

une œuvre



BIPOLAIRE

PAR ALEXANDRA FAU



NEUE NATIONALGALERIE (BERLIN).

DU 12 FÉVRIER AU 15 MAI 2012.

MUSÉE D'ART MODERNE GEORGES POMPIDOU.

DU 6 JUIN AU 24 SEPTEMBRE 2012.

Gerhard Richter, Panorama. Commissariat : Camille Morineau
(pour le Musée d'Art Moderne Georges Pompidou).

SALLE DE LA CHAPELLE, MUSÉE DU LOUVRE.

DU 7 JUIN AU 17 SEPTEMBRE 2012.

Gerhard Richter, Dessins et travaux sur papier, de 1957 à 2005.
Commissariat : Marie-Laure Bernadac et Carell van Tuyll.

Aussi étrange qu'insaisissable, Gerhard Richter (né en 1932) est capable de mener de front figuration et abstraction, ce qui lui valut longtemps le scepticisme des institutions. Ce n'est qu'à partir des années 80, soit 25 ans après ses débuts que l'évidence de son exploration s'impose¹. Durant tout l'été, le Centre Pompidou (6 juin – 24 septembre 2012) accueille après la Tate Modern de Londres et la Neue Nationalgalerie de Berlin, la rétrospective de l'artiste allemand. Le musée du Louvre, partenaire de cet événement, présente, en parallèle, son œuvre graphique ainsi que *Deux sculptures pour une salle de Palermo* (1971). L'occasion de saisir pleinement les enjeux d'une œuvre bipolaire.

Neger (Nuba).

1964, huile sur toile, 145 x 200 cm. Courtesy Galerie Gagosian.



Existe-t-il un peintre plus inclassable que Gerhard Richter, capable de peindre dans le même temps, une œuvre abstraite et un tableau figuratif, ou bien, de faire cohabiter ces deux visions sur un support unique ? Dans *Self-Portrait* (1996), son visage apparaît brouillé, maculé comme si les intentions figuratives avaient très vite cédé la place au plaisir matiériste. Faut-il y voir un artiste trop inconstant pour s'en tenir à une seule manière de faire durant toute sa carrière ? Que penser de son ton libre et désinvolte lorsqu'il affirme en 1966 n'obéir « à aucune intention, aucun système, à aucune tendance »² ? Son indétermination en peinture lui permet en réalité de construire une œuvre aussi changeante que l'est le visible. Qu'elle soit directe et objective avec les *Color Chart* (1966), ou complexe et versatile, c'est dans cet écart que s'exprime l'informulable de la peinture, son énigme. Pour qui, ce double axiome dérouterait encore, rappen-

4096 Farben.

1974, peinture sur toile, 254 x 254 cm. Collection privée.

lons que les abstraits Piet Mondrian (1872-1944)³ ou Ellsworth Kelly (né en 1923) s'adonnaient avec délectation à la peinture de fleurs. Le peintre danois Per Kirkeby (né en 1938) parle même de « la bénédiction de l'absence de style ». Pour autant, la peinture de Gerhard Richter a beau être diversifiée, elle n'en possède pas moins des constantes qui la rendent immédiatement reconnaissable.

Après avoir fui l'Allemagne de l'Est pour Düsseldorf en 1961, l'artiste découvre à travers l'exposition Edward Steichen (1879 - 1973) le pouvoir de l'image. Il discerne immédiatement l'enjeu du peintre à l'ère photographique, dont l'ambition n'est plus de retranscrire le réel, mais de sonder le visible. Sous



l'influence des sérigraphies d'Andy Warhol (1928-1987), il compile dans son «Atlas» les clichés de la société moderne (comportements stéréotypés, poses photogéniques, habitudes de consommation, pornographie, exotisme, publicité...). S'ensuivent de nombreux tableaux réalisés à partir de banals clichés d'amateurs, fidèles au concept de «réalisme capitalisme»⁴ dans le rejet d'un art pur et transcendantal. Il recopie ainsi en peinture des dizaines de reproductions ; des personnes anonymes (une patineuse (*Eisläuferin*, 1962), un chien (*Jockel*, 1967), des mondains (*Prine Sturdza*, 1964), *Portrait d'Arnold Bode* (créateur de la Documenta de Kassel en 1964), ou des membres de sa famille. Pour *Onkel Rudi* (1965), le titre chargé d'affection trahit une image plus lourde de sens ; le portrait nébuleux d'un officier de la Gestapo. La technique, à la fois méticuleuse et floutée, rejoint l'attitude presque schizophrénique

| *Seestück (See-See)*. 1970, huile sur toile, 200 x 200 cm.
| Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

de l'artiste à vouloir retrouver la justesse d'un souvenir malgré le déni latent. Comme dans la série sur la guerre et les bombardements (*Stukas*, 1964), le niveau de gris vient canaliser et anesthésier le passé. Parallèlement, l'artiste peint trois grands tableaux monochromes évocateurs, pour lui, des camps de la mort, avec différents effets de matières et de gris (*Zwei Grau nebeneinander*, *Zwei Grau übereinander*, *Drei Grau übereinander*, 1966). Cela marque le début d'incessants allers-retours entre toiles abstraites et figuratives, qu'il travaille simultanément, jusqu'à huit peintures à la fois. Pour justifier cette diversité de gestes et de formats, l'artiste en appelle à l'exigence du corps, gymnaste à ses heures et concen- →



| *Jugendbildnis*. 1988, huile sur toile, 67 x 62 cm.
| The Museum of Modern Art, New-York.



| *Kerze*. 1982, huile sur toile, 100 x 100 cm.
| Museul Frieder burda, Baden-Baden.

tré, à d'autres, pour travailler la finesse des glacis. Avec ses premières « grandes abstractions » en 1976, Richter avoue accepter l'arbitraire, à travers ce qu'un geste génère. Le peintre intervient alors sur la peinture encore fraîche qu'il étire à l'aide de spatules. À chacun des passages, les défauts d'adhérence de la couleur suggèrent les failles du visible. Ces œuvres monumentales ne laissent en effet rien paraître des études préparatoires sous-jacentes.

Dans ses tableaux hyperréalistes, la photographie joue un rôle d'embranchement. Le recours aux images sans qualité lui permet de se concentrer sur l'art de peindre les apparences. Quant à la transposition du cliché par le système de rétroprojection, cela lui permet de « corriger » ou de « désensibiliser » le motif. Cette étape agit comme un filtre qui brouille, simplifie ou rend énigmatique les relations entre sujet, peinture et objet. Il n'est pas rare d'ailleurs que certaines œuvres comme celles évoquant le 11 septembre (*September*, 2005) ou *Funeral* (tableau réalisé en 1988 à partir d'un cliché de 1977 relatant les funérailles de trois terroristes allemands de la Faction de l'Armée Rouge) soient réalisées après coup, comme pour rappeler la permanence du souvenir. « Les images sont également des adieux, à maints égards [...] »⁵

Si les personnages sont morts, la peinture, elle, est bien vivante. Le peintre le prouve en revisitant les différents genres picturaux (paysages, portraits, natures mortes) qu'il soumet à l'épreuve du temps et du médium photographique. À partir de 1973, il rend hommage au Titien (série autour de *l'Annonciation* (1535), à Johannes Vermeer (*Reader*, 1994), ou même à Caspar David Friedrich. La fascination pour les maîtres du passé n'a d'égale la peur de la beauté qui le saisit lorsqu'il peint avec sa technique savoureuse la marine *Seascape (sea-sea)* en 1970. Pour *Skull* (1982), les coups de pinceaux sont si fins que la nature du médium (peinture ou photo) pose question. Dans la série sur « Florence » (2000), l'artiste ira jusqu'à faire cohabiter les deux procédés. La photographie de la ville y est rehaussée de peinture. Il associe ainsi définitivement l'imitation descriptive à l'abstraction du geste, et confronte deux concepts contradictoires de l'expérience de la réalité ; l'illusion de l'espace pictural naturaliste et la matérialité de la peinture.

Quelle peut être encore la force de la peinture pour capter ce monde changeant au rythme effréné des avancées technologiques ? Ses récents tirages numériques *Strip* (2011), obtenus à partir de la découpe verticale des « abstract paintings » sont-ils l'aveu d'un échec ou bien la clairvoyance d'un peintre, capable d'orchestrer lentement et méticuleusement le délitement de sa propre œuvre ? ■

1. Les collections publiques françaises seront parmi les premières à acquérir ses œuvres présentées lors de l'exposition « Richter en France » du musée de Grenoble en 2009.

2. « Je n'ai ni programme, ni style, ni prétention. Je ne me soucie guère des problèmes spécifiques à la peinture, des thèmes et des variations, et encore moins de devenir un maître. Je fuis toute



Lesende. 1994, huile sur toile, 72 x 102 cm. San Francisco Museum of Modern Art. |

détermination, je ne sais pas ce que je veux, je suis incohérent, indifférent, passif. J'aime l'incertitude, l'infini, l'insécurité permanente.» Notes, 1966, dans Gerhard Richter, Textes, Hans Ulrich Obrist (éd.), Dijon, Les presses du réel, 1995, p. 55.

3. Citation de Piet Mondrian concernant ses séries de fleurs : « J'ai aimé peindre des fleurs, pas des bouquets, mais une fleur simple à la fois, afin que je puisse mieux exprimer sa structure en plastique. »

4. Avec Sigmar Polke, Konrad Fischer-Lueg et Manfred Kuttner, ils définissent en 1963 le concept de « réalisme capitaliste ». L'exposition est intitulée « Leben mit Pop : Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus » (Vivre avec le Pop : Une manifestation du Réalisme capitaliste) en 1963.

5. Notes, 1989 dans Gerhard Richter, Texte. Écritures, entretiens et lettres 1961-2007, Thames & Hudson, Londres, 2009, P. 213

GERHARD RICHTER EN QUELQUES LIGNES

Né en 1932 à Dresde en Allemagne, Gerhard Richter vit et travaille à Cologne. Après des études aux Beaux-Arts de Dresde entre 1952 et 1956, il décide de quitter l'Allemagne de l'Est pour Düsseldorf en 1961.

Animé par une recherche de dévalorisation de l'idéologie et de la peinture, il fonde avec d'autres artistes (Sigmar Polke, Konrad Fischer-Lueg et Manfred Kuttner) en 1963 avec le « Réalisme Capitaliste » une variante du Pop Art. Sa première exposition personnelle a lieu en 1964, à la Galerie Schmela à Düsseldorf. Les événements de la Art Gallery of Ontario et du Musée d'art contemporain de Chicago en 1998 signent le début de sa carrière en Amérique du Nord. En 2002, une première rétrospective lui est consacrée par le Musée d'art moderne de New York (« 40 Years of painting »), avant de voyager à l'Art Institute de Chicago, au SF MOMA de San Francisco et au Hirshhorn Museum de Washington. Il a participé à de nombreuses éditions de la Documenta (7, 8, 9, 10) et de la Biennale de Venise (36^e, 40^e, 47^e et 52^e).