoire allemande et européenne ? Kiefer a croisé ce problème, et se souvient : « Quand, à la fin des années 60, je me suis saisi du passé nazi, il était occulté en Allemagne. On n'en

parlait plus, pas plus chez moi qu'ailleurs. L'occultation avait duré vingt-cinq ans, il était temps qu'elle finisse, je le sentais instinctivement. »³

De quelle manière l'exposition *Sternenfall* « Chute d'étoiles », en imposant la pensée de la guerre, en « jouant » avec les mots « étoiles », et « chute » permet-elle un dépassement de la vision tragique de l'Histoire ? Guernica ? Sarajevo ? Beyrouth ? Dès l'entrée de l'exposition *Sternenfall*, le spectateur se trouve devant un amoncellement de gravats, d'éclats de verre et de déflagrations qui le précipite dans la tragédie de l'Histoire. « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance ». Ces vers de Dante n'ont pas besoin de figurer au fronton de cet enfer, car le naufrage est là, sous nos yeux. Chute d'étoiles jaunes, il en pleut en nombre pendant la guerre, chute des généraux à trois ou quatre étoiles, chute d'un monde, chute d'un régime, ou chut ! silence, taisez-vous ? Le jeu de mots n'existe qu'en français, mais « der Fall » peut tout autant signifier « la chute », « le cas », « l'affaire ». « L'affaire des étoiles » ? Et le verbe « fallen » signifie « tomber », certes, mais aussi « être mentionné », « marquer ». Il faudrait donc mentionner les étoiles, les marquer comme on tatoue un avant-bras ? Les tableaux montrent des voies ferrées, des rails, ceux qui ont conduit aux camps de funeste mémoire, des numéros matricule, des étoiles, la voie lactée. Ici, l'ironie tragique est à l'œuvre, dans un processus de déplacement. Dans les gravats au pied de la tour effondrée, nous pouvons voir d'étroites lamelles et leur inscription chiffrée. Est-ce le matricule d'une étoile, comme dans le tableau voisin de la *Voie lactée* (Hommage à Michelet : « le temps circulaire des astres, des mers et des femmes ») ? Ou est-ce un autre genre de matricule, un de ceux qui, tatoués sur l'avant-bras, ont marqué Paul Celan et tant d'autres déportés, un de ceux du *Nacht und Nebel* (*Nuit et brouillard*) évoqué à côté ? Un grand poète romantique allemand, Joseph von Eichendorff⁴ chantait la clarté des nuits d'été, lorsqu'elles sont traversées d'étoiles filantes. Tendue vers l'avenir, Kiefer fait peut-être un travail qui transforme l'obscurité

³ Kiefer cité par Philippe Dagen, *Monumenta 2007 : Anselm Kiefer, Sternenfall*, éd. Regard- CNAP, Paris, 2007, p. 25.

⁴ *Nuit de Lune* (1835) : « C'était comme si le ciel / Eût embrassé la terre, [...] Tant la nuit était claire d'étoiles. / Et mon âme étendait / Largement ses ailes. »

de la cendre, son côté terne, en quelque chose qui illumine la terre. Cette œuvre peut donc être vue comme un détour qui nous permet de remonter depuis les champs labourés ou en friche, depuis les blés, jusqu'au firmament. Dans sa peinture, Kiefer réussit cette sorte d'union mystique entre la terre et le ciel. En cela, sa peinture peut être ressentie comme source de paix, ce sentiment que nous éprouvons en fréquentant les œuvres d'art. Mais en remontant du *Sternenfall* vers la clarté de la nuit étoilée, Kiefer ressaisit la forme qu'a toujours prise l'espérance : lever les yeux vers le ciel, même si le ciel est vide ou sillonné de matricules tatoués...

Loin de se rassurer à bon compte, Kiefer peint *L'Athamor*, ce tableau sombre, de onze mètres de haut, que le Louvre vient d'acquérir. Nous y voyons un gisant nu, autoportrait de l'artiste, qui semble tombé dans la glaise rouge, et fixe un ciel de plomb. L'athanor est ce four où les alchimistes transformaient le plomb en or, mais n'y a-t-il pas là aussi un jeu de mots audacieux avec d'autres fours beaucoup plus sinistres ? A l'exposition *Sternenfall*, un autre gisant se retrouve sous une pyramide aztèque, son cœur suspendu au-dessus de lui. Les œuvres d'art n'expliquent rien, et celles de Kiefer ont toujours résisté aux interprétations qui en ont été données. Interrogé par Philippe Dagen, Kiefer dit, non sans humour, que son art est « la tentative d'une recreation : la reconstruction d'un endroit où l'on se sentirait bien dans l'univers. Exactement comme, dans le ciel, les regards cherchent la Grande Ourse ou la Vierge pour se reconforter, se rassurer. »⁵ Se sentir bien parmi des gravats, des cendres, des tours effondrées et des livres calcinés ? « L'art tel que le pratique Kiefer opère en fait comme un catalyseur. Il fédère des réalités de portée ou de signification différentes en précipitant l'imaginaire du spectateur dans les méandres d'un spectacle ouvert, aussi fortement allusif qu'il s'avère laconique. »⁶

Le théâtre tragique de Kiefer est d'autant plus ouvert, allusif et laconique, qu'il est surdéterminé. Son travail de création semble proche en cela du foisonnement onirique: déplacements, jeux de mots, condensation et associations d'idées, éloignement dans le temps et l'espace, autant de processus présents dans l'art de

⁵ Extrait de conversation cité par Philippe Dagen, *Monumenta 2007*, p. 37.

⁶ Paul Ardenne, « un corpus de méditation », in *Anselm KIEFER, Sternenfall*, éd. Regard, Paris, 2007, p. 162.

Kiefer, et qui se retrouvent dans le travail du rêve. Devant une exposition aussi riche et complexe, sommes nous si loin de « l'inquiétante étrangeté » que nous éprouvons devant un spectacle qui nous est à la fois familier et étranger ? Les photos de l'artiste le montrent souriant, et les extraits d'interviews qu'il a donnés présentent un homme au verbe facile, mêlant humour et indépendance d'esprit. L'œuvre semble à l'image de l'homme, d'un artiste qui trouve sa jouissance dans un art débridé, rétif à toute contrainte. Pierre Assouline, qui l'a rencontré, écrit ceci : « Il a le rire facile, et l'éclat de rire plus encore. [...] Il a pourtant des barbelés plein la tête. C'est aussi que l'Histoire lui est un matériau au même titre que la couleur. Une telle densité mêlée à une telle intensité ne comble pas à accorder une certaine légèreté à l'artiste. Pourtant tout lui en tend vers cette quête-là. On le quitte toujours à regret avec l'étrange sentiment d'avoir rencontré quelqu'un de rare, une singularité dans le monde de l'art, ce que l'on n'ose plus appeler un classique moderne, mais un grand. »⁷

L'art tragique de Kiefer me semble d'autant plus grand, que son aspect subversif n'est jamais affiché en tant que tel. Qui oserait dire que cet Allemand marqué par la Shoah, cet Allemand qui se réclame d'une proximité de pensée et de cœur avec des poètes juifs, rejette toute morale, tout sens du sacré ? Pourtant, l'artiste devient obscène quand il impose à ses contemporains l'image qu'ils veulent éviter par-dessus tout, celle d'un homme en uniforme levant le bras pour le salut hitlérien. Il leur impose son architecture colossale (réplique du tsunami architectural du IIIe Reich), et va jusqu'à rejouer dans la rue ou devant des paysages emblématiques le fameux salut hitlérien, afin de se faire photographier en spectre de l'horreur nazie ! Est-ce à dire qu'il répudie les catégories humanistes ? Anselm Kiefer manie l'ironie, et au cas où les gens ne comprendraient pas, il fabrique en 1977 un livre composé de grandes photographies de voies ferrées détruites, métonymie des convois vers l'extermination des Juifs, et il lui donne pour titre *Le difficile chemin de Siegfried vers Brunhilde*.

⁷ Pierre Assouline, *ibid.*, p. 319.

Déconcertant, incompris, jugé, Kiefer continue à chercher sa forme d'expression redoutable, brûlante, ambiguë, nous révélant un quotidien tragique.

Bleger, à la lumière de la psychanalyse, tient l'ambiguïté comme un processus créateur, en ce sens qu'il permet la coexistence de situations ou d'attitudes qui, pour d'autres, semblent inconciliables : « Dans l'ambiguïté, le moi n'est pas intégré en ses différents noyaux ; il forme ce que l'on pourrait décrire comme un moi *granulaire* car il apparaît avec des noyaux entre lesquels il n'est pas nécessaire d'interposer des techniques de défense. »⁸ L'œuvre de Kiefer fait donc coexister des représentations inconciliables, avec un recours au grotesque démesuré, à l'ironie masquée, au rêve apollinien d'un âge d'or, en parfait harmonie avec le cosmos tout entier. Cela même nous permet de dire que *Sternenfall* intègre, mais surtout dépasse la vision tragique traditionnelle de l'Histoire du monde. C'est en nous, que la frontière entre le bien et le mal existe, ce que Nietzsche avait si bien compris. Dans le même sens, Domenach parle de l'ambiguïté comme « le risque irréfutable de la tragédie : moment où l'autre s'agite en l'homme, et où s'esquisse le départ impossible.[...] Mon destin, c'est ce qui a été séparé de moi, non point la part d'existence qui me fut attribuée, la *moira* grecque, mais la part qui me fut enlevée, que j'ai perdue, et qui continue sans moi d'agir sur moi. »⁹

Cette part de lui qui s'agite et continue d'agir sur lui, fait de l'artiste un homme de jouissance. Triturant les mots autant que les matériaux, les couleurs et ce qui lui tombe sous la main, fabriquant toutes sortes de livres, lisibles ou pas, construisant puis détruisant partie ou tout, exposant une peinture aux intempéries, Kiefer crée en allant le plus loin possible dans ce qui le pousse à créer. En présence d'une telle œuvre, nous sommes au-delà du bien et du mal, au-delà du principe de plaisir et au-delà du tragique. La suite de l'entretien entre Anselm Kiefer et Pierre Assouline nous offre une mise en perspective de l'œuvre kieferienne avec celle d'autres artistes, et

⁸ José Bleger, *Symbiose et ambiguïté*, PUF, Paris, 1981, p. 211.

⁹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Seuil, Paris, 1967, p. 259, 261.

Kiefer n'hésite pas à répondre que l'art n'a pas pour vocation d'instruire, ni de changer le monde. En cela, l'art est tragique, car il sait, il montre, mais se trouve pris dans le même non-sens que le reste de l'humanité, la même impuissance à échapper à la violence qui régit les rapports entre les êtres : « L'art coexiste avec tout ça, mais il ne peut pas changer le monde. Un film documentaire modifie davantage le regard des gens que *Guernica* de Picasso. La Shoah est une horreur sans précédent, mais n'est pas unique dans l'histoire comme événement. Il y a eu des génocides avant, et il y en aura après. Peut-être même en ce moment. La monstruosité de l'événement en Allemagne, c'est une combinaison de fascisme et de perfectionnisme. Une alliance d'une haute technicité et d'une forme criminelle poussée à son comble.

L'art, la poésie n'ont pas le pouvoir de s'opposer à cette cruauté, à cette infamie, à cette brutalité. Mais à cause de cela, le rôle de l'art, pour moi, c'est de survivre. Il est le seul moyen de donner un sens à ce qui paraît ne plus en avoir, à ce qui peut-être n'en a pas. »¹⁰ « Je vois le monde comme Kafka le voyait, lui qui était réaliste. Je suis un désillusionniste. Je m'enlève mes propres illusions. Chaque jour j'en fais tomber une. C'est peut-être triste mais on gagne en vérité, même si elle est elle-même une illusion. »¹¹ Si Kiefer se définit de la sorte, par rapport aux illusions, nous ne pouvons qu'être étonnés devant son recours fréquent aux mythes. Car les mythes, qu'ils soient d'origine biblique ou pas, ont des sources lointaines, profondes et insaisissables, qui s'apparentent souvent à des légendes insignifiantes. En quoi, Kiefer fait-il appel au mythe, et particulièrement au tragique mythe de Babel, pour interroger ce qui l'agite ?

III- Poétique des ruines et tragédie du mythe de Babel chez Kiefer

Le récit de Thérémène¹², faisant vivre les chevaux emportés qui traînent le cadavre d'Hippolyte sur la plage, ne dit pas seulement les hurlements d'animaux

¹⁰ Anselm Kiefer, entretien avec Pierre Assouline, *Sternenfall*, p. 328.

¹¹ Anselm Kiefer, *ibid.* p. 336.

¹² Racine, *Phèdre*, V, 6 « J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils / Traîné par les chevaux que sa main a nourris.[...] De son généreux sang la trace nous conduit. / Les rochers en sont teints ; les ronces dégouttantes / Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes. »

enragés, mais la violence de nos sociétés, la tragédie de toutes les époques, celle dont Nietzsche chercha l'origine. L'art tragique de Racine, comme celui de Kiefer, dit la tragédie de l'Histoire. Dans un amoncellement de gravats, de bris de verre, de fers rouillés et de tours de béton, des ruines montrent l'effondrement d'une tour, où nous reconnaissons une hallucinante Babel des temps modernes, un paysage de ruines et de décombres d'où jaillissent quelques tournesols. Walter Benjamin a analysé avec précision cette fascination pour la poétique des ruines, comme pour le fragment, dans sa thèse sur les origines du *Trauerspiel* allemand. La rêverie sur les ruines n'est pas propre à l'Allemagne, ni aux Romantiques, mais il semble que Kiefer ait un rapport personnel aux ruines, aux vestiges, et prend ainsi le contrepied de la théorie d'Albert Speer, l'architecte d'Hitler. La ruine qui marque la fin d'un cycle, ne porte-t-elle pas en elle l'annonce d'un nouveau cycle ? Mais selon Speer, la « théorie de la valeur des ruines » prônait l'utilisation de matériaux traditionnels, afin de construire des édifices qui, dans plusieurs siècles, ressembleraient aux ruines des anciens Empires. Cela éviterait d'avoir des masses de décombres de béton armé et de débris métalliques rouillés, chaos peu esthétique, comparé aux ruines d'Égypte, de Grèce ou d'Italie ! Cette idéologie macabre du Reich millénaire, imaginant les monuments déjà en déclin, est battue en brèche par l'allemand Kiefer, lui qui ne tient jamais les constructions et les espaces qu'il installe comme définitifs.

A cette *acedia*, paresse et amertume du cœur, que Benjamin nomme aussi « mélancolie du tyran »¹³, il oppose l'*illa heroïca*, la généreuse mélancolie : « C'est là l'énigme du *Trauerspiel*. Quelle relation interne, dans l'essence de la tristesse, la fait sortir de l'existence des purs sentiments pour pénétrer dans l'ordre de l'art ? Dans la tragédie le verbe et le tragique jaillissent ensemble[...]. Chaque discours est tragiquement décisif. »¹⁴ Écoutons Kiefer : « J'ai plongé dans l'Histoire, réveillé la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi, et puisé dans les mythes pour exprimer mon émotion. C'était une réalité trop lourde pour être réelle, il

¹³ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 1928, Flammarion, Paris, 1985, p. 166.

¹⁴ W. Benjamin, *ibid.* p. 260.

fallait passer par le mythe pour la restituer ». Entre 1969 et 1992, Kiefer se consacre à des thèmes allemands et germaniques : *Parsifal*, *La Tombe de Tutein*, *Athanors*, etc.

Ce tragique de l'Histoire, Kiefer l'exprime dans la thématique babélique, non seulement celle qui consiste à ériger une ou plusieurs tours de Babel, mais également dans ses mises en scène : faire chuter le haut de la tour (la veille de l'inauguration de l'exposition *Sternenfall*, par exemple), choix de l'inachèvement, ou choix d'intégrer des livres dans la construction même des tours. Aujourd'hui, l'adjectif « babélien » qualifie une entreprise chaotique, confuse, voire démesurée et vouée à l'échec. Après la seconde guerre mondiale, on a assimilé la Shoah à Babel, et les camps où l'on parlait plusieurs langues sans se comprendre, étaient considérés comme un milieu babélien. Le mythe de Babel a fait l'objet de réécritures diverses, où il est souvent question d'un châtement divin visant à punir l'orgueil de l'homme, autant que d'un mythe de la chute conduisant l'homme vers un destin funeste. A quoi joue donc Kiefer, quand il reprend le mythe de Babel ? Dans son œuvre d'avant-garde, nous ne nous attendons pas à ce qu'il mette en scène un châtement divin, tant exploité au fil des siècles. Va-t-il jeter l'anathème sur les villes tentaculaires et maudites, aux hautes tours phalliques symboles de toute-puissance ? Pour ou contre Al-Qaïda ? Pour ou contre les U.S.A ? Songe-t-il à faire de la tour le symbole d'un monde clos et concentrationnaire où là encore les camps nazis apparaîtraient dans toute leur horreur ? Rien n'interdit de penser tout cela et le reste. Pourtant, quand une œuvre d'art reprend un mythe, nous nous attendons à un déplacement de la question. Que cherche donc à dire Kiefer, et comment son œuvre nous offre-t-elle une nouvelle interprétation du tragique du mythe de Babel ?

Il est intéressant de noter que l'exposition du Grand Palais ne présente pas une seule et unique tour, mais deux grandes tours de Babel, et une tour plus petite, d'où s'échappent des tournesols en béton. Reprenons ce que Camille Dumoulié écrit au sujet de la ville, dans « Le paradoxe de Babel »¹⁵ : « [La ville] multiplie les points de

¹⁵ Camille Dumoulié « Le Paradoxe de Babel », in *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXe siècle*, Sylvie PARIZET (éd.), Paris, Desjonquères, 2001, p. 107.

vue comme les degrés de hauteur et les centres de pouvoir. Ainsi, quelle que soit la mégalomanie symbolisée par les tours urbaines, se perd la référence à l'Unique. [...] les tours multipliées signifient une destitution de la Tour comme axe d'un espace paranoïaque orienté vers Dieu, le Père, le Regard, la Parole, la Loi –ou bien encore, le Phallus. » Il semble bien que Kiefer ait vécu une forme de destruction jubilatoire, lorsque la veille de l'inauguration de cette exposition, il a décidé de faire tomber le haut d'une des tours. S'il s'affirme de la sorte, le pouvoir de la démesure part en quenouille, il devient l'auteur, l'agent de cette destruction qui ne peut désormais plus être attribuée à Dieu. La destitution du père est à l'œuvre, avec ce que cela nous dit du « petit père du peuple » ou du grand Führer et de leur architecture colossale.

L'autre façon de s'appropriier le mythe de Babel en le détournant, est à rechercher du côté de la langue perdue et de la multiplication des langues. Écriture, langues et livres ont partie liée dans l'œuvre de Kiefer. Nous avons déjà souligné la fréquence de mots, phrases ou citations que l'artiste écrit lui-même sur ses toiles. L'écriture manuscrite est en allemand, en français, parfois aussi en latin, une écriture lancée par un rythme propre à l'artiste, sans grand souci d'esthétique, des phrases qui loin d'être uniques et originales, se répètent encore et encore, des noms qui reviennent, se cachent, réapparaissent dans une dynamique d'éternel retour. Anselm Kiefer a toujours été fasciné par les livres, et sa pratique artistique en fait état. A Pierre Assouline qui l'interroge sur sa passion des livres, Kiefer répond : « J'avais huit ans quand j'ai fabriqué mon premier livre, une accumulation de pages. Aujourd'hui, 60% de mon temps, je le passe à construire des livres. Chaque exemplaire est unique [...]. Mes livres sont autant de répertoires de formes, mais ils sont impossibles à feuilleter. C'est une chose à mi-chemin entre la sculpture et le tableau. Dans mon œuvre, le livre est très important. Il est un répertoire de formes et une manière de matérialiser le temps qui passe. Pour moi, chaque livre recèle une onde qui se déploie, formant une vague que je donne à voir lorsque je tourne les pages ou que je les mets en scène. Il fait partie de la mer. »¹⁶

¹⁶ *Sternenfall*, op. cit. p. 336, 337.

De son propre aveu, il aurait aimé être écrivain, et le peintre associe intimement la littérature, les textes et les mots à sa création. De Rilke à Céline, en passant par Valéry et Musil, Kiefer répond à Jean-Marc Terrasse¹⁷, que *L'Homme sans qualités* et *Monsieur Teste* sont ses livres préférés, puis il évoque Pessoa, Khlebnikov, Celan, Genet, livres religieux et ésotériques, sans omettre la lecture des grands mythes, la liste est longue, de ses fréquentations des textes écrits. Mais au-delà des textes, l'objet livre est lui-même très présent dans l'art de Kiefer. A la frontière entre sculptural et peinture, les livres peuvent être manipulés et lus, ou se transformer en pages de plomb ou de verre. Ce peut être des pièces uniques, devenir de véritables bibliothèques ou servir de cales entre les différents étages d'une tour de Babel ! Avec le livre pris à la fois comme source infinie de connaissance, objet plastique et symbole culturel, nous abordons à la façon dont Anselm Kiefer s'approprie et détourne le mythe de Babel. Sa recomposition démiurgique et dionysiaque des éléments du mythe l'entraîne loin d'une représentation fidèle à ce qu'aurait pu être la construction d'une tour aux temps bibliques.

Dans le mythe de Babel et ce qui sera sa fortune au fil des siècles, la tour de Babel est soit détruite par Dieu (ou les éléments, telle que la foudre, messagers divins), soit laissée à l'abandon par les hommes. Dans tous les cas, la tour ou le projet de tour reste inachevé. Or dans l'art, chez Breughel notamment, la tour dévoile ses propres constructions inachevées. Le mythe inaugure un inachèvement, la nécessité de produire de nouveaux découpages. Borges¹⁸ avait déjà détourné le mythe de Babel, non seulement en l'associant à une bibliothèque, mais en donnant à la tour une extension horizontale et non plus verticale : « L'univers (que d'autres nomment la bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries [...] » Il est possible que Kiefer ait lu cette fiction très renommée, mais quelle que soit sa connaissance de ce texte, il détourne encore cette Babel-bibliothèque, en fabriquant des livres de plomb et de verre (pensons à *Cité de verre* de Paul Auster), ou en

¹⁷ *Le Magazine littéraire*, N° 469, novembre 2007, interview par Jean-Marc Terrasse.

¹⁸ Jorge Luis BORGES, *Fictions*, « La Bibliothèque de Babel », Folio, 1956, 1974, in *Fictions*, p. 71.

appuyant les différents étages de ses tours bien de guingois, sur des livres ! Au pied des tours, d'autres livres ouverts, tombés de la tour ? Livres désacralisés, jetés par une fenêtre, ou entourant la tour comme pour lui donner le sens qu'elle a perdu ? De même que le texte de Borges est fondé sur une rhétorique de l'accumulation et de l'excès, de même l'utilisation des motifs babéliens par Kiefer ne recule ni devant la redondance, ni devant la démesure de ses constructions, pour décourager l'*hybris* qui guette chacun de nous.

Quelle place tient l'écrivain dans un univers babélien ? L'artiste qui aurait voulu devenir écrivain semble tellement se jouer de cette forme d'orgueil qui pousse à écrire pour les générations suivantes, en fabriquant des livres de verre si fragiles, que *le Livre* lui-même est désacralisé. Nous retrouvons l'ambiguïté qui caractérise Kiefer, capable de faire coïncider dans une même œuvre l'exaltation, la démesure de son amour pour l'écrit et le livre, et la dérision de ces objets qui peuvent se transformer en simples cales servant à maintenir un équilibre incertain, devenir cendres ou bris de verre. Le mythe de Babel nous conduirait à un autre travail de deuil, celui de la toute puissance du livre et du sens, ce que Borges évoquait déjà : « Quand on proclama que la Bibliothèque comprenait tous les livres, la première réaction fut un bonheur extravagant. Tous les hommes se sentirent maîtres d'un trésor intact et secret. Il n'y avait pas de problème personnel ou mondial dont l'éloquente solution n'existât quelque part : dans quelque hexagone. L'univers se trouvait justifié, l'univers avait brusquement conquis les dimensions illimitées de l'espérance. »¹⁹

La chute des livres, comme la chute d'une partie de la tour construite par Kiefer a quelque chose de tragique. Mais n'est-ce pas aussi le moyen de rompre avec le passé ? En ce sens, la chute pourrait représenter chez Kiefer un moment central, une sorte d'épiphanie au sens joycien du terme. Ce qu'induit le mythe de Babel relu par Kiefer, serait l'impossibilité de traduire un sens définitif perdu à tout jamais et pourtant, la nécessité de traduire pour se comprendre entre langues différentes. Le mythe introduit donc la nécessité de lire autrement un univers qui, depuis Babel, n'est

¹⁹Borges, « La Bibliothèque de Babel », op. cit. p. 76

plus soutenu par des évidences. « La tour de Babel exhibe un inachèvement, l'impossibilité de compléter, de totaliser, de saturer, d'achever quelque chose qui serait de l'ordre de l'édification, de la construction architecturale, du système et de l'architectonique ».²⁰ Or l'inachevé de la construction s'apparente à l'inachevé d'une symphonie, dont la dernière note résonne encore dans le silence qui la suit. Cette dimension d'inachevé appartient au registre de l'impalpable, de l'étincelle fugace, comme la quête du mot introuvable ou le désespoir devant l'idée ou le sens qui nous fuit. C'est bien cet inachèvement de la tour de Babel qui, loin d'être considéré comme l'échec d'une entreprise arrogante, donne tout son sens à l'œuvre des hommes : un désir d'aller plus haut, plus loin, un désir qui, comme tout désir, regarde vers l'ailleurs, désir de l'Autre et non du petit autre de nos conceptions étriquées, élan qui reste en suspens et n'existe que pour ne jamais se satisfaire totalement.

Cette part du manque-à-être, dont Lacan a largement contribué à soulever le voile qui la recouvrait, est ce que Jean-Michel Maulpoix retrouve dans son étude sur la pluralité et l'imperfection des langues²¹. La poétique de Mallarmé en faisant naître le vers libre, « consacre la victoire de la pluralité sur l'unité. La métrique retrouve ses 'coupes vitales' et la langue 's'évade selon une libre disjonction'. Babel est dispersée. » [...] A chacun sa langue dans la langue, à chacun sa modulation singulière. » Et plus loin, s'appuyant sur la mise en espace que Mallarmé choisit pour ses textes, Maulpoix va jusqu'à comparer le « Coup de dés » à « une tour de Babel couchée, aplatie ou penchée sur le sol. »²² S'approprier la chute, l'inachèvement ou la déconstruction de Babel est non seulement la raison d'être de la poésie, ce que souligne Maulpoix, mais la raison d'être de toute création artistique, de toute invention, dans quelque domaine que ce soit.

²⁰ J. Derrida, 1987, p. 203.

²¹ J.-M. Maulpoix, « Imparfaites en cela que plusieurs », in *Le Défi de Babel*, p. 25-35.

²² S. Mallarmé cité par Maulpoix, *op. cit.*, p. 29.

« Sous une inclinaison
 plane désespérément
 d'aile
 la sienne
 par avance retombée d'un mal à dresser le vol »

C'est sur cette ambiguïté propre au mythe de Babel et dont Kiefer sait ressaisir toute la force, que nous concluons notre recherche. L'artiste, interrogé par Assouline sur ce que serait son « Rosebud », offre une réponse qui va dans le sens de notre réflexion : « Quelque chose qui me révèle profondément ? Un serpent. Pour moi, c'est le symbole de l'ambivalence, de l'ambiguïté, de l'attraction et de la terreur. Ça me fascine. J'ai des serpents empaillés, j'avais même un boa constrictor. C'est ma manière de me défaire de la terreur. [...] je ne suis pas le serpent mais son amant. »²³

Photo en illustration de Denise Morel

²³ *Sternenfall, op. cit.* p. 337.