

Gerhard Richter | Panorama

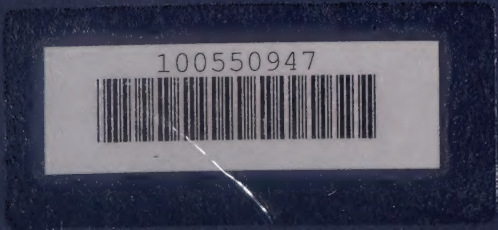
Une rétrospective

Sous la direction de Mark Godfrey
et Nicholas Serota avec
Dorothée Brill et Camille Morineau



Gerhard Richter est unanimement considéré comme l'un des plus importants peintres encore en activité. Né en 1932 à Dresde en ex-Allemagne de l'Est, il passe à l'Ouest en 1961, s'installant à Düsseldorf, où sa première exposition a lieu en 1963. Il représente l'Allemagne lors de la biennale de Venise en 1972 et expose dans les plus grandes institutions du monde. Connu tant pour ses tableaux figuratifs inspirés de la photographie que pour ses peintures abstraites, Richter associe de manière inédite des éléments empruntés à ces deux champs artistiques.

Publié à l'occasion d'une vaste exposition rétrospective, fruit d'une collaboration entre la Tate Modern à Londres, la Nationalgalerie, Staatliche Museen à Berlin et le Centre Pompidou à Paris, ce catalogue embrasse toute la carrière de Richter. Si de nombreux ouvrages se sont déjà concentrés sur un aspect précis du travail de Richter, cette somme magnifiquement illustrée couvre la totalité de son œuvre : photos-peintures, abstractions, paysages et marines, nuanciers, monochromes gris, portraits, sculptures de verre et miroirs, dessins et photographies. D'éminents critiques et conservateurs internationaux proposent de nouveaux points de vue stimulants sur les périodes spécifiques de la carrière de l'artiste. Avec près de 300 reproductions et un nouvel entretien avec l'artiste, il constitue l'ouvrage en français le plus complet sur l'œuvre exceptionnelle de Richter.



Gerhard Richter

Panorama

Sous la direction de Mark Godfrey et Nicholas Serota
avec Dorothée Brill et Camille Morineau

et avec les contributions d'Achim Borchardt-Hume, Dorothée Brill,
Amy Dickson, Mark Godfrey, Rachel Haidu, Christine Mehring,
Camille Morineau et Nicholas Serota

 **Centre
Pompidou**

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition
«Gerhard Richter : Panorama»

une collaboration entre
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris ;
Tate Modern, Londres ;
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Tate Modern, Londres
6 octobre 2011 – 8 janvier 2012

Neue Nationalgalerie, Berlin
12 février – 13 mai 2012

Centre Pompidou, Paris
6 juin – 24 septembre 2012

TATE
MODERN

 **Nationalgalerie**
Staatliche Museen zu Berlin

 **Centre**
Pompidou

L'exposition «Gerhard Richter : Panorama»
au Centre Pompidou est réalisée grâce au soutien
de LVMH / Moët Hennessy, Louis Vuitton

L V M H
MOËT HENNESSY • LOUIS VUITTON

p. 4 : détail de *Haggadah*, 2006 (p. 265)
p. 14 : Richter dans son studio à Cologne, 1990

First published in English in 2011 by order of
the Tate Trustees by Tate Publishing, a division
of Tate Enterprises Ltd., Millbank, London, SW1P 4RG
www.tate.org.uk/publishing
© Tate 2011

Conception graphique : Peter Willberg

Pour la traduction française des textes du présent ouvrage,
nous sommes partis des textes publiés dans le catalogue
d'exposition de la Tate Modern, Londres, 2011.
Traduction de l'anglais par Jean-François Cornu,
Christian-Martin Diebold et Annie Pérez.

© Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012
ISBN : 978 2 84426 574 6
N° éditeur : 1497
Dépôt légal : mai 2012

Retrouvez toutes nos nouveautés, livres, produits dérivés,
multimédia, sur boutique.centrepompidou.fr

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est un établissement public national placé sous la tutelle
du ministère chargé de la culture (loi n° 75-1 du 3 janvier 1975)

Alain Seban
Président

Agnès Saal
Directrice générale

Alfred Pacquement
Directeur du Musée national d'art moderne –
Centre de création industrielle

Bernard Blistène
Directeur du Département
du développement culturel

Jack Lang
Président de l'Association pour
le développement du Centre Pompidou

Jacques Boissonnas
Président de la Société des Amis
du Musée national d'art moderne

Sommaire

5	Avant-propos	
6	Préface	
8	Remerciements	
10	Quelques interprétations du mot « panorama » : exposition, réflexion et mise en abyme <i>Camille Morineau</i>	
15	Je n'ai rien à dire et je le dis <i>Nicholas Serota et Gerhard Richter</i>	
29	À l'est ou à l'ouest, c'est chez soi qu'on est le mieux : amitiés, famille et design dans les œuvres de jeunesse de Gerhard Richter <i>Christine Mehring</i>	
		44 Œuvres 1957–1968
73	Paysages abîmés <i>Mark Godfrey</i>	
		90 Œuvres 1968–1975
123	Au-delà de l'opposition entre abstraction et figuration : <i>blow up</i> et figuration du vocabulaire abstrait <i>Camille Morineau</i>	
		137 Œuvres 1977–1988
163	« Dreh dich nicht um » : Ne te retourne pas. Les peintures de Richter de la fin des années 1980 <i>Achim Borchardt-Hume</i>	
		177 Œuvres 1988–1991
201	Images du monde et inscription de l'histoire <i>Rachel Haidu</i>	
		214 Œuvres 1991–2000
245	Cela ne va pas plus loin <i>Dorothee Brill</i>	
		255 Œuvres 2002–2011
281	Chronologie <i>Amy Dickson</i>	
295	Bibliographie sélective	
296	Œuvres exposées	
303	Index	



Avant-propos

À l'occasion de l'ouverture du Centre Pompidou au public, en février 1977, les visiteurs pouvaient découvrir, outre l'exposition « Paris-New York » et la rétrospective de Marcel Duchamp, une exposition monographique de l'artiste allemand Gerhard Richter, alors âgé de quarante-cinq ans.

Richter n'avait pas voulu d'une rétrospective, mais avait imaginé une proposition frappante et radicale, où se côtoyaient les 48 *portraits* montrés cinq ans auparavant dans le pavillon allemand de la Biennale de Venise, les grands monochromes gris et des *Nuanciers* – deux peintures de ces séries rentreraient plus tard dans les collections –, quelques paysages et une sculpture de verre. Déjà repéré comme un peintre essentiel et hors courant, il reçut à l'occasion de cette exposition un accueil chaleureux en France. De nombreuses acquisitions furent effectuées pour les collections publiques, rassemblées lors d'une exposition au musée de Grenoble en mars 2009.

Trente-cinq ans plus tard, j'ai voulu que le Centre Pompidou rende de nouveau hommage à Gerhard Richter à l'heure où la scène internationale le consacre comme l'un des artistes vivants les plus importants. Après Pierre Soulages en 2009, et avant Martial Raysse en 2014, il est le deuxième artiste vivant à bénéficier d'une rétrospective dans la grande galerie d'exposition du sixième étage, l'une des plus vastes au monde avec une superficie de plus de deux mille mètres carrés. Dans cet espace en partie ouvert à la lumière du jour et sur la ville, l'exposition s'organise de manière à la fois chronologique et thématique, en mettant en avant la tension entre œuvres figuratives et abstraites, et la cohérence d'une vision qui se construit précisément en dépassant de façon magistrale l'opposition entre abstraction et figuration. Au centre de l'espace, une grande salle consacrée aux monochromes gris et aux œuvres sur verre fait écho à la première exposition du Centre Pompidou en 1977, en affirmant la radicalité d'un artiste qui choisit la peinture envers et contre tout, comme un chemin fermement tracé au travers du miroir des apparences.

Réalisée conjointement avec la Tate Modern à Londres et la Nationalgalerie de Berlin, cette rétrospective, à laquelle Gerhard Richter a souhaité donner le titre « Panorama », a pris à chaque fois, selon les souhaits de l'artiste et à partir d'une liste d'œuvres partiellement commune, un visage différent.

Je tiens à remercier vivement Gerhard Richter pour l'exceptionnelle générosité dont il a fait preuve en consacrant beaucoup de son temps à ce projet, nous prêtant nombre de ses œuvres et nous ouvrant largement les portes de son atelier. Nous sommes particulièrement fiers de pouvoir lui rendre cet hommage à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire et d'offrir cette grande rétrospective à l'admiration de nos visiteurs.

Alain Seban Président du Centre Pompidou

Préface

Les peintures de Richter ne relèvent ni de l'image documentaire ni de la fiction. Elles dépeignent néanmoins la vie humaine et, plus particulièrement, l'un des aspects cruciaux de notre condition humaine : nous avons besoin du doute pour pouvoir voir correctement. Ce phénomène caractérise l'impact du travail de Richter, de ses débuts jusqu'à aujourd'hui. Les images qu'il nous offre semblent bien plus « civilisées » que celles que nous apporte le flot quotidien d'informations d'une société assoiffée de médias. On ne peut rien contre le bourdonnement subliminal des images médiatiques, mais l'on peut créer notre propre contre-production d'images. C'est en cela que Gerhard Richter, engagé dans cette discipline infiniment éprouvante qu'est la peinture, a été le premier parmi ses pairs depuis des décennies. Il n'y a pas si longtemps, Richter rappelait qu'il était temps que les artistes « recommencent à peindre normalement ». Cézanne écrivit un jour « C'est effrayant la vie ! », et, sans attendre qu'on l'interroge, conseilla aux peintres qui ne savaient désormais plus quoi représenter de peindre normalement, « même si ce n'est qu'un tuyau de poêle ! ». Peut-être pourrions-nous mieux comprendre les peintures de Richter, les plus anciennes comme les plus récentes, si, de notre côté, nous les considérions comme « normales ». La « normalité » est ce qui reste lorsque notre perception a soustrait tous les aspects qui ne nous concernaient pas. Car, ces temps-ci, il y a de moins en moins de choses qui valent la peine d'être regardées. Est-ce pour cela que les propres images de Richter surgissent si fréquemment dans ses peintures ? Mais il ne faut pas se contenter de regarder les peintures de Richter, il faut aussi les penser. Son art n'est pas sans rappeler saint Thomas, qui veut voir de ses propres yeux pour pouvoir croire, mais qui, dans le même temps, doit regarder différemment parce qu'il veut croire : aussi apprend-t-il à voir ce que son esprit rationnel ne veut pas croire. C'est là le genre de peintures dont on a besoin aujourd'hui, plus que jamais. Elles nous donnent du courage en des temps où nous ne savons plus s'il existe des images qui puissent égaler la détresse profonde de notre civilisation, en des temps où nous n'avons plus la moindre idée des images qui nous attendront demain.

Ces dernières décennies, le parcours artistique de Richter s'est illustré par de nombreuses expositions majeures qui, pour la plupart, mettaient l'accent soit sur les photos-peintures, soit sur les peintures abstraites. Depuis sa rétrospective « Forty Years of Painting » au Museum of Modern Art de New York en 2002, tant d'expositions, thématiques ou autres, ont été organisées, qu'il nous a semblé que le temps était venu de présenter l'œuvre de Richter selon un parcours qui tienne compte de la chronologie. Dans un âge médiatique, il est trop facile de perdre de vue l'importance du *khronos* pour l'humanité et la civilisation humaine. Cependant, dans l'œuvre de Richter, l'aspect chronologique ne ressemble en rien à celui que l'on trouve chez la plupart des autres artistes, car le *khronos* – le temps – est chez lui entrelacé pour toujours avec l'*ana khronos* – contre le temps. C'est ce qui rend le travail de Richter à la fois riche et d'une complexité infinie.

L'idée de donner un aperçu de l'intégralité de l'œuvre de Richter a émergé au cours d'échanges, commencés il y a plusieurs années et qui se poursuivent encore aujourd'hui, entre Gerhard Richter et Nicholas Serota. Nos musées ayant décidé de collaborer sur cette exposition, les conservateurs des différentes institutions ont mené un dialogue extrêmement fructueux, ensemble et avec Richter, pour affiner la sélection des œuvres et la structure du catalogue. Au cours des nombreux déplacements qu'ils ont effectués pour voir les œuvres à travers l'Allemagne, la France et le Royaume-Uni, à l'occasion de nombreux séjours de recherches, les conservateurs ont élaboré une présentation de l'œuvre de Richter qui la resitue dans son contexte européen. Nous remercions particulièrement pour leur implication dans ce projet et pour leur enthousiasme, Nicholas Serota, Mark Godfrey et Amy Dickson à la Tate Modern, Londres ; Dorothee Brill à la Nationalgalerie, Berlin ; Camille Morineau et Lucia Pesapane au Centre Pompidou, Paris. Bien que la majorité des œuvres soit présentée à chaque étape, les expositions s'adaptent à l'architecture de chacun des musées et aux différents aspects sur lesquels les conservateurs ont choisi de mettre l'accent. À Londres, une succession de salles a retracé la trajectoire chronologique de la carrière de Richter, chacune montrant de quelle façon il a répondu à des problématiques spécifiques à des époques données. À Berlin, c'est le concept de panorama qui a inspiré l'architecture ouverte de l'exposition, permettant aux visiteurs d'avoir une perspective générale sur l'œuvre de l'artiste ; tout autour de cet ensemble d'œuvres, s'est déployé, pour la première fois, *4900 couleurs Version I*. À Paris, l'œuvre de l'artiste sera largement exposée en lumière naturelle, et l'accent sera mis sur son travail avec le verre, les miroirs, les monochromes gris, ainsi que sur la tension entre des thèmes politiques et des thèmes plus intimistes.

« Gerhard Richter : Panorama » ne célèbre pas seulement une production artistique qui couvre plus d'un demi-siècle, mais aussi le quatre-vingtième anniversaire de l'artiste, qui coïncide également avec la fin d'une décennie et l'ouverture de la suivante. Les images de Richter parlent de nouveaux commencements, toujours actuels, elles interrogent les débuts et les fins – d'une nation, d'une famille, d'une mémoire, d'une image. Savons-nous seulement où finit le commencement et où commence la fin ?

Chris Dercon Directeur, Tate Modern, Londres

Udo Kittelmann Directeur, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Alfred Pacquement Directeur, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Remerciements

L'exposition « Gerhard Richter : Panorama », que nous sommes heureux de présenter, est une collaboration entre la Tate Modern, Londres, la Nationalgalerie, Berlin et le Centre Pompidou, Paris. Cette exposition rend hommage à l'un des artistes majeurs de notre temps.

Nombreux sont ceux qui ont durement travaillé à la mise en œuvre de cette exposition, et nous voudrions d'abord remercier les collaborateurs proches de Gerhard Richter, en particulier Norbert Arns, Konstanze Ell et Hubert Becker à son atelier, qui ont facilité nos visites à Cologne, nous ont donné de nombreuses informations et nous ont apporté leur soutien généreux à toutes les étapes de ce projet.

Nous remercions également Sabine Moritz, qui nous a chaleureusement accueillis lors de nos visites à l'atelier.

Le Dr Dietmar Elger, directeur des Archives Gerhard Richter au Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, nous a aidés dans nos recherches pour les œuvres réunies ici. Marian Goodman nous a également été d'une aide précieuse, et Joe Hage a apporté son soutien à de multiples reprises. Nous lui sommes redevables de son travail sur le site internet de l'artiste, qui nous a facilité la tâche à la fois dans le cadre de la recherche et dans l'organisation du projet.

Nous aimerions remercier tout particulièrement les prêteurs, musées et collections privées, qui ont accepté de se séparer de leurs œuvres, permettant ainsi à l'exposition de voir le jour. Il est très difficile de se séparer de ces magnifiques peintures et de ces constructions en verre, même pour quelques mois, et nous espérons que les prêteurs apprécieront de les voir dans le contexte de cette grande rétrospective. Pour chacune des œuvres présentées dans l'exposition, un responsable des prêts, un directeur de musée, un conservateur, un régisseur et un restaurateur ont uni leurs efforts et nous ont soutenus dans notre tâche ; qu'ils en soient tous remerciés.

Nous sommes extrêmement fiers du catalogue qui accompagne l'exposition. Rebecca Fortey de Tate Publishing en a dirigé la production avec une bonne humeur et une efficacité exceptionnelles ; Peter Willberg, avec sa grande sensibilité à l'œuvre de Richter, en a conçu le superbe design graphique ; Roz Young en a assuré infatigablement la recherche iconographique, et nous a aidés à nous procurer de nouvelles images de Richter et de ses œuvres. Emma Woodiwiss a suivi professionnellement la fabrication du

catalogue ; nous tenons également à remercier James Attlee et Francesca Vinter pour avoir géré les questions relatives aux droits, à la vente et à la distribution.

Quelques-uns des historiens d'art les plus reconnus de notre temps ont écrit sur Richter : il est difficile de se frayer un chemin dans la littérature abondante et complexe qui lui a été consacrée, et de proposer de nouvelles lectures de son travail, c'est pourquoi nous sommes particulièrement honorés d'inclure dans cet ouvrage les nouvelles contributions passionnantes de Christine Mehring, Achim Borchardt-Hume et Rachel Haidu. Jenny Nachtigall nous a aidés dans nos recherches, et nous a également assistés pour la réalisation de l'entretien de Nicholas Serota avec Gerhard Richter. Nous la remercions pour la précision et le soin qu'elle a apportés à ces tâches.

Enfin, et surtout, nous tenons à exprimer notre sincère reconnaissance à Gerhard Richter. Travailler avec lui pour la réalisation de cette exposition a été un tel plaisir que nous voulons le remercier pour le temps qu'il nous a accordé. Lors de nos nombreuses visites à Cologne, dans son atelier et chez lui, Richter nous a conseillé sur les choix des œuvres, les différentes scénographies des trois expositions, et a patiemment répondu à nos questions sur sa carrière, longue et prolifique. Nous savons que chaque rencontre lui a enlevé du temps de sa « pratique quotidienne de la peinture » et avec sa famille. Ce fut un vrai privilège d'avoir collaboré avec lui alors qu'il continue à mener son travail dans de nouvelles directions. Nous souhaitons que cette exposition, à l'occasion de laquelle est célébré son quatre-vingtième anniversaire, soit un hommage mérité à cette œuvre exceptionnelle.

Nicholas Serota Directeur, Tate Modern, Londres

Mark Godfrey Conservateur, Tate Modern, Londres

Dorothee Brill Conservatrice, Nationalgalerie, Berlin

Camille Morineau Conservatrice, Centre Pompidou, Paris

Amy Dickson Assistante de conservation,
Tate Modern, Londres

Lucia Pesapane Assistante de conservation,
Centre Pompidou, Paris

Remerciements du Centre Pompidou

Nous adressons nos remerciements les plus chaleureux à Gerhard Richter, à Sabine Moritz et à l'équipe de son studio, tout particulièrement à Norbert Arns, Konstanze Ell et Hubert Becker.

Nous sommes très reconnaissants envers les principaux interlocuteurs qui ont contribué par leurs conseils et leurs renseignements à la qualité de cette exposition :

le Dr Dietmar Elger et les Archives Gerhard Richter pour leur soutien bienveillant,
la galerie Marian Goodman pour son expertise et sa collaboration continue,
Joe Hage pour son soutien au projet éditorial *Motifs*,
sa disponibilité et son enthousiasme.

Nous remercions les équipes de la Tate Modern, Londres et de la Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Nous exprimons notre gratitude envers Bernard Arnault, Président Directeur Général de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton, Jean-Paul Claverie, Conseiller du Président, Loïc Bégard, Chargé de mission, dont nous souhaitons souligner l'engagement comme mécènes.

Nous tenons également à adresser nos remerciements à Charles-Édouard Bouée, Membre du Comité Exécutif Groupe du cabinet Roland Berger Strategy Consultants ainsi qu'à Bernard de Montferland, Senior Advisor du cabinet Roland Berger Strategy Consultants Allemagne pour leur soutien.

Nos remerciements vont également à toutes les institutions et collectionneurs qui ont accepté de nous prêter leurs œuvres :

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München,
Pinakothek der Moderne, Munich
Bettina and Donald L. Bryant Jr. Collection
Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes
Collection Corinne Michaela Flick
Collection Elisabeth and Gerhard Sohst
Collection Fundação de Serralves – Contemporary Art Museum (Porto)
Collection Tamaki and Kiyoshi Wako
Collection Tatsumi Sato
Cranford Collection, Londres
De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg
Fondation Louis Vuitton pour la Création, Paris
Froehlich Collection, Stuttgart
Gagosian Gallery, Londres
Hamburger Kunsthalle, Hambourg
Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Harvard
Herbert Foundation, Gand
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
High Museum of Art, Atlanta
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington
Institut d'art contemporain/Rhône-Alpes, Villeurbanne
Kunsthalle Düsseldorf

Kunstmuseum Winterthur
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Modern Art Museum of Fort Worth
Musée d'art moderne, Saint-Étienne Métropole
Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
Museum Folkwang, Essen
Museum Frieder Burda, Baden-Baden
Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisbourg
Museum Ludwig, Cologne
Museum Morsbroich, Leverkusen
National Gallery of Canada, Ottawa
Nicolas Berggruen Charitable Trust
Saint Louis Art Museum
San Francisco Museum of Modern Art
Sprengel Museum Hannover
Staatliche Museen zu Berlin – Nationalgalerie
Städel Museum et Frankfurter Sparkasse, Francfort-sur-le-Main
Städtische Galerie Wolfsburg
Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen, Hamburger Kunsthalle, Hambourg
Tate and National Galleries of Scotland
Tate, Londres
The Fisher Collection, San Francisco
The Museum of Modern Art, New York
Yageo Foundation, Taipei

Et à ceux qui ont préféré garder l'anonymat.

Nous tenons aussi à exprimer notre reconnaissance à tous ceux, qui à titres divers, par leurs conseils et leur disponibilité, ont contribué à la réalisation de cette exposition :

Dr Marion Ackermann, William Acquavella, Ziba Ardalan, Quentin Bajac, Corinna Belz, Neal Benezra, Brent R. Benjamin, Nicolas Berggruen, Benjamin H.D. Buchloh, Elke Burda, Frieder Burda, Dirk Burghardt, Sophie Caron, Pierre Chen, Clément Cheroux, Françoise Cohen, Hendrik Driessen, Liliane et Michel Durand-Dessert, Prof. Dr Michael Eissenhauer, Nathalie Ergino, Sjarel Ex, João Fernandes, Dr Hartwig Fischer, Doris Fisher, Peter Freeman, Anita Froehlich, Joseph W. Froehlich, Larry Gagosian, Prof. Dr Hubertus Gaßner, Lóránd Hegyi, Markus Heinzelmänn, Anton et Annick Herbert, Sabine Heyer, Max Hollein, Dr Ludger Hünnekens, Eva Irrgang, Dr Joachim Jäger, Dr Gregor Jansen, Dr Theo Jülich, Benjamin Katz, Dr Brigitte Kölle, Prof. Kasper König, Laetitia König, Richard Koshalek, Prof. Dr Ulrich Krempel, Dr Stefanie Kreuzer, Dr Anette Kruszinski, Basile et Marguerite Legrand, Thomas W. Lentz, Glenn D. Lowry, Marc Mayer, Olivier Michelon, Dr David Moos, Amélie, Marianne, Pauline, Corinne et Alain Morineau, Henri Moyen, Anthony d'Offay, Suzanne Pagé, Tricia Paik, Prof. Dr Susanne Pfleger, Dr Klaus-D. Pohl, Marla Price, Jean Marc Rio, Dr Petra Roettig, Laura Satersmoen, Prof. Dr Klaus Schrenk, Dr Dieter Schwarz, Michael E. Shapiro, Prof. Dr h.c. Walter Smerling, Dr Peter Steinbuechel, Sabrina van der Ley, Robin Vowsden.

Quelques interprétations du mot « panorama » : exposition, réflexion et mise en abyme

Camille Morineau

Gerhard Richter, né à Dresde en 1932, et dont cette rétrospective célèbre le quatre-vingtième anniversaire, est reconnu comme l'une des figures majeures de l'art contemporain. Il explore de nouveaux rapports entre peinture et photographie au début des années 1960, met en place un nouveau type d'abstraction à partir du début des années 1970 et enfin réinterprète de manière érudite et inédite les genres de l'histoire de l'art (portrait, peinture d'histoire, paysage) dans les années 1980. À chaque décennie, à travers le prisme de sa reconnaissance précoce dans des expositions (il représente l'Allemagne à la Biennale de Venise en 1972), puis dans plusieurs rétrospectives (la dernière ayant eu lieu au Museum of Modern Art de New York en 2002), ce grand peintre nous étonne non seulement par sa faculté à se réinventer, mais encore par sa capacité à transformer, à chacun des tournants que prend son travail, l'histoire de la peinture.

Panorama est d'abord le titre d'un catalogue, dont la construction, comme celle de l'exposition, résulte d'un travail collectif. Organisé en six chapitres couvrant chacun une dizaine d'années, il décrit pour chaque période les problématiques, les œuvres – exposées ou non visibles –, les commandes publiques, les travaux sur papier, les planches de l'*Atlas*, les écrits de l'artiste. « Panorama » désigne ensuite la structure d'une exposition qui tente d'ouvrir le regard du public à la richesse de l'œuvre, et ce différemment selon chacune de ses étapes. Enfin, « Panorama » a été ajouté à « rétrospective » pour souligner l'effet d'une temporalité courte et condensée que donne, aujourd'hui, l'œuvre de Richter. Un panorama se découvrait au XIX^e siècle en une unité de lieu et de temps. C'est cette cohérence – reposant sur le rapport à l'histoire ancienne, les récurrences et les effets de miroirs – que nous avons voulu évoquer, dans l'étape parisienne en particulier, en choisissant un plan thématique.

Exposition : une sélection d'œuvres, trois interprétations

Inventé en 1787, le panorama devint une attraction populaire au XIX^e siècle. Il se composait d'une grande salle noire

où était installée une large peinture convexe : les visiteurs y accédaient par une plateforme, où ils se retrouvaient entourés d'une image immense – la plupart du temps un paysage urbain ou une scène de bataille. L'illusion était d'autant plus efficace que les extrémités haute et basse de la peinture étaient occultées, ainsi que les sources lumineuses. La pédagogie le disputait donc au plaisir : l'œil se nourrissait de l'illusion plus efficacement qu'il ne l'aurait fait face à un vrai paysage, inaccessible géographiquement ou historiquement. Dans notre exposition rétrospective comme dans tout panorama, certes, tout n'est pas là, mais nous avons tenté de représenter dans un seul espace, avec l'aide de l'artiste que je tiens à remercier encore ici, les multiples facettes de son œuvre. Une liste d'œuvres communes a été élaborée, puis chaque commissaire a défini avec l'artiste son adaptation à une institution, un public et un pays spécifiques – œuvres supprimées ou ajoutées, scénographie et accrochage différents.

Si l'artiste a été généreux de son temps et ouvert à nos suggestions, la collaboration entre les commissaires fut aussi une expérience passionnante. Mark Godfrey et Nicholas Serota, pour l'étape de Londres, Dorothee Brill et Udo Kittelmann, pour celle de Berlin, ont été des confrères attentifs dont les remarques et les choix ont enrichi la vision de l'œuvre de Richter proposée lors de l'étape parisienne.

À Londres, le visiteur suivait un parcours chronologique, l'accent étant mis sur l'œuvre abstraite, dans une ville plus familière avec la partie figurative de son travail – une exposition des *Portraits* avait eu lieu en 2009 (« Gerhard Richter. Portraits », National Portrait Gallery). À Berlin, la structure ouverte et transparente de l'architecture de la Neue Nationalgalerie conçue par Mies van der Rohe était soulignée par la présence, tout autour du bâtiment, de l'œuvre *4 900 couleurs Version I*, 2007. À Paris, le panorama du XIX^e siècle a inspiré la scénographie : autour d'une salle centrale triangulaire (le promontoire), le visiteur tourne autour de l'œuvre, découvrant les thèmes dans leur ordre chronologique d'apparition (le paysage).

Géographique, ce « promontoire » est aussi historique : la présence dans cette salle de monochromes gris et de panneaux de verre rappelle la première exposition de Richter au Centre Pompidou, l'année d'inauguration du musée qui fut aussi celle de la rétrospective Marcel Duchamp, en 1977. C'est enfin un promontoire métaphorique : d'abord parce que la forme triangulaire de la salle évoque le schéma de représentation de l'angle de vision de l'œil ; puis parce que les œuvres rassemblées, qu'il s'agisse des monochromes gris, des miroirs ou des œuvres sur, sous ou à partir de verre, interrogent toutes de façon radicale, avec constance et acuité depuis les années 1960, le processus de la vision.

Reflats : miroirs, copies et dédoublements

La place centrale donnée à cette catégorie de tableaux et de sculptures, moins connues et moins valorisées aujourd'hui, dans la version parisienne de « Panorama », est un parti pris interprétatif. Il reflète l'importance qu'ils ont aujourd'hui, avec un recul historique, au sein de l'œuvre de Richter ; et plus précisément la façon dont ces éléments spécifiques permettent de relire son œuvre. À travers elles (les œuvres en verre) et leurs reflats (les miroirs), il est possible de redécouvrir un corpus qui se construit par la réflexion et la mise en abyme, à l'aide de jeux de dédoublement, de répétitions et de symétries.

Le miroir, que Richter utilise quotidiennement comme outil pour regarder son œuvre en train de se faire – un procédé commun à de nombreux peintres depuis l'origine de la peinture – sert de dispositif scénographique à la double exposition Gerhard Richter/Georg Baselitz en 1981 (ill. 93, p. 290). Pour « répondre » à l'importance qu'avait alors Baselitz en Allemagne – sorte de figure tutélaire pour la génération montante des fauves allemands –, Richter installa dans l'espace d'exposition de véritables miroirs, de la taille de grands tableaux. Plutôt que d'engager un dialogue, ces objets tranchaient brutalement, aussi bien visuellement que symboliquement, avec les gestes picturaux du néo-expressionnisme que l'on voyait littéralement se refléter dans les œuvres de Baselitz. Un an plus tard, ces « miroirs-dispositifs » devinrent des œuvres à part entière (CR : 485-1/2), puis de nouveau en 1986 (CR : 619). De petits *Miroirs* [*Spiegel*] (CR : 61), 1986, inauguraient les éditions

d'œuvres. Les tableaux et sculptures constitués de verre plus ou moins réfléchissant, peint au-dessous ou au-dessus, apparaissent quant à eux dès 1967, puis sont produits régulièrement, et se développent avec insistance au début des années 2000. Miroirs et verres forment aujourd'hui rétrospectivement deux des séries les plus originales de l'œuvre de Richter, d'une étonnante diversité¹ et, surtout, essentielles à sa compréhension, comme l'artiste le suggère à de nombreuses reprises : « C'est la seule image dont l'aspect change constamment. Et peut-être l'indice qui montre que chaque image est un miroir². ».

Mais à y regarder de plus près, d'autres œuvres qui n'utilisent ni miroir, ni verre, mettent en jeu, elles aussi, l'idée de réflexion. On sait que les premières *Marines* sont constituées de collages où ciel et mer se retrouvent parfois rassemblés de part et d'autre d'un horizon factice³. Le livre *Glace* [*Eis*], 1981, en est un autre exemple frappant. Richter met en page plus d'une centaine de photographies noir et blanc qu'il avait réalisées en 1972 lors d'un voyage au Groenland, et dans lesquelles des icebergs se reflètent sur des eaux calmes. Ces photographies, qui explorent les possibilités multiples de ces jeux de reflats, sont disposées jusqu'à quatre par double page, parfois à l'envers, de sorte que le livre peut être parcouru de la première à la dernière page, ou inversement, voire manipulé en tous sens.

Les jeux de miroir, inversions, répétitions et variations d'images similaires de *Glace* ne sont finalement pas si éloignés du travail pictural abstrait qui est en train de se faire. La plupart des peintures abstraites monumentales des années 1980 sont de vrais ou de faux diptyques, dans lesquelles une symétrie réelle ou implicite organise la lecture du tableau⁴. Si des paires sont clairement suggérées par des titres communs suivis de I et II⁵, d'autres sont évoquées par des titres très similaires se rapportant à des œuvres de même format et de composition identique⁶. De plus, beaucoup d'œuvres figuratives s'organisent elles aussi de façon très claire par paires. Deux œuvres de même titre ou de même sujet sont souvent peintes conjointement : on compte deux *Davos* presque similaires en 1981, deux *Crânes* renversés dont l'un avec une bougie en 1983, deux études de pommes, *Pomme* [*Äpfel*] (CR : 560-1 et 2), 1984, dont seul le cadrage diffère, deux *Staubach*, en 1984, de formats différents (CR : 572), deux points de vue de

Venise [Venedig] (CR : 586-1 et 3), 1985, mais quasi similaires sur *Chinon* en 1987, et deux vues d'un *Paysage près de Coblenz [Landschaft bei Koblenz]* (CR : 639, 640) la même année. Puis il semble que ce dédoublement devienne la règle pour les tableaux figuratifs dans les années 1990⁷.

Les dédoublements décalés dans le temps, parfois à près de dix ans de distance, sont plus révélateurs encore. Dans ce cas, il s'agit moins de la reprise d'un motif précis que d'un thème : le portrait de la même personne, un type de bouquet de fleurs, un mur sur fond de paysage, un traumatisme historique. Il semble que pour chaque œuvre significative donnée, une autre va à un moment se construire, pas forcément de façon immédiate et avec un point de vue manifestement différent. Des versions noir et blanc ou couleur, historique ou personnelle coexistent : deux femmes descendant un escalier – (CR : 92), 1965 et (CR : 134), 1966 – *Olympia* et *Diane* qui se répondent « en miroir » en 1967 ; des œuvres apparemment isolées comme *Chicago* (1992) finissent par trouver huit ans plus tard leur double renversé avec *Juist* ; *Betty*, allongée dans un premier portrait en 1977, se détourne du spectateur dans un autre, peint onze ans plus tard. Ne pourrait-on pas aussi voir dans *Septembre* (2005) l'écho d'*Octobre* (1989) ?

Un autre grand peintre du xx^e siècle, Matisse, avait mis à l'œuvre cette pratique avec ses *Paires* et *Séries*, exposées justement en même temps que « Panorama » au Centre Pompidou dans une exposition qui dévoile pour la première fois cette pratique, et qui, au côté de la rétrospective Richter, souligne ce point commun au travail des deux grands peintres.

Survol : en abyme, un panorama de l'histoire de l'art classique

En plus des reproductions de ses propres œuvres, exactes ou légèrement modifiées, Richter pratique depuis le début des années 1960 la reproduction de chefs-d'œuvre – que ce soit une copie fidèle ou une interprétation, avec toujours une forme de respect. Outre ses clins d'œil réguliers à l'œuvre de Duchamp, on peut ainsi citer *Famille d'après un maître ancien [Familie nach Altem Meister]* (CR : 26), 1965, inspiré d'un portrait de sa famille par John Singleton Copley (1776), ou la série de 1973, *Annonciation d'après*

Titien (p. 111) qu'il réalise à partir d'une carte postale du tableau. Au cours des années 1980, il rend hommage de façon beaucoup plus indirecte à Chardin et Morandi avec ses natures mortes de pommes et de bouteilles, à Poussin avec ses grands paysages, à la *Baigneuse de Valpinçon* (1808) d'Ingres dans le portrait de *Betty* se détournant de lui (p. 162), et à Vermeer avec *Lectrice* (p. 219), où sa jeune épouse adopte la même pose que la *Femme lisant une lettre devant une fenêtre ouverte* (1657).

Contrairement à nombre d'artistes du xx^e siècle, Richter ne se situe pas uniquement dans une tradition moderne : il est résolument classique aussi bien dans les références qu'il choisit que dans la façon de les évoquer. En effet, ces références se font sans aucune ironie, à la différence d'autres peintres, tels que les artistes américains du pop art et les nouveaux réalistes européens qui, comme lui, ont eu recours à la photographie pour s'approprier ou citer les œuvres des maîtres anciens. On est bien loin de la versatilité ludique de Lichtenstein, qui décline dans le désordre des styles repris des maîtres modernes tels qu'ils sont perçus de l'autre côté de l'Atlantique, pendant que Martial Raysse joue au même jeu en France.

Prenons par exemple le genre classique de la vanité, et plus particulièrement le motif du crâne : les *Crânes* de Richter, s'ils partagent la mélancolie de ceux de Polke dans la série qu'il a consacrée à Goya (1982), ou de ceux de Warhol (1976), s'en distinguent par leur neutralité stylistique, leur touche sage et lissée, et la présence d'une bougie qui parfois les éclaire. Non seulement Richter peint le sujet des maîtres, mais encore il le fait à la manière des maîtres : il les imite bien plus qu'il ne les cite. Or cette manière d'habiter la tradition classique par mimétisme définit précisément, à un degré supérieur, le classicisme : André Gide l'avait démontré au début du siècle dans un célèbre discours où il prônait l'imitation, au lieu de l'invention, comme source souhaitable du renouveau de l'art⁸. Richter cite lui-même de plus en plus souvent cette référence au classicisme⁹. Même le doute qu'il place toujours au centre de son travail est interprété par lui à partir de 1988 comme un signe supplémentaire de sa proximité avec les maîtres¹⁰, référence qui le distingue clairement de ses contemporains à partir de la fin des années 1980, mais qui est en réalité au cœur de son travail dès l'origine. Dès les années 1960, en effet, Richter affirme son désir de créer

– continuer à peindre – mais rien de *nouveau* ou rien qui puisse ressembler à l'utopie moderne de la nouveauté. Simplement, tandis que ses contemporains néodada, performers, Fluxus ou pop faisaient déborder ce « rien » hors de la peinture et surtout *contre* elle, chez Richter cette démarche critique, quelquefois mélancolique voire désespérée, se développait à *l'intérieur* du champ pictural, avec l'objectif de célébrer la peinture.

Richter réussit ainsi à construire un immense corpus d'œuvres dont beaucoup ne reposent pas sur l'invention d'un sujet, mais sur différents modes de reproduction : qu'il s'agisse de la reproduction entière ou partielle de photographies, parfois de la reproduction d'autres œuvres, ou de son propre travail, par réflexivité interne, dédoublement d'images, ou enfin effets de miroirs. Pour les œuvres abstraites comme pour les figuratives, on retrouve souvent un dédoublement, à la fois ressemblant et visiblement différent, à l'instar de l'image et de sa reproduction photographique. La peinture de Richter est donc profondément traversée soit par la photographie, soit par l'idée de reproduction photographique, soit encore par l'image arrêtée.

Ce que les tableaux abstraits – quelle que soit leur date de création – ont en commun avec les photos-peintures, c'est en effet ce processus d'« arrêt sur image » qui fait que celui qui fixe un état des choses, quitte à parfois les détruire – le photographe – prend le pas sur celui qui les avait construites – le peintre ; qu'il s'agisse de fixer en peinture l'image photo d'un tableau (*Soft Abstracts* des années 1970), d'arrêter la superposition d'éléments picturaux flottant dans l'espace tridimensionnel de la photo (*Free Abstracts* des années 1980), ou celle des voiles de couleurs recouvrant les peintures abstraites au racloir dans les années 1990-2000. Ce que l'on voit dans les tableaux abstraits récents semble être simplement l'« avant » d'un tableau dont on ne peut s'empêcher de chercher à deviner l'arrière. Cette polarité avant/arrière ou recto/verso, qui est aussi celle du temps court de la photographie (image saisie) et du temps long de la peinture (image construite), est profondément ancrée dans le travail de l'artiste. En d'autres termes la photographie (reproduction/image arrêtée) fonctionne autant à *l'extérieur* de l'œuvre – comme source iconographique (photos-peintures), qu'à *l'intérieur* de l'œuvre – comme moteur de son apparition (abstractions).

En conclusion, tout se passe comme si l'étape photographique ne servait à Richter qu'à produire une œuvre qui serait par principe duplicable, dont le caractère d'unicité serait profondément, irrévocablement remis en doute. Le doute même par lequel, finalement, l'artiste pourrait se placer dans la lignée de ses maîtres et d'une grande tradition de la peinture, comme on l'a vu plus haut. « Je ne crois pas en ce tableau absolu. Il ne peut y avoir que des approches, des tentatives répétées, des recherches ¹¹. »

- 1 On trouve, aux côtés des panneaux de verre nu, de vrais miroirs, mais aussi des verres dont le dessus et le dessous sont peints, ou qui sont colorés dans la masse, enchâssés dans des structures métalliques, encadrés, ou encore fixés par différents types de barres métalliques. Une complexité décrite par Hubertus Butin dans « Gerhard Richter and the Reflection on Images », Butin 2004, p. 19-23.
- 2 Gerhard Richter, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 1993 », Richter 1999, p. 217.
- 3 Voir le texte de Mark Godfrey, p. 81-82.
- 4 Son œuvre abstraite est constellée de ces diptyques réels ou suggérés : CR : 492-5 et *Nuages* (CR : 514-1), *Jardin* (CR : 515) et *Lis* (CR : 516), vrais diptyques, tous datés de 1982 ; *S.D.I.* (CR : 596 ; 1985-1986) et *Médiation* (CR : 617 ; 1986) qui sont de faux diptyques ; *St James*, *St Andrew*, *St Bridget* et *St John* (1988) ainsi que CR : 636 (1987) montrent comment peut se créer un rythme interne ; CR : 702 et CR : 726-727 explorent la tension qui existe entre la continuité de la technique du racloir et la partition de la toile.
- 5 Paires désignées en tant que telles par leur titre : par exemple les versions 1 et 2 de *Station* (1985) ; *Victoria*, *Claudius* et *Courbet* (1986), *Flint Tower* et *Salt Tower* (1988).
- 6 Ces titres sont différents mais proches, la similarité de leur composition et de leur format suggérant une symétrie ou une parité : en 1983, *Juno* et *Janus*, *Eduard* et *Léon* ; *Pforte* et *Pfad*.
- 7 Ces paires se multiplient en effet avec deux œuvres pour chacun des titres suivants : *Lectrice* (CR : 799-1 et 804) et *Fleurs* (CR : 815-2 et 3), *Tulipes* (CR : 825-1 et 2), *Jérusalem* (CR : 835-1 et 2), *Autoportrait* (CR : 836-1 et 2), *Cascade* (CR : 847-1 et 2), *Marine* (CR : 852-1 et 2), *Ferme* et *Neige* (CR : 861-1 et 2), etc., jusqu'à *Maison dans la forêt* (CR : 890-1 et 891-1).
- 8 André Gide, *De l'influence en littérature* (conférence, Salon de la libre esthétique de Bruxelles, 29 mars 1900), Paris, Allia, 2010 [nouvelle éd.].
- 9 Son rapport à l'histoire se fait à la troisième personne jusqu'à la fin des années 1980 : « Le romantisme est loin d'être un livre refermé [...] Nous continuons à avoir besoin de ces peintures. » « Interview with Irmeline Lebeer, 1973 », Richter 2009, p. 82. Puis il passe à la première personne dans les années 2000 : « Je suis Goethe et Polke est Schiller ; moi, je suis le classique. » « Interview with Astrid Kasper, 2000 », Richter 2009, p. 368.
- 10 Au sujet des maîtres anciens, Richter déclare : « je croyais qu'il fallait peindre comme les maîtres et j'en étais bien incapable. » « Entretien avec Jan Thorn-Prikker sur le cycle "18 octobre 1977", 1989 », Richter 1999, p. 165. Dorénavant, il assumera ses références à certains peintres, tout autant que son inaptitude à les égaler.



Je n'ai rien à dire et je le dis¹

Entretien avec Gerhard Richter, Nicholas Serota, printemps 2011

Nicholas Serota : En plus de cinquante ans de carrière, vous avez abordé la sculpture, le dessin, la photographie, la peinture sur photographies, mais vous êtes toujours resté fidèle à la peinture. Vous êtes bien entendu connu comme peintre, mais dans notre monde contemporain, une telle fidélité à la peinture est assez inhabituelle.

Gerhard Richter : Beaucoup de gens estiment que d'autres techniques sont plus séduisantes : mettez un écran dans un musée, et plus personne ne regarde les tableaux. Mais ma profession, c'est la peinture. C'est ce qui m'a depuis toujours le plus intéressé. J'ai maintenant atteint un certain âge et je viens d'une tradition différente. De toute façon, je ne sais rien faire d'autre. Je reste cependant persuadé que la peinture fait partie des aptitudes humaines les plus fondamentales, comme la danse ou le chant, qui ont un sens, qui demeurent en nous, comme quelque chose d'humain.

NS : Comment créer un objet intemporel ? Cette question vous accompagne-t-elle constamment ?

GR : Ce n'est pas que j'y pense tout le temps, c'est plus un désir de conserver une certaine qualité artistique qui nous anime, qui nous émeuve et aille au-delà de ce que nous sommes, qui soit, en ce sens, intemporelle.

NS : Pourrait-on l'expliquer, du moins en partie par votre formation initiale, par le respect du métier que l'on vous a enseigné ?

GR : Oui, mais cela n'a rien à voir avec le savoir-faire, le soi-disant métier, c'est une évidence. La virtuosité seule n'a rien à voir avec l'art. Je ne saurais comment décrire cette qualité qui ne se retrouve qu'en art (qu'il s'agisse de musique, de littérature, de peinture ou de toute autre forme d'art). Cette qualité, elle est là, tout simplement, et elle est immuable.

NS : De sorte qu'elle nous parle encore.

GR : Oui.

NS : Vous vous qualifiez parfois de peintre classique.

GR : La signification précise de ce mot m'a toujours échappée, mais même si je l'utilise improprement, le « classique » a toujours été mon idéal, aussi longtemps que je puisse m'en souvenir. Il m'en est resté quelque chose qui m'a toujours accompagné, jusqu'à aujourd'hui. J'ai rencontré des difficultés, naturellement, parce que, comparé à mon idéal, je ne m'en suis jamais ne serait-ce qu'approché. Certaines de mes toiles reflètent très précisément ce problème. La série *Titien* (p. 111), par exemple : je voulais tout simplement posséder ce ravissant tableau, c'est-à-dire le peindre pour moi-même à partir d'une carte postale. Mais je n'y suis pas parvenu, c'est pourquoi nous avons aujourd'hui ces cinq tableaux qui témoignent de mon échec. Il en va de même avec les monochromes gris et les *Nuanciers*, où les différentes couleurs sont posées de manière aléatoire. Le point de départ, la source de tableaux de ce genre a toujours eu un rapport avec l'impuissance. Et s'ils sont réussis, c'est seulement parce que j'ai formulé le plus clairement possible les données du problème et que j'ai trouvé la forme qui lui était appropriée.

NS : La peinture serait-elle donc un équilibre à trouver entre l'invention de la forme exacte et un combat permanent contre la possibilité de l'échec ?

GR : C'est une tentative de donner forme à l'incapacité et à la détresse, pour les visualiser. Si j'ai de la chance, le résultat est vrai et évident, bon et constructif, de sorte que la forme ne doit rien à l'ironie ni au cynisme. De toute façon, le cynisme n'a pas sa place en art.

NS : Nous reviendrons plus tard à la question du scepticisme et de l'ironie. Comment commencez-vous une peinture ?

GR : Parfois j'ai de la chance, il me vient l'idée que « ça pourrait être une peinture ».

NS : En regardant une image ?

GR : Oui. Pour ce qui est des peintures réalistes, soit je vois cette image dans la réalité et je la prends en photo, soit une photo qui se trouve déjà dans ma collection me saute aux yeux parmi toutes les autres. Mais il peut parfois s'écouler des années avant que je ne la peigne. Dans le cas des abstractions, j'ai une vague idée de peintures qui ne demandent qu'à être peintes. Voilà comment ça commence, mais le résultat est presque toujours totalement différent de ce que j'avais imaginé.

NS : Certains artistes ont toujours des tableaux en cours dans leur atelier, sur lesquels ils travaillent, mais vous, il vous arrive de ne pas peindre pendant des périodes assez longues.

GR : C'est exact. Ce sont des périodes plutôt agréables, au début, quand je fais autre chose que peindre. Mais si elles se prolongent, je commence à me sentir mal à l'aise, à m'inquiéter de ne jamais pouvoir y revenir, de finir par ne plus rien faire. Mais jusqu'à présent, je suis toujours parvenu à m'y remettre.

NS : Nous nous trouvons aujourd'hui dans votre atelier. Vous avez recommencé à peindre depuis quelques jours. Comment avez-vous démarré cette peinture [un panorama de toits de tuiles] ?

GR : La photographie qui m'a servi de point de départ date d'il y a au moins quatre ou cinq ans. J'ai dessiné ces toits de tuiles rouges sur une toile l'année dernière, mais je n'ai commencé à les peindre que la semaine dernière. C'est une manière plutôt agréable de se remettre au travail après une interruption.

NS : Il vous est donc plus facile de commencer par une image plutôt qu'une abstraction ?

GR : Pas toujours, mais dans le cas présent, c'est agréable-ment apaisant après toute cette agitation. Pouvoir tout simplement me poser et me concentrer sur mon métier. Les abstractions sont très différentes, très actives, plus compliquées et désordonnées, un peu comme un combat.

NS : La peinture commence donc avec ce métier très ancien qui consiste à poser de la couleur sur une toile avec un pinceau...

GR : Commencer à partir de rien, comme cela, c'est une sorte de rituel qui se déroule selon un ordre qui lui est propre, le mélange des couleurs, la recherche des teintes appropriées, l'odeur, toutes ces choses qui nourrissent l'illusion que cela aboutira à un tableau merveilleux. Puis arrive ce moment d'échec, où je constate que ça ne marche tout simplement pas. C'est précisément ce qui va arriver ici. Demain, j'essaierai de nouveau.

NS : Qu'est-ce qui vous a le plus particulièrement séduit dans ce motif ?

GR : La simplicité et la paix qui en émanent. Et toutes ces tuiles, ça me rappelle un peu Vermeer. C'est merveilleusement non moderne, non spectaculaire. Ça pourrait devenir un très bon tableau, un tableau immaculé.

NS : La peinture revêt-elle donc sa propre qualité ?

GR : Absolument. C'est quelque chose que tout tableau réussit à en lui, à toutes les époques. C'est ce que nous nous efforçons tous de faire : voir et définir cette qualité. En fait, pouvoir distinguer entre le bon et le mauvais, c'est l'accomplissement culturel le plus extraordinaire qui soit, et nous y travaillons tous sans cesse, que ce soit en tant que spectateur ou en tant que producteur, et ce depuis des temps immémoriaux.

NS : Vous mesurez-vous à l'aune du passé ?

GR : Oui, nécessairement, c'est ainsi. Les influences majeures, mes racines, mes obligations, mon devoir.

NS : Pourquoi cette peinture ne vous satisfaisait-elle donc pas ?

GR : Elle ne fonctionnait pas, tout simplement, je ne parvenais pas à obtenir un résultat satisfaisant et ce que j'avais imaginé ne venait pas. J'ai seulement constaté que cela allait devenir une mauvaise peinture.

NS : Combien de jours avez-vous travaillé sur cette toile ?

GR : Hier, c'était le cinquième jour. Pas des journées de huit heures, de quatre heures, plutôt.

NS : Et finalement, vous avez tout enlevé au racloir ?

GR : Ça a au moins meilleure allure.

NS : Vous allez donc recommencer le même sujet sur une toile vierge ?

GR : Non, pas maintenant. Peut-être beaucoup plus tard.

NS : Que s'est-il donc si mal passé que vous ayez dû détruire tout le tableau ?

GR : Je suis peut-être parti du mauvais pied avec ces tuiles interminables, ou bien le motif lui-même n'était pas approprié. Ou j'ai eu les yeux plus gros que le ventre. Quoi qu'il en soit, ça n'a pas fonctionné.

NS : Vous avez prononcé tout à l'heure le mot « immaculé » ?

GR : C'est une question épineuse ; comme la perfection, ce qui est immaculé est habituellement très ennuyeux. Mais il existe par ailleurs, bien entendu, des œuvres d'art « immaculées » qui ne sont pas le moins du monde ennuyeuses, de Léonard de Vinci, de Carl Andre, de Vermeer et d'autres.

NS : En travaillant sur ces peintures figuratives, sur ces images et plus particulièrement sur ces paysages, vous arrive-t-il souvent de penser à Vermeer, ou bien n'était-ce seulement que dans ce cas précis ?

GR : Quand je peins ? Jamais, en fait. Mais en général j'ai ce genre de modèles en tête, puis quand le tableau est achevé, il m'arrive de prendre conscience de ce qu'il évoque pour moi, par exemple *Lectrice* (p. 219) me fait penser à Vermeer.

NS : Vous surprenez-vous alors à utiliser des techniques particulières, comme celles par exemple que l'on observe dans les tableaux de Vermeer ?

GR : Non, je ne dirais pas cela. Le fait que ses peintures soient bonnes, meilleures que la plupart des autres, ne doit rien à sa manière particulière de peindre. C'est relié à une autre qualité, entièrement différente, à quelque chose de mystérieux.

NS : Que recherchez-vous donc alors, quelle est cette qualité ?

GR : Qu'y a-t-il donc de si particulier dans une villa de Palladio, dans un morceau de Bach ou de Cage ?

NS : Et qu'est-ce qui relie Vermeer, Palladio, Bach et Cage ?

GR : C'est précisément cette qualité dont je viens de parler. Ce n'est jamais affecté, ni étonnant et élégant, ni déconcertant, ni spirituel, ni intéressant, ni cynique, ça ne peut être prémédité et probablement même pas décrit. C'est tout simplement bon.

NS : Aspirez-vous à retrouver cette même qualité dans les peintures abstraites ?

GR : Absolument. Elles doivent être construites comme un morceau de nature. Elles doivent être cohérentes. Cela explique pourquoi il faut y travailler si longtemps.

NS : Dans le cas des peintures figuratives, vous vous représentez une image. Il vous est alors possible de décider qu'elle ne fonctionne pas et abandonner la peinture.

GR : En effet, mais ça ne m'aide pas beaucoup plus. En fait, c'est exactement la même chose quand je peins une abstraction.

NS : Vous abandonnez souvent vos peintures abstraites ?

GR : Oui, je les remanie bien plus souvent que les figuratives, car elles se révèlent souvent très différentes de ce que j'avais prévu.

NS : Vous commencez donc avec une idée, celle d'une sensation que vous souhaitez créer dans une peinture particulière. Comment commencez-vous vos peintures abstraites ?

GR : En fait, le début est assez facile, puisqu'à ce stade-là, je dispose d'une assez grande liberté pour traiter

les choses - les couleurs, les formes. Il en émerge une peinture qui me paraîtra plutôt bonne pendant quelque temps, si lumineuse, si colorée et nouvelle. Mais cette impression ne dure qu'un jour, tout au plus, puis la peinture me paraît progressivement médiocre, fausse. C'est alors que commence le véritable travail : remanier, supprimer, recommencer, etc., jusqu'à ce qu'elle soit terminée.

NS : Votre première décision concerne donc le choix du format du tableau ?

GR : Oui. Un format qui me paraisse conforme à la vague notion que j'ai du tableau, et qui habituellement convient à toute une série de tableaux.

NS : Comment vous préparez-vous à aborder un ensemble de peintures ? Qu'est-ce qui fait que tout soit prêt ?

GR : Les couleurs sont convenablement mélangées, parfois filtrées une seconde fois, de sorte qu'il ne reste plus le moindre petit grain de pigment. La quantité d'huile est parfaitement dosée, les brosses sont toutes rangées, prêtes à l'emploi, comme les couteaux à palette, les racloirs et tout le reste. Tout doit être à sa place.

NS : Les peintures abstraites blanches ont donc, elles aussi, débuté ainsi ?

GR : J'avais à vrai dire l'idée de faire quelque chose de complètement différent. J'avais prévu une série de peintures vertes.

NS : Pourquoi vertes ?

GR : Je ne sais plus pourquoi je m'étais décidé pour cette couleur.

NS : Une sensation, un sentiment très puissant, peut-être ? Mais ensuite, le vert ne vous satisfaisait plus ?

GR : Ces toiles étaient toutes achevées au début de l'été et je pensais que ces tableaux bizarrement verts étaient plutôt bons. Je suis alors parti pendant deux semaines, pour constater à mon retour qu'ils ne me plaisaient plus. Il m'a fallu les modifier. Certains sont devenus plus gris, d'autres plus colorés. Quand j'en ai eu terminé avec eux, ils étaient tous principalement blancs.

NS : En commençant à les peindre en blanc, avez-vous pensé aux précédents historiques des peintures blanches ?

GR : Oui, et c'est la raison pour laquelle je n'aurais jamais eu l'intention de faire sciemment des peintures blanches, comme Robert Ryman, Jasper Johns et les autres. Mais je me suis ensuite convaincu que ces peintures-ci sont différentes, plus illusionnistes, du moins qu'on peut voir une différence.

NS : Vos peintures sont-elles plus illusionnistes ?

GR : Oui. On dirait qu'elles ont comme une atmosphère de paysages.

NS : Ainsi donc, quand vous avez commencé à utiliser le blanc, vous pensiez au paysage, à l'atmosphère ?

GR : En fait, je ne pensais pas du tout à un paysage. C'est venu à mesure que je peignais.

NS : Mais si vous ne peignez pas une illusion, vous ne peignez pas non plus une représentation.

GR : Non, pas du tout, et si quelque chose émerge dans une peinture qui soit reconnaissable, comme un élément de paysage, alors je m'en débarrasse.

NS : En réalisant ces peintures blanches, aviez-vous le sentiment de pénétrer en terrain mine ?

GR : Quand j'ai peint les monochromes gris, j'étais dans une situation comparable. J'étais heureux d'apprendre que mes peintures étaient différentes de celles d'Alan Charlton ou de qui que ce soit d'autre. Benjamin Buchloh fut l'un de ceux qui les voyait ainsi. Cela m'a aidé.

NS : Charlton et les autres s'inscrivent à mon avis dans une trajectoire différente.

GR : En effet.

NS : Pour commencer, vos peintures grises qui datent du milieu des années 1970, présentent des surfaces assez différentes et elles ont évolué à partir de peintures exécutées au pinceau.

CH : La première peinture grise était l'un de mes premiers paysages urbains, la Königsallee de Düsseldorf... Je ne l'aimais pas, ce n'était pas terrible. Je l'ai alors recouverte de gris et ça m'a paru bien. J'ai fait de même avec une rue de Cologne.

NN : Les peintures grises sont elles nombreuses à avoir été ainsi à l'origine des peintures réalistes qui ont été effacées ultérieurement ?

CH : Non, à dire vrai, de toutes les peintures grises, peut-être seulement trois ou quatre petits formats.

NN : Puis vous avez commencé à travailler directement en gris ?

CH : Oui, en gris, parce que les différences qui existent entre tous ces nombreux gris me fascinaient, le fait que certains soient meilleurs que d'autres, c'est ce qui m'a incité à continuer à peindre des monochromes gris.

NN : Lorsque vous travaillez en gris, vous prenez conscience, me semble-t-il, de deux choses : d'une part, de la couleur, parce qu'il n'existe pas deux gris identiques, le ton étant tantôt plus froid ou plus chaud, et, d'autre part, de la surface. Qu'exploriez-vous avec ces peintures grises ?

CH : Les huit exposées à Mönchengladbach (1974) ont été peintes au pinceau. Elles ont un aspect illusionniste, on pourrait presque y voir des nuages ou d'autres choses. Comme un lieu que l'on n'aurait jamais visité auparavant. Elles ressemblent parfois à des paysages qui n'existent pas et ne pourraient jamais exister, parce que ce ne sont jamais de véritables paysages, avec ciels et nuages.

NN : S'agit-il donc d'un domaine que vous n'aviez jamais fréquenté auparavant, ou que la peinture n'avait jamais frôlé auparavant ?

CH : La quasi-totalité des peintures abstraites montrent des scénarios, des environnements ou des paysages qui n'existent pas, mais qui donnent l'impression qu'ils pourraient exister. Comme s'il s'agissait de photographies de scénarios ou de régions qui n'avaient encore jamais été vues et qui ne pourraient jamais exister.

NN : Ainsi donc, vous fabriquez d'une certaine manière des images du néant.

CH : Oui, de lieux que l'on ne peut aller voir, de quelque chose que l'on ne peut pas toucher.

NN : Quelque chose qui ne pourrait pas être décrit ?

CH : Oui [avec hésitation], disons que bien qu'on puisse la décrire en détail, la vue qui figure dans la peinture est un composite de nombreux éléments différents.

NN : Est-ce la forme suprême de l'abstraction ?

CH : J'ai eu une polémique avec Benjamin [Buchloh]. Peut-être connaissez-vous cet entretien où nous parlons de « pluie rouge » ? Il m'a dit : « Voulez-vous donc dire par là que cela pourrait être une pluie rouge ? Qu'on pourrait l'interpréter comme une pluie rouge, des éclaboussures rouges, du rouge. » Je lui ai répondu : « Cela ressemble à une pluie rouge, mais ce n'est pas ce que cela signifie. » Ça a un certain charme.

NN : Je pense pour ma part qu'il existe une tradition de l'abstraction, qui ne traite que de la facture pure.

CH : Je ne crois pas que cela soit possible : même les peintures de Hyman me font penser à du dentifrice, à de la farine ou à de la peinture blanche.

NN : Est-ce à dire que même des tableaux qui ne semblent rien figurer figurent quelque chose, parce que tout est enraciné dans le monde, tout est relié d'une manière ou d'une autre au monde et à l'expérience, et que chacun d'entre nous recherche quelque chose, est en quête de quelque chose... ?

CH : Oui, forcément, de quelque chose qui soit reconnaissable – on doit être capable de faire avec.

NN : Nous avons déjà abordé la série *Elbe* (p. 44-45) qui explore le langage de l'abstraction à une date précoce dans votre carrière, des 1957.

CH : C'était un jeu.

NN : Un jeu ?

GR : Oui. L'Académie des Beaux-arts avait organisé un séminaire où nous étions censés apprendre les techniques d'imprimerie. Et il y avait un merveilleux rouleau encreur et de l'encre noire. Je me suis mis à essayer avec le rouleau des choses qui toutes me paraissaient intéressantes. Voilà ce que j'ai fait au lieu de suivre le séminaire. Je me suis ensuite dit que ça ne pouvait être aussi simple, que ça n'avait rien à voir avec l'art, que ce n'était qu'un jeu. Un de mes amis a rapporté ces monotypes chez lui, l'intégralité, et les a conservés pendant cinquante ans.

NS : Ces abstractions furent-elles les seules que vous ayez réalisées durant ces vingt ans ?

GR : Non. J'avais fait plusieurs tentatives avant de quitter la RDA. Mais celles-ci étaient plus délibérées : « Allons-y, maintenant je vais faire une peinture abstraite. » La série *Elbe* était, elle, complètement imprévue.

NS : Or même dans la série *Elbe*, vous avez commencé par placer des petits personnages.

GR : Oui. Je faisais à l'époque beaucoup de dessins comiques ainsi que des récits illustrés, avec de petits personnages en mauvaise forme, sans bras pour faire quoi que ce soit.

NS : Dans certaines de ces linogravures, il y a plus qu'une impression de paysage, on y voit comme une lune ou la mer. Puis, plus on progresse dans la série, plus elle se rapproche de l'informel et devient abstraite.

GR : J'ai voulu en effet qu'elles deviennent plus abstraites. Elles représentaient des lieux, sauf qu'elles ne ressemblaient pas aux lieux réels. Les premières de la série avaient encore un lien avec la réalité : on pouvait y voir une lune, un homme, un nuage. Puis, comme vous l'avez dit, les dernières étaient plus abstraites. Nous les qualifions d'abstraites parce qu'elles ressemblent si peu à la réalité et, pourtant, elles sont très précisément ceci : elles nous présentent une image de quelque chose, indépendamment du fait que cette chose puisse exister ou non.

NS : Elles sont donc plus concrètes en ce sens qu'elles sont également liées à des objets, mais à des objets qui ne sont pas reconnaissables.

GR : Oui. C'est exactement cela.

NS : Vous êtes allé voir la documenta en 1959. Que vous rappelez-vous y avoir vu ?

GR : Je cherchais à voir des peintures réalistes et n'ai pas trouvé grand-chose qui me plaisait, puis j'y ai découvert Pollock et Fontana. Ce fut un choc. Ils étaient si impertinents. L'un avait tout simplement fendu la toile au couteau, l'autre laissé s'égoutter de la peinture dessus. Je n'étais pas du tout préparé à cela.

NS : Votre travail en a-t-il été modifié ? Vous en souvenez-vous ?

GR : Cela m'a influencé, dans le sens que c'était une raison supplémentaire de quitter la RDA.

NS : Et aviez-vous essayé de faire des tableaux abstraits ?

GR : [rires] Oui, ça aussi, bien sûr.

NS : Mais vous avez détruit toutes ces peintures, n'est-ce pas ?

GR : En effet.

NS : La plupart des peintures que vous avez réalisées durant les dix premières années de votre installation en Allemagne de l'Ouest étaient inspirées de photographies. Au cours de cette même période, faisiez-vous des peintures abstraites ?

GR : Au début, mes peintures s'inscrivaient davantage dans la lignée de Dubuffet, Chadwick et Fautrier. Ce n'est que plus tard que j'ai commencé à peindre d'après photographies.

NS : Mais la véritable évolution vers le gris, vers les *Dépeintures* et une forme différente d'abstraction est intervenue à la fin des années 1960 et au début des années 1970, après les *Paysages urbains*.

GR : Oui, oui. C'est exact. Je ne voulais pas devenir seulement un spécialiste de la peinture d'après photo.

NS : Parce que les autres peintres travaillant d'après photographies étaient trop nombreux ?

GR : Non, je n'en suis pas si sûr. Il n'y en avait peut-être pas tant que cela. Malcolm Morley était l'un d'entre eux. J'appréciais ses tableaux. Mais ce n'était pas avant Warhol.

NS : Pourquoi souhaitiez-vous donc faire des peintures abstraites ? Vous aviez une réputation, et un marché, en tant que peintre d'images.

GR : Peut-être parce que je suis un peu changeant, un peu versatile. Et que j'ai toujours été fasciné par l'abstraction. C'est si mystérieux, comme une terre inconnue.

NS : Considérez-vous alors l'abstraction comme un défi à relever ?

GR : Oui, comme quelque chose qui ne me laissait pas en paix. On m'avait enseigné en RDA que ce n'était que de la camelote. Que la peinture abstraite, ça ne rime à rien. Mais ça m'intéressait et je pouvais toujours me consoler en écoutant de la musique, ou en la citant, car la musique est toujours abstraite, à moins que l'on ne se mette à chanter une chanson. C'était ainsi. J'avancais lentement, à tâtons.

NS : Considérez-vous les ensembles de peintures grises comme un équivalent à la musique ?

GR : Pas vraiment. Je rêvais de créer quelque chose de plus complexe, une composition.

NS : Une symphonie ?

GR : [rires] Oui, plutôt comme une symphonie. Je connaissais bien sûr quelques exemples à ne pas suivre, de peintres qui se sont efforcés de traduire la musique en peinture. Mais on ne peut la traduire de façon univoque. C'est au mieux un truc de discothèque, des jeux de lumière qui suivent le rythme de la musique, c'est bon pour la danse.

NS : Au milieu des années 1970, vous vous lancez dans une nouvelle série de peintures abstraites qui débute par une abstraction intitulée *Construction*. J'ai l'impression qu'il s'agissait d'une intention délibérée pour prendre un nouveau départ.

GR : Vous avez raison. C'était un peu forcé au début, intentionnel, mais c'est progressivement devenu plus libre.

NS : D'où provenait cette image ?

GR : De l'imagination. Une fantaisie.

NS : Elle a une forte qualité tridimensionnelle et architectonique.

GR : Oui. Certaines peintures abstraites ultérieures ont aussi commencé de manière comparable, avec des lignes de construction et des perspectives, architectonique, ou comme de la science-fiction.

NS : Cette architectonique provenait-elle d'un intérêt pour les premières peintures modernistes, ou pour l'architecture, ou bien simplement pour la forme ?

GR : Peut-être pour les premières peintures modernistes. Il y en avait beaucoup que je ne connaissais pas encore. Mais avant tout, ce qui fut important pour moi, c'est ma décision de me fier à mon propre instinct, la décision d'accepter des choses qui ne sont pas explicables et qui ne pourraient pas, pour une raison ou pour une autre, être légitimées. Cela a débuté à la fin des années 1970 avec un certain nombre de peintures de petit format que j'ai présentées en 1978 dans une galerie de Halifax, un endroit suffisamment éloigné pour que cela reste inoffensif. Et j'ai été étonné de constater que ces peintures difficiles et brutales, incompréhensibles, étaient prises au sérieux, tout autant que celles que j'avais réalisées auparavant.

NS : Vous avez dit un jour, me semble-t-il, que l'élégance, c'est pour la science et pour les mathématiques, mais pas pour l'art. Pourquoi l'élégance est-elle négative en art ?

GR : Les mathématiciens parlent de solutions élégantes. J'aime cette idée. Mais le mot est habituellement employé dans les milieux du design et de la mode, l'élégance d'un meuble ou d'un vêtement. À vrai dire, cela ne me gêne pas que l'on décrive des peintures comme « élégantes ». Après tout, les panneaux gris que j'ai réalisés ont un aspect en effet très élégant.

NS : Dans le domaine des sciences et des mathématiques, la notion d'élégance a un sens très précis. On pose le problème et si l'on parvient à le résoudre de manière ingénieuse, la solution est dite élégante.

GR : En allemand aussi... Une solution élégante, ce qui signifie juste, clair et léger. C'est une idée que j'aime beaucoup.

NS : Cela signifie normalement que la solution a été économique et aussi succincte que possible, efficace. Mais la peinture n'est pas une question d'efficacité.

GR : En fait si, en ce sens qu'elle nous permet de trouver une forme adaptée à une idée complexe, à savoir rendre communicable quelque chose de chaotique, elle est en cela efficace. Prenez par exemple *La Joconde*, ou *L'Exécution* de Manet, des tableaux extrêmement efficaces. Bien entendu, cela n'a rien à voir avec l'élégance.

NS : Une équation mathématique ou une expérience scientifique ont pour objet de rendre visible ce qui est connu, ou ce qui n'est pas connu, mais sous une forme visible. Estimez-vous que la peinture a pour objet de découvrir l'inconnu... ou le connu ?

GR : Ah oui, l'« inconnu en peinture », c'est comme ça qu'on l'appelait. Mais en fait, c'est le « connu », celui que nous voyons et que nous éprouvons, qui nous touche et nous affecte, et auquel nous devons réagir, qui est vraiment le plus important. Aussi longtemps que nous ne comprenons pas cela, et que nous sommes incapables d'y faire face, il se transforme en inconnu, en ce qu'il était. C'est très enthousiasmant en soi.

NS : Il y aurait donc chez Kandinsky comme, peut-être, chez Mondrian, une relation entre l'abstraction et l'idée de l'utopie. L'utopie n'est pas ce à quoi vous aspirez. Est-ce plus concret ?

GR : Je ne connais pas de peinture qui me montre une utopie, ou quelque chose qui soit utopique.

NS : Qu'est-ce que Mondrian vous montre alors ?

GR : De bonnes proportions. Une bonne idée... la décision courageuse de faire quelque chose de ce genre. Et une sorte de perfection, dans ses bonnes toiles... il n'y a pas

une seule idée stupide. Comparées à des peintures moins bonnes, où l'on peut toujours observer avec quelle intelligence elles ont été conçues, combien la disposition est créative, remarquable et intéressante. On ne trouvera pas ça chez Mondrian. C'est comme un secret, et c'est ce que j'admire.

NS : La peinture devrait donc aussi selon vous comporter une incertitude ?

GR : Quelque chose d'incompréhensible, avant tout, quelque chose qui se situe sur un plan supérieur.

NS : Vous avez mentionné tout à l'heure plusieurs peintres abstraits américains, dont Ryman. Pensez-vous appartenir à une tradition européenne ou plutôt à une tradition américaine ?

GR : [rires] Plutôt européenne.

NS : Pourquoi ?

GR : C'est difficile à dire. Je l'ai constaté pour la première fois, et cela m'avait frappé à l'époque, lors d'un séjour à New York avec Blinky Palermo. C'était en 1972, je crois, dans ces années-là. Nous avons tous les deux pris brusquement conscience que nous étions des Européens, que nous pensions différemment. Nous sommes davantage travaillés par les scrupules et le doute... pas les Américains.

NS : Qu'est-ce que Palermo avait d'européen ?

GR : Peut-être plus de nostalgie, plus de tragédie et d'incertitude.

NS : Les Américains n'ont-ils donc pas d'incertitudes ?

GR : Ils n'en avaient pas à l'époque, c'est du moins comme ça qu'on les voyait. Quoi qu'il en soit, ils étaient bien plus sûrs d'eux que nous ne l'étions.

NS : Qu'admirez-vous dans les peintures de Palermo ?

GR : Son sens de la qualité. [rires] Toutes ces choses que j'apprécie. Heiner Friedrich m'a dit un jour : « Une peinture ne devrait jamais être intéressante. » Cette idée

m'avait vraiment frappé. Et je continue à penser la même chose aujourd'hui. Les peintures intéressantes ne sont pas bonnes. Palermo n'est pas intéressant. Hormis la provocation, qui est inévitable. Quand les gens voyaient un tableau qui était fait de toiles cousues, par exemple, ils le considéraient souvent comme provocateur, parce qu'à cette époque, il y avait encore des artistes qui peignaient. Et il y a quelques similitudes avec Barnett Newman. Ce caractère intéressant est inévitable. Il se démarque, tout simplement, parce qu'il est encore si inhabituel.

NS : Pensez-vous que cela suscite l'intérêt pour une mauvaise raison ?

GR : Disons que ces choses étaient nouvelles, d'une certaine manière, et cela suscite l'intérêt, que les tableaux soient bons ou mauvais. Et cela peut aussi être utilisé comme une stratégie délibérée, bien entendu.

NS : Vos peintures sur verre ou vos miroirs ne seraient-ils alors qu'une stratégie ?

GR : Je ne dirais pas cela. Il s'agit plutôt de l'envie d'essayer de produire quelque chose d'approchant, de faire un objet dont la perfection soit si provocante, en fait plutôt non artistique : pas fait main et très élémentaire.

NS : Pour moi, ces œuvres sont parmi les plus complexes que vous ayez créées.

GR : Voilà pourquoi elles ne plaisent pas aux foules. Je me rappelle l'exposition au Guggenheim de Berlin. Les gens étaient un peu déconcertés. Ça n'a pas été un succès, mais c'était une belle salle. Lavez-vous vue ?

NS : Oui... À mon avis c'est un travail intéressant, parce qu'il paraît si parfait, mais lorsqu'on entre dans cet espace, c'est très perturbant. Il s'agit d'une impression physique, mais on n'est pas tout à fait certain de ce que l'on voit. Les œuvres de 2002 s'inscrivaient dans le prolongement de vos travaux plus anciens qui employaient le verre et la couleur grise. Venons-en à votre sculpture en verre, le double panneau de 1977 (p. 137). Pourquoi l'avez-vous réalisée ?

GR : C'est le genre de sculpture dont on peut voir les deux côtés. L'un est parfait, l'autre ressemble à une peinture grise. Elle avait un je-ne-sais-quoi de séduisant. L'interstice.

NS : Comme une peinture qui serait devenue sculpture ?

GR : En effet... Cela me fascinait il y a longtemps. J'ai un jour fait quelques dessins, l'un d'eux figurait un couloir étroit, avec un tableau accroché sur un mur et un miroir de même format en face, sur l'autre mur.

NS : Dans cette configuration, vous travailliez donc avec l'espace de la salle.

GR : Oui... Et ils se regardaient l'un l'autre.

NS : Lavez-vous jamais concrétisé – une peinture et un miroir se faisant face ?

GR : Non, fort heureusement, non.

NS : Pourquoi le verre ?

GR : La perfection et l'inaccessibilité exercent une telle fascination, presque inhumaine. Avec une couche de gris peinte au revers, il n'existe rien de plus froid et pourtant ce verre fait un merveilleux miroir. Il donne une image parfaite de l'espace occupé par le spectateur, peut-être juste un peu floue.

NS : Qu'est-ce qui a motivé la création de 4 *panneaux de verre* (p. 71) ?

GR : Je souhaitais montrer le verre même. J'ai essayé de manière passablement naïve de montrer que l'on peut également toucher ces vitres. C'est pourquoi on peut les faire pivoter sur un axe... et constater en même temps qu'avoir la possibilité de les toucher n'aide en rien, puisqu'on ne peut toujours pas les comprendre. Et, oui, on peut aussi dire que ce travail se rapporte vaguement à Duchamp. C'est un réquisitoire contre Duchamp. Il dessinait dans la poussière de mystérieuses petites figures...

NS : Vous vouliez donc vous attaquer à Duchamp ?

GR : Oui, un peu comme avec *Ema* (p. 65). Je me rappelle que son *Nu descendant un escalier* était considéré comme la fin de la peinture.

NS : Vous souhaitiez montrer que la peinture était encore possible, malgré Duchamp ?

GR : Oui, et ce sans abandonner la peinture figurative. Je voulais faire un art qu'on puisse appeler « rétinien », pictural, beau et, au besoin, même sentimental. À l'époque, ça n'était pas « branché », c'était kitsch.

NS : L'émotion vous intéressait-elle donc, même au milieu des années 1960 ?

GR : Oui, mais sans être véritablement conscient de ce que je faisais. À l'époque, les gens ne le voyaient pas comme cela ; des peintures d'après des photographies d'événements tragiques, c'était une source d'amusement, elles étaient vues comme insolentes et provocatrices, comme un coup d'éclat. Ce qui n'était en fait pas très éloigné de la réalité.

NS : Vous souhaitiez donc une peinture qui soit capable d'envisager les émotions humaines, par conséquent pas à la manière du langage de l'abstraction internationale.

GR : Oui.

NS : Vous portez un regard sceptique sur les idéologies, mais la peinture peut-elle encore avoir un objectif moral ? Abordons tout d'abord la question des idéologies.

GR : C'est simple : il suffit de grandir dans un système nazi puis dans un système communiste. Il y avait aussi d'autres raisons. Nous étions une génération sans pères, c'était le cas pour moi. C'est suffisant pour rendre sceptique n'importe qui.

NS : Vous étiez en effet un enfant sans père, métaphoriquement parlant, mais aussi au sens propre.

GR : Oui, je n'ai eu ni l'un ni l'autre, ni un père qui soit une référence, ni l'autorité d'un père. Un père fixe des limites et met le holà quand c'est nécessaire. Mais n'en ayant pas eu, j'ai eu tout loisir de rester puérilement naïf bien longtemps : je faisais ce qu'il me plaisait de faire, personne ne m'en empêchait, même lorsque je me trompais. Un comportement plutôt indiscipliné qui n'était pas très différent de celui de Polke.

NS : Scepticisme envers les idéologies, donc, mais où avez-vous trouvé votre foi ? Pas dans l'Église...

GR : Pas dans l'Église, pas à proprement parler, mais par d'autres biais, oui, aussi dans l'Église. C'est une tradition très ancienne et il nous est impossible d'exister sans une forme ou une autre de croyance. Nous en avons besoin.

NS : Votre foi s'est-elle approfondie à mesure que vous avanciez en âge ?

GR : Non, j'ai toujours eu la foi.

NS : C'est de cette manière que vous construisez votre univers ?

GR : C'est notre culture, l'histoire chrétienne, c'est ce qui m'a façonné. Même en tant qu'athée, j'ai la foi. Nous sommes tout simplement bâtis de cette manière.

NS : Oui, chacun d'entre nous doit élaborer son propre système de valeur, mais parfois, dans le cas d'un peintre, ce système de valeur s'exprime aussi dans le travail, comme pour Rothko, par exemple, il pourrait y avoir dans sa peinture l'expression d'une croyance en un monde transcendant.

GR : J'en sais quelque chose ! L'art est de plus un médium idéal pour entrer en contact avec le transcendantal, ou du moins pour s'en rapprocher.

NS : Comment vous décririez-vous vous-même ? Je veux dire, pas en termes politiques... Vous avez dit une fois, me semble-t-il, ne pas croire en la religion.

GR : Je ne crois pas en Dieu.

NS : Si vous ne croyez pas en Dieu, en quoi croyez-vous ?

GR : Disons, tout d'abord, que je crois qu'on doit toujours croire. C'est la seule voie possible. Après tout, nous croyons tous deux que nous ferons cette exposition. Mais il m'est impossible de croire en Dieu, en tant que tel, car il est soit trop grand, soit trop petit pour moi, et toujours incompréhensible, incroyable.

NS : Quel est donc le but de l'art ?

GR : Il permet de survivre dans ce monde. Un moyen parmi de nombreux autres... comme le pain, comme l'amour.

NS : Et que vous donne-t-il ?

GR : [rires] Certainement quelque chose à quoi l'on peut se raccrocher... Il a la mesure de tout ce qui est insondable, insensé, absurde, de l'incessante cruauté de notre monde. L'art nous montre comment voir ce qui est constructif et bon, et comment y prendre une part active.

NS : Il structure donc le monde ?

GR : Oui, il apporte le réconfort, l'espoir, de sorte qu'y participer n'est pas vide de sens.

NS : Mais une telle participation ne se fait-elle pas par le truchement de la religion ?

GR : Pas dans mon cas, mais je suis néanmoins reconnaissant que l'Église existe, reconnaissant pour toutes ces grandes choses qu'elle a réalisées, pour nous avoir donné les lois, par exemple, et fondé le Bien et le Mal. C'est ce que font toutes les religions et dès que nous cherchons à les remplacer, des religions matérialistes, comme le fascisme et le communisme, prennent le dessus.

NS : Y a-t-il des sujets qu'il vous est impossible de peindre ?

GR : Je ne pense pas qu'il existe de sujet qui ne puisse être peint, mais il y en a beaucoup qu'il m'est personnellement impossible de peindre.

NS : Un grand nombre de vos tableaux font allusion à l'histoire de votre vie et à l'histoire de l'Allemagne durant la période de l'après-guerre, mais vous n'avez jamais peint un tableau inspiré de la Shoah.

GR : Non, pas directement. J'ai fait quelques tentatives et, à une certaine époque, Konrad Fischer et moi-même avions prévu d'organiser une exposition. Je ne parviens pas à proposer une forme qui soit appropriée, à trouver une façon de la présenter pour que cela soit supportable et pas simplement spectaculaire. Ce thème... est un casse-tête.

NS : Est-ce la raison pour laquelle vous avez cessé de travailler sur le sujet ?

GR : Oui... Je possède encore une photographie, accrochée sur un mur. Mais il ne sert à rien d'en parler, il faut la voir.

NS : Que représente-t-elle ?

GR : Elle est extraite d'un livre de l'historien de l'art français Georges Didi-Huberman, qui est intitulé *Images malgré tout* et dans lequel il y a beaucoup de photographies atroces. Pour Didi-Huberman, ces images, ces photographies épouvantables, font partie de notre fonds commun d'images. C'est un livre stupéfiant. On y voit la cour d'un camp de concentration, avec des gens qui déambulent paisiblement, déplaçant des cadavres – mais l'on ne s'en rend compte que lorsqu'on regarde plus attentivement. Comme de gentils jardiniers... Il y a un contraste effroyable entre le contenu et la forme de l'image. Si je faisais quoi que ce soit avec cela, ce serait tout simplement trop spectaculaire. Il se trouve que j'ai aujourd'hui une certaine réputation ; les gens diraient alors : « Oh là là, regardez donc ce qu'il fait maintenant ! » Je suis déjà passablement agacé par le succès que rencontrent mes peintures Baader-Meinhof (p. 177-191). On leur prête une attention excessive, ce qui ne serait pas le cas si quelqu'un d'autre les avait peintes. Au point que je n'aime plus les exposer. La presse les adore. C'est affreux !

NS : Avez-vous cependant envisagé de faire une peinture à partir de cette image ?

GR : Oui. Souvent.

NS : L'avez-vous commencée ?

GR : Non. L'image a un impact considérable car c'est une petite photographie encadrée. Je ne pourrais rien y ajouter. Si j'en faisais une peinture beaucoup plus grande, ce serait probablement à son détriment.

NS : Quand avez-vous découvert cette photographie ?

GR : Il y a environ quatre ans.

NS : Il est donc encore possible que vous réalisiez cette peinture : *Septembre* (p. 264) a été peint quatre ou cinq ans après l'événement.

GR : Je suis lent, c'est vrai, mais c'est hautement improbable.

GR : Oui. Il est impossible de travailler convenablement tout le temps. La seule inquiétude, c'est la crainte que tout ça puisse être déjà terminé. À jamais. Que plus rien ne vienne.

NS : Quand avez-vous découvert le racloir ?

GR : C'était avec ce très petit tableau (ill. 30, p. 127).

NS : L'utilisation du racloir est-elle, comme pour le rouleau encreur d'*Elbe*, un effet du hasard, ou bien y aviez-vous déjà songé auparavant ?

GR : Oui, c'était pareil.

NS : Avec le pinceau, vous conservez la maîtrise. Le pinceau est chargé de peinture et vous posez la touche. Avec votre expérience, vous savez très exactement ce qui va se produire. Mais avec le racloir, vous perdez la maîtrise.

GR : Pas toute la maîtrise, une partie seulement. Cela dépend de l'angle, de la pression et de la peinture particulière que j'utilise.

NS : Vous aimez donc la possibilité de conserver la maîtrise, mais aussi que certaines choses ne puissent pas être contrôlées.

GR : Oui, c'est ça notre travail. Le hasard est donné, imprévisible, chaotique. C'est la base. Nous essayons alors de le maîtriser par notre intervention, en lui donnant une forme, en le mettant à notre service.

NS : Vous avez cité un jour une phrase de John Cage, en précisant que vous l'approuviez : « Je n'ai rien à dire et je le dis ». Qu'est-ce qui dans l'esprit de Cage vous est familier ?

GR : Ce genre d'état d'esprit est très proche de la réticence que j'éprouve personnellement à parler. C'est aussi, me semble-t-il, une critique très pertinente de toutes ces déclarations pompeuses qu'on entend à droite et à gauche. Mais avant tout, Cage est à mon avis un très grand musicien. Sa façon d'utiliser le hasard, que ce soit dans ses pièces fondées sur des tirages Yi King ou sur des bruits quotidiens. Même si on croit a priori entendre un non-sens provocateur, des tintements et des grincements aléatoires. Mais alors on comprend progressivement à quel point

cette musique est merveilleusement intelligente et sensible, à quel point elle est soigneusement construite. Extraordinaire !

NS : Je souhaiterais clore cet entretien en vous demandant pourquoi vous avez si souvent peint votre famille ?

GR : Parce que ce sont les personnes que je connais le mieux. [rires]

NS : Mais c'est assez inhabituel. Rares sont les peintres à avoir peint les membres de leur famille.

GR : Peut-être que je me prends tout simplement trop au sérieux. [rires] Cela s'explique très certainement par l'histoire de ma propre vie.

NS : Pourquoi donc Sabine et vos enfants ?

GR : Parce que ce sont les êtres qui me touchent le plus.

NS : Les tableaux qui les figurent expriment ainsi une relation, un sentiment qui existe entre vous et eux ?

GR : Il en va de même pour d'autres, à la différence qu'ils ont des métiers différents, architecte par exemple, et que sais-je encore. Mais en Angleterre, vous avez au moins deux grands peintres dont les tableaux traitent bien davantage de leurs relations personnelles que les miens, Bacon et Freud.

NS : Freud a peint ses filles.

GR : Oui, il n'a peint que des personnes avec qui il avait des relations véritablement profondes. C'est ce qui est le plus important.

NS : À vous entendre, la peinture est une activité d'une grande tendresse.

GR : Ce serait bien ! Je n'aurais rien à y redire ! [rires]

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

1 John Cage, « Conférence sur rien » (1949), *Silence. Conférences et écrits*, trad. de l'anglais par V. Barras, Genève, Éditions Héros-Limite, 2003, p. 120. Cité pour la première fois par Richter dans une lettre à Benjamin Buchloh, datée du 23 mai 1977 (voir Richter 2009, p. 94).



À l'est ou à l'ouest, c'est chez soi qu'on est le mieux : amitiés, famille et design dans les œuvres de jeunesse de Gerhard Richter

Christine Mehring

Übersiedlung

L'importance de la formation artistique acquise par Gerhard Richter à l'Est pour la suite de son œuvre et de sa carrière à l'Ouest s'est développée lentement mais sûrement au cours des vingt dernières années. Les conséquences de son départ de la République démocratique allemande vers la République fédérale d'Allemagne en mars 1961 ont d'abord été envisagées par rapport aux implications idéologiques de son évolution artistique, du réalisme socialiste au « réalisme capitaliste »¹. Cependant, son passage de l'Est à l'Ouest s'inscrit également dans sa pratique artistique sous la forme d'une réflexion approfondie sur la notion de « foyer », empreinte de désir et de doute, et liée à ce qui allait devenir le ton ambivalent propre à l'artiste. De 1962 à 1966 au moins, un grand nombre de ses tableaux et d'œuvres collectives utilisant d'autres techniques traitent de l'expérience existentielle d'être ou de ne pas être chez soi, ainsi que de la construction matérielle d'un foyer et des épreuves que cela représente. Comme nous le verrons, ces thèmes sont manifestes dans la manière dont l'artiste articule les rapports humains (avec ses amis et sa famille) et dans ses rapports avec les objets et l'espace (surtout celui de l'architecture d'intérieur).

Le passage de l'Est à l'Ouest a permis à Richter de peindre, selon ses propres mots, « comme cela me plaît »², et il n'a jamais regretté sa décision. Toutefois, comme pour beaucoup de *Spätaussiedler* et de *Republikflüchtlinge* (réfugiés des anciens territoires allemands d'Europe de l'Est et Allemands de l'Est passés à l'Ouest), ce départ signifiait non seulement la promesse de nouvelles possibilités, mais aussi les épreuves dues au déracinement – quitter sa maison, ses biens, ses amis et, souvent, sa famille – et à la construction d'une nouvelle vie, avec peu de moyens et de soutien, au sein d'une culture essentiellement étrangère. D'une certaine manière, il s'agissait d'une intensification de l'expérience de la reconstruction partagée par les contemporains de Richter à l'Est comme à l'Ouest : reconstruction ou construction de nouveaux loge-

ments, création d'un domaine commun au-delà du territoire, de la langue et du nationalisme, notions que le national-socialisme avait rendues problématiques. Par conséquent, au lieu de se limiter à une simple dimension biographique, à une réflexion sur ses combats personnels détachée des contextes sociopolitiques, la mise à l'épreuve par Richter des possibilités et des limites du foyer constitue une tentative de compréhension de son ancien monde et du nouveau, de la période de reconstruction des deux Allemagnes et du miracle économique ouest-allemand, tentative destinée à la fois à lui-même et à son public (même si elle ne concerna que les Allemands de l'Ouest jusqu'en 1989).

À l'époque, Richter qualifiait, par euphémisme, d'*Übersiedlung* [relocalisation] son évocation de la RDA³. Si le Mur de Berlin n'allait rendre la frontière hermétique que cinq mois plus tard, le 13 août 1961, les déplacements de l'Allemagne de l'Est vers l'Allemagne de l'Ouest étaient déjà restreints et tout déménagement illégal. Richter, alors âgé de trente ans, décida de quitter sa Dresde natale, en compagnie de son épouse, Marianne, connue sous le nom d'Ema. Ils se lancèrent ainsi dans un voyage risqué qui les obligea à laisser derrière eux presque tout ce qu'ils possédaient. Le couple gagna d'abord Berlin-Ouest (où le métro constituait une faille dans la frontière) et Göttingen (lieu de leur camp de réfugiés temporaire), puis Oldenburg (où vivaient alors les parents d'Ema) et enfin Düsseldorf (où ils avaient une connaissance). Richter abandonnait aussi une carrière réussie – source de sécurité financière mais aussi d'insatisfaction – comme peintre muraliste du réalisme socialiste, ainsi qu'un groupe d'amis intimes et de confrères de l'École des beaux-arts de Dresde.

Amitiés

Ces amitiés artistiques et personnelles de Richter ont joué un rôle extrêmement important dans la manière dont il

s'est défini et dans sa formation artistique. C'est ce que révèlent divers documents qui sont apparus ces dernières années et qui concernent en partie la période précédant ce qui est généralement considéré comme l'œuvre à proprement parler de Richter, à partir de *Table* (p. 46), en 1962. Tout d'abord, ces amitiés ont fait figure de contrepoint à la pratique officielle de la peinture par l'artiste⁴. Son travail de peintre muraliste était par nature collectif, c'est-à-dire produit en collaborant, ou tout au moins en consultant les commanditaires, idéologues et architectes, et qui était destiné à l'instruction d'un public de travailleurs. En revanche, ses discussions sur l'art et ses collaborations occasionnelles avec des amis artistes lui apportèrent, comme à beaucoup de citoyens de la RDA, un répit par rapport à une sociabilité déterminée par une idéologie. Un espace, par exemple, pour le genre de mélange d'humour léger et d'amitié profonde dont témoignent les truquages photographiques réalisés en 1955 par Richter et ses amis artistes Joachim Jastram et Alfred Thomalla. La photographie intitulée *Pendaison* (ill. 2) met ainsi en scène avec facétie le suicide des trois amis, provoqué par l'angoisse due à l'imminence de leur examen final pour leur diplôme de muraliste ; elle annonce également, sans la souligner à l'excès, l'émergence d'une conception officielle et résolument plus sérieuse de l'artiste comme membre d'un collectif⁵.

Cependant, la communauté artistique de Richter en Allemagne de l'Est se manifestait moins sous la forme de collaborations visuelles que, plus régulièrement, par des échanges verbaux, intellectuels et, parfois, quasi littéraires. On peut avoir une idée plus précise de ces échanges et de leurs conséquences sur l'évolution de l'artiste à l'Ouest en examinant sa correspondance, entamée juste avant sa « relocalisation » et poursuivie après, avec deux amis sculpteurs, Helmut (Helle) Heinze, artiste de Dresde, de 1959 à 1964, et Wieland Förster, artiste berlinois, de 1961 à 1962. Dans une longue lettre d'août 1959 adressée à son grand ami Heinze, Richter fait un récit semi-fictionnel et d'une ironie hilarante de la documenta II à Cassel, en Allemagne de l'Ouest, qu'il était allé voir alors qu'il habitait encore à Dresde :

« La documenta a un restaurant hypermoderne avec des sièges identiques, tous noir et blanc ; le linoléum est rouge. Des tapisseries sont accrochées aux murs,

dont une grande qui fait huit mètres de long, blanche avec une bande noire. Excellent ! La serveuse réprimande tous ceux qui s'assoient la braguette ouverte devant ce machin (et pourtant, elle porte une minijupe). Si on le refait, c'est l'amende. [...] Afin de parvenir à l'identification obligatoire avec l'œuvre et à sa compréhension totale, une femme très intellectuelle fait son apparition, arborant un collier de pépins de pomme autour de son cou noueux et une queue-de-cheval jusqu'à l'arrière du genou. Jouant son rôle de *Führerin* (commandez, nous suivons), elle explique aux gens Burri, Mathieu et les autres. [...] Je n'ai pas couché avec elle par crainte du qu'en-dira-t-on et parce qu'un jeune pionnier ne va pas aux putes. »

Richter conclut :

« Nous peignons aujourd'hui comme nous vivrons demain. – Une mitrailleuse n'a pas de raison de s'arrêter, son tac-tac-tac est infini comme le temps, et l'homme ne doit pas poser de limites arbitrairement. – Longue vie au réalisme socialiste, car il est sain et nous rend heureux. Mille bonnes choses. Bien à toi, Gerd⁶. »

Un grand nombre des thèmes (le rôle du design, de l'art et de la classe sociale) et des stratégies artistiques (l'exagération et le double langage) qu'évoquent ces extraits, et même le point de vue et la motivation de Richter (traiter de l'expérience du capitalisme sous l'angle du socialisme), allaient réapparaître dans ses œuvres réalisées plus tard à l'Ouest. Ceci dit, si son recours à l'ambivalence, ici et par la suite, a toujours consisté à travailler une question irrésolue ou intrinsèquement complexe, l'ambivalence était, à ce stade de sa carrière, une manière d'aborder spécifiquement le contraste existant entre le conformisme public et l'authenticité dans la sphère privée, contraste généralement admis comme typique des sociétés stalinienne⁷. Richter entrecroise avec provocation les deux domaines, tant du point de vue des personnages du récit (le visiteur de l'exposition à la libido ostentatoire, à la fois rebelle et docile) que de la technique employée (une lettre envoyée de l'Ouest à l'Est, non pas une lettre ouverte mais susceptible d'être ouverte, ironique et fictive, mais

aussi intime et instructive tant pour le rédacteur initié que pour le destinataire).

L'inclusion d'informations alléchantes (les descriptions du design ouest-allemand et les noms d'artistes

III. 2
Richter,
Joachim Jastram
et Alfred Thomalla
Pendaison
[Erhängung], 1955
Photographie



qui exposaient) et de déclarations sérieuses (sur la fonction utopique de l'art) au sein d'un récit absurde et opaque prend un tour plus grave après le départ de Richter et la fermeture par la RDA de ses frontières. Quelques jours seulement après l'érection du Mur de Berlin, Richter écrit à Förster depuis Farø, au Danemark, où il est en vacances : « Ici, il fait froid. Pourtant, je suis allé me baigner trois fois. Les Danois sont gentils et modestes. J'ai reçu la terrible nouvelle de Berlin. Malgré tout, je ne veux pas devenir danois⁸. » Afin d'épargner son destinataire, l'expéditeur enrobe sa correspondance dans un humour pince-sans-rire (il ne veut pas devenir danois), des termes abstraits (la « nouvelle ») et un contexte incongru (des vacances à la mer). Simultanément, pour jeter un pont émotionnel par-dessus le fossé qui vient de se matérialiser, Richter exprime aussi son abattement, en termes directs (la « terrible » nouvelle) et indirects (exilé parmi des étrangers, appréciant leur accueil sans se sentir l'un des leurs).

En somme, ces extraits consacrés à la documentaire II et au Mur de Berlin ne sont que deux exemples parmi les nombreux autres que comprend cette correspon-

dance de la tonalité qui allait caractériser les œuvres de Richter dans les années 1960 – sérieuse et humoristique, authentique et fictive, manifestant une identification avec le sujet tout en prenant ses distances avec lui – et qui était employée d'une telle façon que ce double langage témoignait de l'exploration de l'intimité et, surtout, de son évocation subtile. La tonalité ambivalente caractéristique de Richter s'est élaborée, semble-t-il, dans ses discussions sur des sujets et avec des personnes qui comptaient beaucoup pour le jeune artiste. En outre, de manière autoréflexive, ces discussions sont devenues elles-mêmes un thème qui rend hommage à l'intimité et à la confiance mutuelle des amitiés qui les ont rendues possibles.

Dans une lettre expliquant son départ à son ancien professeur Heinz Lohmar, Richter écrit : « Les ambitions artistiques et tout le "climat" culturel de l'Ouest me permettent mieux d'être moi-même et correspondent mieux, et de façon plus cohérente, à ma manière de travailler qu'à l'Est⁹. » Néanmoins, pendant les années 1960 et une partie des années 1970, Richter s'est efforcé de trouver un équilibre entre ce désir d'être lui-même et le besoin de soutien et d'inspiration, d'appartenance et de compréhension, acquis grâce à des relations et à des collaborations étroites. Il ne lui a pas été facile de construire des amitiés intenses et sérieuses, comme avec Förster et Heinze. Richter évoque d'ailleurs souvent la douleur causée par ce qu'il a perdu. « Elle [ma femme] est le seul être humain qui me reste » déplore-t-il dans une lettre à Förster en novembre 1961. « J'ai déjà si souvent écrit à quel point je souffre d'être séparé de ceux qui parlent la même langue que moi, de toi et de Helle. Quel malheur ! » En décembre 1962, il écrit à Heinze :

« Du côté de l'amitié, il ne se passe pas grand-chose ici. (Que cela ne soit pas très courant dans ce pays, pour diverses raisons, ne me console pas, mais je ne suis pas d'humeur sérieuse aujourd'hui.) En tout cas, les réunions amicales et festives, comme celles que nous avions, ne sont plus qu'un rêve pour nous, un rêve merveilleux. C'était magnifique avec toi ! – Quel malheur¹⁰. »

En réfléchissant aux raisons de la différence d'état d'esprit régnant à l'Ouest à l'égard des rapports amicaux, Richter avait écrit à Förster quelques jours plus tôt : « C'est lié au fait d'avoir besoin ou de ne pas avoir besoin¹¹. »

Mais, en définitive, il est difficile de dire pourquoi Richter trouvait à l'époque que les Allemands de l'Ouest éprouvaient moins le besoin d'avoir des amis.

Famille

Richter laissait derrière lui non seulement ses amis les plus proches, mais aussi toute sa famille. L'artiste n'allait jamais revoir ses parents¹². De 1964 à 1966, il se consacre entièrement à peindre ce qu'il appelle des portraits de famille, d'après un album de photos qui figure parmi les rares biens qu'il a pu emporter de la RDA. Ces portraits doivent être appréhendés dans le contexte de la « relocation », du déracinement et de l'arrachement au foyer, mis en évidence par la correspondance de l'artiste avec ses amis. Il s'agit de portraits individuels et collectifs de sa propre famille (par exemple, *Famille* [*Familie*, CR : 30],

famille trouvées dans la presse (*Terese Andeszka* [CR : 23], 1964)¹³.

À première vue, ce corpus d'œuvres semble présenter le concept de famille comme une construction, un ensemble de relations involontaires reproduisant des normes culturelles. Par là même, il remet en question l'intensité, ou même la possibilité, d'une intimité véritable entre les sujets représentés, et entre les sujets et leur créateur et/ou observateur¹⁴. Les choix iconographiques et formels ainsi que les modes de présentation adoptés par Richter vont certainement dans ce sens. *Uncle Rudi* (p. 60), le plus célèbre de ses portraits, montre Rudolf Schönfelder, oncle de Richter, dans son uniforme nazi de la Wehrmacht, photographie que beaucoup d'Allemands de la génération de l'artiste auraient pu trouver dans leurs albums de famille, mais qu'ils n'auraient pas délibérément choisi comme parent. Plus généralement, les sujets de Richter

proviennent des traditions de la photo de famille amateur et des illustrations banales de presse, auxquelles ils font aussi référence. Ce qui est particulièrement manifeste dans les portraits collectifs génériques, qui vont de la mère et l'enfant à la famille et son animal de compagnie, de la famille moderne de deux enfants à tout le spectre générationnel ; manifeste aussi dans les poses classiques adoptées par les sujets – mains délicatement fermées et têtes légèrement tournées, demi-sourires figés pour l'appareil photo et regards plein d'attentes dirigés vers l'objectif – mais aussi dans la très légère inclinaison, dont la maladresse est clairement involontaire, de l'appareil photo, dans la symétrie imparfaite des compositions et dans l'irrégularité des bords du cadre. Richter exposait généralement les tableaux peints d'après les photographies de sa famille et de celle d'Ema aux côtés de ceux inspirés de modèles inconnus ou d'histoires à sensation, en particulier pour sa troisième exposition individuelle organisée à la galerie René Block de Berlin, de



d'après une photographie de sa mère, de sa sœur, d'autres parents et de lui-même petit garçon, accompagné de son chiot Struppi) ; de la famille d'Ema (comme *Famille au bord de la mer*, 1964 [ill. 3], où l'on voit Ema avec son père, une amie de la famille et son fils) ; des familles de relations professionnelles ou de connaissances, comme *La Famille Schmidt* [*Familie Schmidt*] (CR : 40), 1964 ; ou de photos de

lontaire, de l'appareil photo, dans la symétrie imparfaite des compositions et dans l'irrégularité des bords du cadre. Richter exposait généralement les tableaux peints d'après les photographies de sa famille et de celle d'Ema aux côtés de ceux inspirés de modèles inconnus ou d'histoires à sensation, en particulier pour sa troisième exposition individuelle organisée à la galerie René Block de Berlin, de

III. 3

Gerhard Richter

Famille au bord

de la mer

[*Familie an Meer*]

1964

Huile sur toile

150 x 200 cm

CR : 35

Duisburg, Collection

Sylvia et Ulrich Ströher,

Museum Küppersmühle

für Moderne Kunst

novembre 1964 à janvier 1965. Pareille cohabitation ne fait qu'accentuer la dimension générique et l'omniprésence des motifs de ces portraits. À ceci s'ajoute le flou propre à Richter, employé pour donner l'apparence d'un nivellement des particularités individuelles, projeter les modèles dans un lointain ou une illusion qui semble inatteignable, et comprimer les personnages sur un plan diaphane qui rappelle le négatif photographique – on a le sentiment que les membres de ces familles sont à la fois trop familiers et trop lointains pour être vraiment proches¹⁵.

Cependant, le flou caractéristique de Richter est bien plus complexe. C'est un moyen formel capital qui permet à l'artiste de donner à des types génériques une particularité et un sens. Les quantités variables de brun mélangées à la peinture grise – pour obtenir une gamme de tons qui atténuent ou renforcent la nuance bleue du gris – et les quantités variables d'huile utilisée – afin d'obtenir des surfaces plus lisses ou plus rugueuses – sont employées dans le même but¹⁶. Dans la première moitié des années 1960, en particulier, les flous qu'expérimente Richter sont de natures et de niveaux variés : de l'application de la peinture à grands gestes et sans flou particulier dans *Famille au bord de la mer*, 1964, à l'association de coups de pinceau bruts avec un flou élégant dans *Femme avec enfant (plage)*, 1965 (p. 58) ; de la brume épaisse et inerte planant comme un mirage dans *Famille dans la neige*, 1966 (ill. 4) aux grandes stries curvilignes laissées par les poils d'un pinceau dur dans *Tante Marianne*, 1965 (p. 61). Dans les meilleurs tableaux de cette série, un traitement particulier de la peinture ou un flou se marient avec un motif donné afin d'en accentuer les particularités expressives préexistantes. Dans *Famille au bord de la mer*, le fort contraste projette les personnages au premier plan et, avec les coups de pinceau très visibles, souligne l'impatience des personnages du premier rang de reprendre leurs jeux de plage. Dans *Famille dans la neige*, le flou brumeux sert à brouiller notre vision, comme si tombait une neige fine et dense, proche du brouillard¹⁷. La plupart du temps – et c'est là le plus important –, le flou des portraits de famille dissout les bords et resserre les liens entre les personnages. Dans *Femme à l'enfant*, les coups de pinceau appliqués rapidement en bas à gauche de la toile compriment les détails de la composition, comme pour accentuer la proximité de la mère et de l'enfant.

Dans *Tante Marianne*, les traits de pinceau latéraux visibles sur le buste de Marianne s'emboîtent dans ceux des cheveux du petit Gerhard (ill. 5), comme pour sceller formellement le lien iconographique tissé par l'entre-



III. 4
Gerhard Richter
Famille dans la neige
[*Familie im Schnee*]
1966
Huile sur toile
53 x 70 cm
CR : 80-8
Collection particulière

mêlement des tissus, les plis des vêtements et des couvertures. « J'estompe », faisait remarquer Richter à l'époque où il peignait ces premiers portraits de famille, « pour que tous les éléments s'interpénètrent¹⁸. » C'est en ce sens que le flou – surtout dans les portraits de famille, mais aussi, comme on le verra, dans les tableaux d'architecture intérieure et d'objets de consommation qui leur sont contemporains – vise à faire ressentir l'enracinement, que ce soit les flous situés de part et d'autre du sujet qui, comme autant de lignes d'horizon, permettent à notre regard de se fixer, ou les flous brumeux qui le font osciller. Dans *Oncle Rudi*, les stries horizontales accentuent le côté « droit dans ses bottes » de l'officier de la Wehrmacht et l'image d'un homme inébranlable, sur un arrière-plan plus déroutant, composé des perspectives diagonales du mur et des bâtiments. Mais surtout, le flou de Richter s'efforce de façon caractéristique d'exprimer avec émotion un sentiment d'appartenance. C'est particulièrement vrai dans un tableau comme *Tante Marianne*, au sujet surdéterminé – le soin et la protection –, où le flou renvoie à la thématique du foyer : en enveloppant littéralement et figurativement, il crée une enceinte visuelle, fidèle en cela à l'étymologie du mot allemand *Haus* [foyer ou maison], qui vient tirer ses racines du vieil allemand *Gehäuse* [enceinte ou coquille] et *Haut* [peau]¹⁹.

Cette tentative d'établir des liens internes entre les personnages répond à celle de les relier entre eux de l'extérieur, si l'on peut dire, à la fois de la part de l'artiste et, par extension, de la part du spectateur. Il est significatif dans

des stries pratiquées dans la peinture intensifient le contact entre la joue de Marianne et la tête de son neveu, contact que Richter nous fait ressentir par l'imagination. C'est là un effet du processus de création de l'artiste qui est généralement oublié ou, au mieux, relégué à un rôle subalterne dans les discussions autour de son œuvre, qui sont lourdement influencées par *Oncle Rudi*, sans doute le plus étudié de tous les portraits de famille, malgré son thème que beaucoup de spectateurs aimeraient mieux tenir à distance, et par le prisme de la photographie, médium qui, ne serait-ce qu'en surface, semble manquer de texture et, par conséquent, d'attrait tactile. Pourtant, parmi les portraits de famille de Richter, *Oncle Rudi* est un sujet exceptionnellement surdéterminé. De même, l'artiste insiste, particulièrement ces dernières années, sur le fait que l'image peinte « est plus réelle que la photo parce que la peinture en soi possède un caractère d'objet puisqu'elle est manifestement faite à la main et fabriquée à partir d'un matériau palpable²². »

Le désir de proximité émotionnelle et physique n'est jamais concrétisé, pas plus, naturellement, que le désir de rendre le sujet plus net, mais ces désirs n'en persistent pas moins, de même que les plaisirs optiques, les attachements corporels et les charges affectives. Ainsi, même si Richter a souvent fait, dans les années 1960, des déclarations qui rappellent son attitude ironique, critique ou détachée à l'égard de ses sujets, attitude présente dans les discussions autour de ses portraits de famille, ces œuvres semblent aller bien au-delà. C'est l'artiste lui-même qui le reconnaît rétrospectivement :

« Quant à mes déclarations à propos de mon manque de style ou d'opinion, elles s'inscrivent à l'intérieur d'une prise de position polémique contre des mouvances que je rejetais. Je faisais ce genre de déclarations pour me protéger, pour créer un climat dans lequel je pourrais peindre ce dont j'avais envie [...]. Ceci peut cependant être vu dans un contexte thématique ; dans ce cas, le sujet cesse d'être indifférent [...]. Si j'ai permis qu'on affirmât que je maniais l'ironie, c'était pour avoir la paix. Car d'une certaine manière, je tenais à ces sujets [...] à ces familles, j'en connaissais certaines. Et si elles m'étaient étrangères, elles avaient au moins des points communs avec les destinées des gens que je connaissais²³. »

III 5
Gerhard Richter
Tante Marianne (détail)
1965
Norp. 81



ce contexte que Richter ait choisi de conférer à ses premiers portraits de famille – sauf *Tante Marianne*, qui n'était pas encore peint – une place centrale dans sa première exposition individuelle à Berlin-Ouest, les renvoyant littéralement là d'où il venait – où son ancienne vie avait pris fin et une nouvelle avait commencé – et aussi près que possible, dans une Allemagne divisée, du foyer qu'il avait quitté. Il est tout aussi significatif que, bien qu'il y ait envoyé ces portraits, Richter décida de ne pas retourner à Berlin, que ce soit pour l'accrochage des œuvres ou pour le vernissage²⁰. Ces décisions prises par l'artiste donnent une perspective historique à notre tentative perpétuelle de rendre aux portraits leur netteté, à notre balayage de la surface du tableau, à notre mouvement d'aller et retour pour saisir une once de clarté. Elles accentuent également l'attrait tactile des portraits de famille qui, rétrospectivement, semble être une réminiscence des textures très travaillées des abstractions informelles peintes quelques années auparavant, juste après l'installation à l'Ouest²¹. L'entrelacement des tissus et des plis, les contours qui s'imbriquent avec le flou et la présence tactile intense

Les portraits de famille – surtout lorsque ceux inspirés d’albums personnels sont exposés parmi les portraits issus de la presse – flottent dans cette zone incertaine située entre le connu et l’inconnu, entre l’authenticité et le cliché. Là encore, *Oncle Rudi* semble être l’exception, par son iconographie immédiatement lisible et ouvertement problématique, et sa réduction de l’affect à un mot unique dans le titre²⁴. Toutefois, dans la plupart des portraits de famille, sans que le point de vue ironique et distancié ne remplace ou n’annule le point de vue immédiat, le connu et l’inconnu, l’authenticité et le cliché coexistent *a minima*. De même que Richter a recours au double langage dans ses lettres à Heinze et à Förster, l’ambivalence dont il fait preuve dans les portraits de famille témoigne de sa volonté de résolution d’une question – celle, pressante, de l’appartenance, du foyer et de l’origine – et, peut-être, de sa quête, sinon de son affirmation, de l’intime. Puisque Richter transforme des sources photographiques qui, d’emblée, peuvent révéler le caractère construit de l’intimité, et son impossibilité, au sein d’une famille, puis les élève au rang de tableaux qui, non seulement vont parfaitement de soi, mais sont aussi uniques et minutieusement réalisés, il pourrait être plus convaincant de conclure que le point de vue distancié cède le pas à un point de vue impliqué. Comprendre de manière intuitive et intellectuelle est un processus qui nécessite du temps et une ouverture d’esprit, et le passage de la distance à l’implication, l’appropriation du sujet proposé et l’établissement d’un rapport avec lui, de la part de l’artiste comme du spectateur. Peindre une photographie – l’arracher aux assauts de l’uniformité de la photographie de presse et amateur, et lui donner une réalité physique et singulière – la rapproche, la rend, comme l’a dit récemment Richter, *ansehnlich*, c’est-à-dire « considérable », au sens de digne d’être contemplée et respectée²⁵. Au fil du temps, cette invitation à la contemplation et au respect a incité les spectateurs à retrouver les histoires de ces familles peintes. La recherche la plus frappante a été menée par le journaliste Jürgen Schreiber. Celui-ci a découvert que le beau-père de l’artiste, Heinrich Eufinger, visible dans *Famille au bord de la mer*, fut un nazi convaincu et le gynécologue en chef responsable de la stérilisation massive des malades mentales de la Frauenklinik Friedrichstadt de Dresde, clinique située non loin du lieu où Marianne Schönfelder, tante

maternelle schizophrène de Richter et sujet du tableau *Tante Marianne*, fut stérilisée et, finalement, euthanasiée en 1945²⁶. Il faut préciser que Richter ignorait ces faits lorsqu’il a peint les deux portraits de famille, et qu’il avait à peine lu l’article qui accompagnait les photos de presse qu’il peignait. « Mes tableaux sont plus intelligents que moi²⁷ », concède-t-il, soulignant ainsi que, si les renseignements obtenus par les recherches sont loin de faire partie de la signification intentionnelle des œuvres, ils font certainement partie de l’effet recherché. Cette seconde vie des images s’accorde avec le traitement ambivalent des thèmes transmis par Richter à ses spectateurs, critiques et historiens afin qu’ils les comprennent mieux – notamment d’où viennent l’artiste et tant de personnes déplacées par la guerre et par la division du pays. Le désir d’appartenance, se sentir chez soi ou se sentir déplacé, tous ces sentiments pourraient bien participer à part égale à la compréhension du rapport que l’on entretient avec ses origines. Mais, pour Richter et ses contemporains, le foyer et l’appartenance avaient non seulement un lien avec ses amis et sa famille, mais aussi, comme nous le verrons, avec l’environnement dans lequel vivaient ces derniers.

Design

Bien que cela prit quelque temps, Richter finit par faire de nouvelles connaissances qui, contrairement à celles qu’il avait laissées à l’Est, allaient donner naissance à d’importantes collaborations artistiques. Un ensemble de trois dessins sur le mode du « cadavre exquis » compte parmi les premières œuvres collectives auxquelles Richter a participé en Allemagne de l’Ouest²⁸. Ces dessins ont été réalisés en 1963 avec Konrad Klapheck, peintre proto-pop art, et avec les épouses des artistes, Ema Richter et Lilo Klapheck. Il est étonnant que l’importance de Klapheck dans le pop art allemand soit si peu commentée, alors que sa passion pour la peinture réaliste au milieu des années 1950 a provoqué le rejet de l’abstraction informelle par le pop art, et que la valeur qu’il accordait au travail minutieux et au savoir-faire du peintre, associée à son goût pour le vérisme et l’objectivisme, auront sans doute trouvé un écho chez Richter, surtout dans l’état d’esprit qui était le sien après son arrivée en Allemagne de l’Ouest. Comme le montre sa correspondance avec Förster et Heinze, cet état d’esprit était marqué par un

souvent passionné du détail, par une curiosité pour son nouvel environnement et par un sentiment d'inevitabilité qui l'incitait à prendre les choses comme elles venaient : « Es ist wie es ist » (« c'est comme ça »), écrit Richter dans toutes ses lettres : « Comme tout est merveilleux, extraordinaire. C'est comme ça. Je suis très heureux d'être ici. Et je suis très heureux d'avoir été là-bas auparavant »³⁰. Toutefois, étant donné que les contributions individuelles aux cadavres exquis sont, par définition, mises au second plan et que les épreuves des artistes étaient impliquées, ce trio de dessins ne révèle guère la nature de la relation qui existait entre Richter et Knaphek. Et, pour les mêmes raisons, il ne dit rien des difficultés et des tensions – telles la rivalité et l'inspiration – que Richter allait trouver, à des degrés divers, dans ses collaborations ultérieures avec Konrad Lueg et Sigmar Polke, de la façon la plus immédiate, avec Günther Kieser (avec moins de force) et avec Blinky Palermo (des années plus tard). Les collaborations et les dialogues avec ces nouveaux amis artistes à l'Ouest, ainsi qu'un approfondissement du langage ambivalent et intime déjà élaboré grâce à ses amitiés à l'Est, ont permis à Richter de résoudre des problèmes pressants, comme la question du marché – le rôle de l'art, de l'artiste et de l'exposition des œuvres au sein du marché – et la notion de communauté avec ses manifestations et ses préoccupations hors du travail collectif socialiste³¹. Il n'est donc pas surprenant que les questions vitales du foyer et de l'appartenance s'inscrivent également dans ces travaux collectifs. La plupart de ceux auxquels il a participé depuis son passage d'une société socialiste à une société capitaliste ont eu pour thème le marché et un grand nombre de ses amitiés n'ont plus été seulement dirigées par l'intime, mais aussi sur la scène. C'est pourquoi la notion de communauté, comme celle du foyer et de l'appartenance à un lieu, allait désormais être traitée à travers le prisme d'un ensemble de marchandises, en particulier les objets de l'architecture d'intérieur et les espaces qui les accueillent, objets et espaces dont Richter commençait à jouer comme ses contemporains ouest-allemands.

Dans l'une de ses plus célèbres collaborations, *Vivre avec le pop art : manifestation pour le réalisme capitaliste* III. 6, mise en scène le 11 octobre 1963 dans un magasin de meubles de Düsseldorf, Möbelhaus Berges, des sculptures grandeur nature du marchand d'art Alfred Schmela et du président Kennedy accueillaient les visiteurs, regroupés dans une salle d'attente ornée de bois de cerfs. Divisés en groupes selon des invitations numérotées, ils pénétraient ensuite dans un « salon de M. Tout-le-monde » où Richter et Lueg, portant costume et cravate, étaient installés sur un fauteuil et un canapé, tout le mobilier étant disposé sur des estrades. Les visiteurs déambulaient ensuite dans le magasin, dont les meubles étaient « présentés sans la moindre modification », à l'exception de la diffusion sonore d'annonces publicitaires et de la présence de tableaux des deux artistes, quatre chacun³¹.

Outre les questions relatives à l'exposition et au marché, la notion de foyer était le thème principal de cette performance-exposition – comme elle sera celui d'une œuvre ultérieure quasi collective, *Café et Pâtisseries* [*Kaffe und Kuchen*], organisée à la galerie Schmela de Düsseldorf en 1966³² –, avec l'impression de création d'un



III. 6
Richter et
Konrad Lueg
*Vivre avec le pop art
manifestation pour
le réalisme capitaliste*
[*Leben mit Pop :
eine Demonstration
für den kapitalistische
Realismus*], 1963

intérieur, suggérée par le décor de magasin de meubles et le motif du salon, ainsi que par le sentiment d'appartenance, de permanence et de lieu, produit par les socles imposants et par les groupes numérotés. L'approche de Richter était ici fortement ambivalente, dans la continuité du recours habituel de l'artiste à ce mode de traitement des questions complexes (même s'il abandonnait désor-

mais les codes de la communication intime). D'une part, la singularité du lieu et l'exposition des artistes par eux-mêmes, juchés sur des socles, sont une manière de railler la superficialité du désir de statut de la petite bourgeoisie, son « mauvais » goût visible et l'artificialité de sa construction d'une identité et d'un foyer à l'aide de marchandises fabriquées en série. Cela prit la forme littérale d'une identification apparemment insouciance de la part des artistes avec le renouvellement des intérieurs que permettait le miracle économique, notamment dans *Le Château de Neuschwanstein* (ill. 7) de Richter, l'un des tableaux exposés dans le magasin, où le stéréotype de la demeure luxueuse plane sur le paysage comme un mirage. D'autre part, tous ces aspects – rarement soulignés – mettent également en évidence le désir des artistes d'avoir aussi « leur » place dans le miracle économique – afin de construire un foyer et subvenir aux besoins de leurs familles – en obtenant un lieu d'exposition et une visibilité publique.

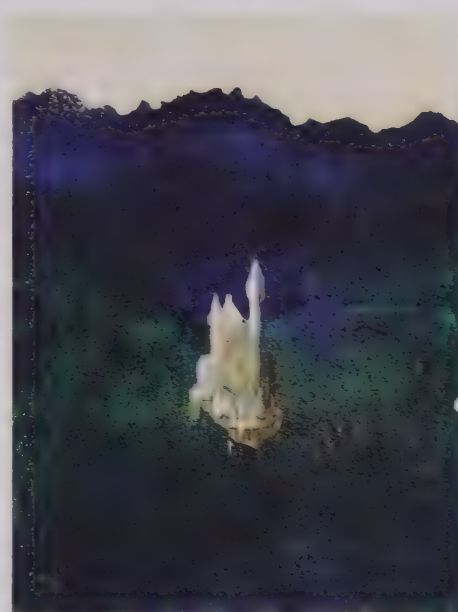
La correspondance de Richter avec Förster et Heinze révèle cette ambivalence dans l'analyse du rôle joué par la culture de consommation dans la création d'un intérieur, que l'on considère qu'il s'agisse d'un excès affligeant ou d'un réel besoin ou désir. Quelques semaines après son arrivée à l'Ouest, Richter affirme qu'il préfère se consacrer à son art plutôt qu'à gagner sa vie :

« J'ai toujours su que l'on ne peut pas travailler une fois que l'on possède un bel appartement. À Dresde, je n'imaginais pas renoncer à la prospérité acquise pour ne me consacrer qu'à la peinture. Aujourd'hui, je n'ai rien et j'en suis très heureux. Le réfrigérateur ne devrait être qu'accessoire. C'est [mon] métier qui doit donner forme à ma vie, pas le contraire, comme c'était le plus souvent le cas à Dresde³³. »

Mais, dans la même lettre, Richter fait état de ses difficultés financières. Comme réfugié, il recevait une indemnité mensuelle de 350 marks, à peine suffisante pour qu'Ema et lui s'en sortent, et s'inquiétait du lendemain³⁴ :

« (Quand je serai probablement obligé de quitter l'école l'an prochain et que je ne toucherai plus l'indemnité, je ne sais pas ce qui va arriver. Les miracles

ne sont pas si fréquents. J'en suis terrifié à l'avance. Pour l'instant, tout va bien. L'indemnité. Des petits boulots à droite, à gauche. En ce moment, des projets



Gerhard Richter
Le Château de
Neuschwanstein
[Neuschwanstein Schloss]
1968
Huile sur toile
190 x 150 cm
Op. 8
Baden-Baden
Museum Frieder Burda

(et, plus tard, des réalisations) de chars de carnaval.

Cela rapporte pas mal d'argent en Rhénanie. [...]

Le midi, je vends des tableaux à l'École des beaux-arts, à tarif réduit pour les étudiants. Ça m'amuse. 10 % des tableaux sont de moi³⁵. »

La même ambivalence marque les lettres ultérieures de Richter, bien que sa correspondance dénote un désir de plus en plus clair de stabilité financière et de conditions de vie raisonnables. Dans une lettre à Heinze, un an et demi avant *Vivre avec le pop art*, l'artiste, alors âgé de trente ans, avoue sa gêne de ne pas être capable de subvenir aux besoins de sa famille. Dans une autre lettre, il décrit son appartement de style années 1950, au 71 Hüttenstrasse à Düsseldorf, en annotant deux pages contenant chacune quatre photographies (ill. 8) et une autre page sur laquelle figure un plan au sol dessiné à la main ; il adopte un ton à la fois détaché, fier et empreint d'autodérision : « Étagères faites maison, très belles (placage en limba) (à l'envers car photographiées face au miroir) » ; la salle de bains au « carrelage bleu (bleu cobalt) », commen-

taire accompagné d'un croquis montrant Ema et lui prenant un bain « tous les vendredis »³⁶. Le fossé que Richter a pu ressentir entre lui-même et la clientèle de Berges est présent dans les annotations ironiques – regorgeant de

bles³⁸. » D'ailleurs, l'artiste a montré qu'il s'était habitué au plaisir et à l'orgueil qu'il tirait de son nouvel intérieur et de son mobilier, en particulier des étagères très années 1950 qu'il avait conçues et fabriquées avec beaucoup

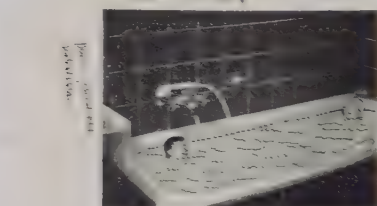
d'adresse, moins modestes, peut-être, que conformes à la simplicité moderne des appartements reconstruits après la guerre en Allemagne de l'Ouest : « très belles », en effet. De plus, les croquis des perspectives du salon et de la cuisine, malgré leur aspect rudimentaire, enracinaient formellement les photographies et leurs représentations sur la page et, grâce à la symétrie de la mise en page, retenaient le regardeur/lecteur. Voir un désir d'installation, d'ordre et d'appartenance dans ces collages – réalisés pour un usage privé et non comme œuvres d'art – serait trop leur en faire dire, si les tableaux de Richter de la première

moitié des années 1960 ne témoignaient d'une sensibilité à l'égard des illustrations inspirées de l'architecture d'intérieur.

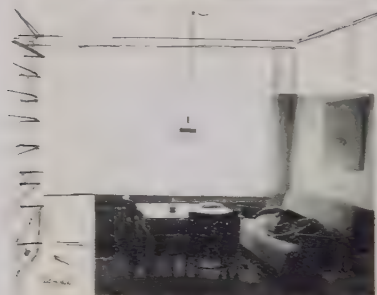
détails excessifs, rappelant des catalogues commerciaux – et le côté aléatoire des dessins ajoutés de façon brouillonne sur les photographies ou autour d'elles. Richter s'est également montré tout à fait conscient de la nature incontournable des produits fabriqués en série qui, rétrospectivement, symbolisent les périodes de reconstruction et de miracle économique de l'Allemagne de l'Ouest. On notera, en particulier, les noms de marques inscrits par l'artiste, comme « AEG », grand fabricant d'appareils électriques, et « Radio (Fa. BRAUN) », inscription dans laquelle l'écriture manuscrite de Richter imite la typographie du logo de Braun. Étant donné que les citoyens de la RDA vivaient la sphère privée comme un espace échappant à l'idéologie, Richter fut manifestement frappé par l'omniprésence du capitalisme dans la création des intérieurs³⁷. Toutefois, comme le souligne Jeanne Nugent, « malgré la modestie de l'ameublement – table et chaises, canapé convertible, radio, chien en porcelaine et rares luminaires visibles dans les photographies – la réunion de tous ces objets par Richter sur la page exprime une fierté mesurée pour ce mobilier bourgeois des plus hum-

Les tableaux de Lueg et, surtout, ceux de Richter – au-delà des œuvres exposées chez Berges – reflètent ces sentiments mêlés de manière parallèle, au même moment mais à travers des techniques différentes. On peut penser, par exemple, aux tableaux prenant comme motifs des serviettes et des gants de toilette, mais surtout aux peintures de Richter représentant toute une gamme d'appareils ménagers, d'objets d'architecture intérieure et de mobilier. Citons notamment *Table et Séchoir pliant* de 1962 (p. 46, 48), le premier étant régulièrement placé au début des diverses rétrospectives de son œuvre ; *Table rococo* (ill. 9) et *Piano [Klavier]* (CR : 20-2) de 1964 ; le grand nombre de tableaux de rideaux et de portes, commencés la même année ; puis *Oreiller [Kissen]* (CR : 74), *Lustre flamand* (ill. 42, p. 169) et trois tableaux de 1965 représentant chacun un rouleau de papier toilette et une chaise (p. 56, 63) ; et enfin *Lampe* (CR : 146-1) de 1967. Plusieurs de ces objets étaient chargés de connotations personnelles et avaient littéralement leur place dans

6
Photographie années
1960 de Richter
à Berlin, 1960



(Lueg, 1960) (Richter, 1960) (Lueg, 1960) (Richter, 1960)



Ema schlafend auf Schlafsofa



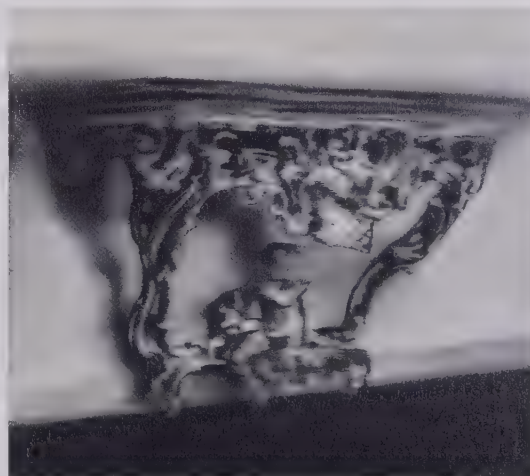
Radio (Fa. BRAUN) (Richter, 1960) (Lueg, 1960) (Richter, 1960)

l'intérieur des Richter : le séchoir du tableau de 1962 était celui du couple, selon l'artiste lui-même ; la lampe de 1967 est visible dans deux photographies de leur salon, envoyées à Heinze ; dans les trois tableaux de chaises, ces dernières, typiques de la reconstruction du pays – même si l'une d'elles est inspirée de la *Chaise de graisse* [Fettstuhl], 1964, de Joseph Beuys –, sont les mêmes que celles des photographies de la cuisine et de la salle à manger envoyées par les Richter à Heinze ; plusieurs sujets, comme le rouleau de papier toilette et deux des trois chaises, sont inspirés de photographies prises par Richter, probablement chez lui ou dans son atelier, ancien atelier de tapisserie d'ameublement ; d'autres sujets, comme les rideaux, ont été manifestement inspirés par ces environnements, à tel point que Richter a accroché l'un de ses premiers petits tableaux de rideaux près d'un vrai rideau de son atelier (ill. 1)³⁹. D'autres objets donnent un contexte historique général à la reconstruction et à la création d'un foyer, telles que Richter les conçoit : la desserte de *Table rococo* – présentée dans « Hommage à Berlin », l'exposition collective de la Galerie Block en 1965, sur le thème de la division de la ville – provenait du château de Charlottenburg à Berlin-Ouest, que les autorités avaient restauré en riposte à la démolition du château de Berlin (Stadtschloss) à Berlin-Est, situé sur le même axe⁴⁰.

Bien entendu, beaucoup de ses tableaux sont parcourus par une impression d'éloignement et d'incertitude, de malaise et de scepticisme, même. Cette impression naît invariablement de l'absence de netteté et de l'effet par lequel l'objet, dépourvu de contexte, semble flotter de manière miraculeuse. Elle est aussi créée par d'autres moyens : l'espace exigu et le cadrage inhabituel dans des tableaux comme *Table* et *Piano* ; le placement très légèrement décalé, mouvant et/ou asymétrique des objets dans *Table*, dans *Lustre flamand* et dans les tableaux de chaises ; les textes et images non alignés de *Séchoir pliant*. Le rapport de l'artiste à tous ces objets est incertain. « L'absence de netteté est [...] importante pour moi, parce que je ne vois pas [l'objet] clairement de toute façon et que je ne le connais pas⁴¹ », souligne Richter. Cependant, à cette impression d'éloignement s'en superpose une autre : ces sujets, présentés frontalement, très près du plan du tableau et du spectateur, affirment leur présence. Cette ambivalence est, là encore, produite avec force par le flou

typique de l'artiste. « J'estompe pour rendre l'ensemble homogène, pour que tout soit d'égale importance et sans importance⁴². » Comme dans les portraits de famille, le flou uniformisateur enracine les objets représentés par le peintre et les relie à l'environnement brumeux dans lequel ils baignent. C'est une présence qui, en lien étroit avec les collages envoyés à Heinze, évoque une omniprésence et une inéluctabilité. Elle suggère aussi une impression – à tout le moins, un désir – de stabilité et d'ordre, d'enracinement et d'appartenance, effets que, dans la première moitié des années 1960, Richter a souvent mis en évidence par les accrochages quasi décoratifs de tous ses tableaux, alignés les uns avec les autres sur le bord supérieur et ornés de moulages, par exemple, et/ou dans des espaces architecturaux officiels ou semi-privés⁴³.

Le traitement pictural de ces objets par Richter s'étend à celui de la culture de consommation occidentale en général : destinations touristiques, comme dans



III. 9
Gerhard Richter
Table rococo
[Rokokotisch], 1964
Huile sur toile
90 x 100 cm
CR : 38
Suisse. Collection Daros

Paysage égyptien, 1964 (p. 54), ou voitures de sport, comme dans *Ferrari*, 1964 (p. 53). Souvent, ces thèmes apparemment variés mettent aussi dialectiquement en jeu la notion de foyer, de lieu étranger éloigné du foyer et d'objets impossibles à atteindre, expressions d'un désir d'ordre et d'appartenance. Ils reflètent la façon particulière de vivre le monde, la *Weltanschauung*, d'un nouvel arrivant, curieux et fasciné, mais encore incertain. À la fin de l'année 1962, Richter décrit à Heinze le trajet qu'il fait à pied de son logement de Düsseldorf à l'école :

A la fois catalogue d'exposition et livre d'artiste, *polke, richter polke* III 101 - réalise pour la manifestation éponyme organisée à la Galerie H de Hanovre en mars 1966 -, reprenait, à la demande de Richter, des extraits de *Perry Rhodan*, série hebdomadaire de recits de science-fiction publiée depuis 1961⁴⁸. L'histoire de cette série commençait par la course à laquelle se livraient deux puissances atomiques pour aller sur la Lune, le « bloc de l'Ouest », dirigé par les Etats-Unis, s'opposant à l'Américaine *Fédération*, dominée par la Chine. Le conflit était résolu par le médiateur Rhodan grâce à la création d'une troisième puissance. Richter et Polke ont reu des fragments piochés dans cette histoire, quelques coupures de presse ou extraits de romans de gare en des recits de leur propre cru. Ils y ont ajouté à deux reprises leurs propres noms comme alliés de Rhodan (« Perry Rhodan, Polke et le capitaine Richter avancèrent à grandes enjambées dans une allée formée par des commandos prêts à intervenir », ainsi que des photographies mises en scène pour illustrer l'histoire de Rhodan (un portrait austère du « capitaine Richter » portant une casquette ou l'homme intime des deux artistes (prenant ensemble un bain, le muse satisfait) et d'autres photographies de leurs familles, réunies pour déguster un café et des pâtisseries). Le texte est encadré par deux reproductions de leurs œuvres : *Chambre à coucher* [*Schlafzimmer*] (1965) de Polke au début de l'ouvrage et *Oncle Rudi* (1965) de Richter à la fin. L'exposition présentait des portraits de famille, comme *Onkel Rudi* et des tableaux d'intérieurs et de mobiliers, comme *Chaise de cuisine* [*Küchenstuhl*] (CR : 97) et *Lustre flamand* (sans date de 1965) de Richter, et *Chambre à coucher* de Polke. Le regroupement des thèmes des arts, des membres de la famille, de la vie de famille et des intérieurs se déploie sur fond de division du monde entre l'Est et l'Ouest.⁴⁹

Le 5 avril 1968, Richter et Uecker inaugurent une exposition-performance, « *Leben im Museum* » [Vivre au musée]. Uecker, vêtu d'un pyjama, et Richter, se changeant constamment (peignoir, chemise, puis veste), investissent la Kunsthalle de Baden-Baden et s'en servent « d'atelier et de laboratoire⁵⁰ ». En réalité, l'exposition prend la forme de l'installation de leur exposition. Richter se consacre, par exemple, à la restauration de ses tableaux de portes, accroche dans la salle principale d'autres peintures représentant les Alpes ou des paysages urbains vus d'avion,

ainsi qu'Ernst Nolte sur un escalier (1966) p. 48, au-dessus des escaliers - le plus récent de ces tableaux étant un portrait de famille (de sa femme enceinte) et les plus anciens, des prolongements du thème du foyer, notamment les pay-



Richter et Gunter Rambow
Energie et déesse
Vernachlässigte Energien, 1966

sages urbains et leurs édifices, ainsi que les vues aériennes de villes en ruine attendant d'être reconstruites. Les deux artistes créent une série de performances entre plus marquantes avec *Portraits et portraits inversés* de deux artistes musés au musée [*Verfüllungen und Verfüllungen zweier Künstler, die im Museum leben*]. Le titre joue sur le double sens de « poursuite » (les deux artistes se courent après dans le musée) et de « persécution », au sens politique, sous le régime est-allemand et sous le régime nazi. Pour *Energies oubliées* [*Vernachlässigte Energien*] (III 11), Richter et Uecker étaient allongés sur l'escalier, l'un à l'autre par un câble, pour évoquer leur formation commune sous le socialisme et les pièges de la collectivité imposée⁵¹. Le câble quasi électrique représentait le souvenir de la contrainte qui, pour ceux qui étaient restés, constituait désormais un danger mortel. Mais il était aussi un lien vital et la source d'énergie que les deux hommes étaient progressivement devenus l'un pour l'autre en vertu même de ce souvenir⁵².

À mesure que Richter prenait de la distance, sur les plans temporel et existentiel, à la suite de son *Übersiedlung* de mars 1961, ses réflexions historiquement spécifiques sur le « foyer » se sont transformées en préoccupations esthétiques et philosophiques plus vastes, mais tout aussi ambivalentes, à propos de la perception et de la cognition, tropes courants dans les ouvrages consacrés à l'artiste. Pourtant, il est significatif que les œuvres qui ont jeté les bases de la réflexion sur la cognition soient nées des tableaux issus de ses réflexions sur la perception. Autrement dit, les tableaux de rideaux, de portes et de fenêtres qui interrogent la nature de la perception, de la vérité et de l'illusion, dans l'art comme dans la réalité, ont été peints, à la fois chronologiquement et conceptuellement, en même temps que les tableaux qui s'inspirent de l'architecture d'intérieur et traitent de la notion de foyer. D'une part, les rideaux, les portes et les fenêtres sont précisément les objets qui définissent les limites d'un foyer et, par là même, lui donnent vie. D'autre part, ils illustrent la manière dont l'objet de décoration ordinaire est lourd de sens sur le plan philosophique pour ceux qui, comme Richter, ont vécu le déracinement et la réinstallation, et ne considèrent jamais que cet objet aille de soi.

Traduit de l'anglais par Jean-François Cornu

Je remercie Jeanne Nugent, Jay Curley et Luke Smythe dont les études publiées et à paraître sur l'histoire et le rôle de la formation de Richter en RDA et de son passage à l'Ouest m'ont permis d'élaborer mes réflexions. Je remercie également chaleureusement Gerhard Richter, ainsi que Konstanze Ell, Dietmar Elger et Kerstin Küster, d'avoir facilité mes recherches et mis à ma disposition des documents d'archives.

- 1 Sur la formation de Richter en RDA, voir principalement les sources suivantes : Jürgen Harten, « Der romantische Wille zur Abstraktion », Harten 1986, p. 9-18 ; Benjamin H.D. Buchloh, « Gerhard Richter. From Socialist Realism to the "Demonstration for Capitalist Realism" » (1963), *Gerhard Richter. Painting after the Subject of History*, thèse de doctorat, City University of New York, 1994, p. 1-40 ; Susanne Küper, « Gerhard Richter. Der kapitalistische Realismus und seine Malerei nach Fotografien von 1962-1966 », dans Eckhart Gillen (dir.), *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, cat. expo., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1997, p. 265-268 ; Storr 2002, p. 20-34 ; Elger 2010, p. 9-24 ; Jeanne Anne Nugent, *Family Album and Shadow Archive. Gerhard Richter's East, West, and All German Painting, 1949-1966*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2005 ; Mehring, Nugent et Seydl 2010.

- 2 Gerhard Richter, tapuscrit annoté, « Biografische Daten », Los Angeles, Archives de la galerie Schmela, Getty Research Institute, boîte n° 10, dossier n° 1.
- 3 *Id.*, « Brief an Prof. Heinz Lohmar, 6. April 1961 », publié pour la première fois dans Richter 2008, p. 13.
- 4 Voir Christine Mehring, « Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955-1971 », dans Mehring, Nugent et Seydl 2010, p. 90-92.
- 5 Voir Elger 2010.
- 6 G. Richter, lettre à Helmut Heinze, 5 août 1959, dans « Briefe 1957-1965 Richter an H. Heinze », Archives Gerhard Richter, Dresde. Jeanne Nugent a découvert pour la première fois l'existence de la correspondance avec Heinze à l'occasion des recherches effectuées pour sa thèse de doctorat. Les Archives Gerhard Richter ont acquis cette correspondance en 2008 et celle avec Wieland Förster en 2009. Une publication des deux est en préparation. On en trouve des extraits dans « "Es ist, wie es ist". Gerhard Richters Briefe an zwei Künstlerfreunde. Mit einer Einleitung von Dietmar Elger », dans Schneede 2011, p. 28-59.
- 7 Voir Czesław Miłosz, *La Pensée captive*, trad. du polonais par A. Prudhommeaux et C. Miłosz, Paris, Gallimard, 1962.
- 8 G. Richter, lettre à Wieland Förster, 18 août 1961, dans « Briefe Gerd Richter an W. Förster, Januar 1961-Dezember 1962 », Archives Gerhard Richter, Dresde.

- 9 *Id.*, « Brief an Prof. Heinz Lohmar, 6. April 1961 », art. cité, p. 13.
- 10 *Id.*, lettre à Helmut Heinze, 9 décembre 1962, dans « Briefe 1957-1965 Richter an H. Heinze », art. cité. Ce sentiment est très présent dans d'autres lettres, notamment dans celles datées de novembre 1961 et du 10 mars 1963.
- 11 *Id.*, lettre à Wieland Förster, 4 décembre 1962, dans « Briefe Gerd Richter an W. Förster, Januar 1961-Dezember 1962 », art. cité.
- 12 D. Elger, courrier électronique à l'auteur, 24 mai 2011, Archives Gerhard Richter, Dresde.
- 13 À ma connaissance, c'est Susanne Küper qui a étudié pour la première fois les rapports entretenus par Richter avec certains sujets représentés dans ces portraits de famille. Voir S. Küper, « Gerhard Richter, der kapitalistische Realismus und seine Malerei nach Fotografien von 1962-1966 », art. cité, p. 266-267.
- 14 Beaucoup d'auteurs considèrent que ces portraits remettent en cause la tradition du portrait de famille ou mettent en lumière la notion de famille comme construction. Voir Stefan Germer, « Familienanschluß. Zur Thematisierung des Privaten in neueren Bildern Gerhard Richters », *Texte zur Kunst*, vol. VII, n° 26, juin 1997, p. 109-116 ; Dieter Schwarz, « Leserbrief an Stefan Germer », *Texte zur Kunst*, vol. VII, n° 27, septembre 1997, p. 165-167 ; Gronert 2006, *passim* ; Paul Moorhouse, « Devotional Pictures », Moorhouse 2009, p. 57-69.
- 15 Voir Rachel Haidu, « Arrogant Texts. Gerhard Richter's Family Pictures », dans Buchloh 2009, p. 158 sqq.
- 16 Voir Elger 2010, p. 88 ; et D. Elger, « Das Gemalte Photo. Gerhard Richter im Atelier », dans Schneede 2011, p. 65 sqq.
- 17 Robert Storr, « Snow. Snow Falling Edits the World », dans *Gerhard Richter. Panorama*, cat. expo, Strombeek-Bever, Cultuurcentrum Strombeek, 2008, p. 30-32.
- 18 G. Richter, « Notes, 1964-1965 », Richter 1999, p. 30.
- 19 Voir par exemple, *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, <http://www.dwb.uni-trier.de>, consulté le 2 décembre 2010.
- 20 Selon Elger, Richter était pris par un autre engagement (Elger 2010, p. 76). C'est l'étude de la correspondance entre Richter et René Block, conservée dans les archives personnelles de Block, qui révèle que l'artiste ne s'est pas rendu à Berlin pour l'accrochage. Cette étude a été effectuée par Rachel Jans, dans le cadre de sa thèse consacrée à la galerie René Block, à l'Université de Chicago. Selon elle, Richter n'a pas non plus fait le voyage de Berlin pour l'exposition collective « Hommage à Berlin », organisée par la même galerie en septembre 1965. Voir aussi l'importance de Berlin dans la pensée de Richter, étudiée par John J. Curley dans « Gerhard Richter's Cold War Vision », dans Mehring, Nugent et Seydl 2010, p. 29. Le catalogue de l'exposition répertorie les portraits suivants, dont les titres diffèrent légèrement de ceux attribués plus tard : *Familie, Christa mit Wolfi, Renate und Marianne* et *Familie E am Meer. Gerd Richter. Bilder des Kapitalistischen Realismus*, cat. expo, Berlin, Galerie René Block, 1964.
- 21 On en trouvera des reproductions notamment dans Harten 1986, p. 14 ; Elger 2010, p. 26 ; et Mehring, Nugent et Seydl 2010, p. 16, 42. Luke Smythe fait une analyse approfondie des

- tableaux informels dans sa thèse de doctorat en cours de rédaction, consacrée à Gerhard Richter, à l'Université de Yale.
- 22 G. Richter, « Entretien avec Doris von Drathen, 1992 », Richter 1999, p. 188.
- 23 Id., « Entretien avec Sabine Schütz, 1990 », Richter 1999, p. 169-170.
- 24 Ceci ne réduit en rien l'importance d'*Oncle Rudi* dans une histoire de l'art qui tient compte de la Shoah, étant donné son rôle relativement précoce dans cette histoire et son inclusion dans l'importante exposition organisée en 1967 par René Block, « Pro Lidice ».
- 25 G. Richter, « Interview with Jan Thorn-Prikker, 2004 », Richter 2008, p. 488.
- 26 Jürgen Schreiber, *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter, das Drama einer Familie*, Munich et Zurich, Pando Verlag, 2005, *passim*.
- 27 G. Richter, dans *Gerhard Richter. Meine Bilder sind klüger als ich*, film de Viktoria von Flemming, Cologne, DuMont/Norddeutscher Rundfunk, 1988, cité dans « Entretien avec Sabine Schütz, 1990 », art. cité, p. 172. À propos de l'absence de lecture par l'artiste des textes accompagnant les photographies tirées de la presse, voir par exemple « Über Pop, Ost-West und einige der Bildquellen. Uwe M. Schneede im Gespräch mit Gerhard Richter », dans Schneede 2011, p. 108.
- 28 Ces dessins collectifs sont reproduits dans Schwarz 2000, p. 16. Je remercie Luke Smythe d'avoir attiré mon attention sur leur existence.
- 29 G. Richter, lettre à Helmut et Erika Heinze, 22 mai 1961, dans « Briefe 1957-1965 Richter an H. Heinze », art. cité.
- 30 Voir C. Mehring, « Richter's Collaborations, Richter's Turns », art. cité, p. 90-124.
- 31 G. Richter et Konrad Lueg, « Report », dans Rolf-Gunter Dienst, *Pop Art*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1965, p. 138-139. Richter exposait *Le Château de Neuschwanstein, Cerf, Pape et Bouche* ; Lueg exposait *Cintre [Bügel], Saucisses sur assiette en carton [Bockwürste auf Pappteller], Mains en prière [Betende Hände] et Quatre doigts [Vier Finger]*. Voir S. Küper, « Konrad Lueg und Gerhard Richter. "Leben mit Pop. Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus" », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. CIII, 1992, p. 289-306.
- 32 Pendant une semaine, sept artistes exposèrent chacun pendant une journée pour un « Hommage à Schmela » à l'occasion de l'installation imminente de leur marchand, Alfred Schmela, dans de nouveaux locaux. Le 12 décembre 1966, Lueg transforma la galerie en une salle à manger où des amis invités étaient servis à une table dressée avec de jolies assiettes en porcelaine, des serviettes de table et des couverts, dans un décor composé de papier peint à fleurs, de tableaux de Lueg à motifs décoratifs et d'un portrait de Schmela par Richter. Le lendemain, Richter conserva le papier peint de Lueg pour son installation *Volker Bradke*, ensemble de portraits de lycéens qui fréquentaient depuis peu le milieu de l'art à Düsseldorf et dont le milieu familial petit-bourgeois fascinait Richter. Voir C. Mehring, « Richter's Collaborations, Richter's Turns », art. cité, p. 96. À propos de cette installation de Richter, voir Elger 2010.
- 33 G. Richter, lettre à Wieland Förster, 24 mai 1961, dans « Briefe Gerd Richter an W. Förster, Januar 1961-Dezember 1962 », art. cité.
- 34 Elger 2010, p. 28.
- 35 G. Richter, lettre à Wieland Förster, 24 mai 1961, dans « Briefe Gerd Richter an W. Förster, Januar 1961-Dezember 1962 », art. cité.
- 36 Id., lettres à Helmut Heinze, 30 mars 1962 et février 1962, dans « Briefe 1957-1965 Richter an H. Heinze », art. cité.
- 37 Voir Paul Betts, *Within Walls. Private Life in the German Democratic Republic*, Oxford, Oxford University Press, 2010, *passim*.
- 38 J. A. Nugent, *Family Album and Shadow Archive*, op. cit., p. 219.
- 39 À propos de l'atelier de Richter, voir Elger 2010, p. 74. Sur les photographies prises par Richter, voir Harten 1986, p. 26, et Fred Jahn (dir.), *Gerhard Richter. Atlas*, Munich, Fred Jahn, 1989, p. 28-29. Sur la *Chaise de graisse* de Beuys, voir Uwe M. Schneede, « Gerhard Richters Bilder einer Epoche », Schneede 2011, p. 13-14. Sur l'identification du séchoir, voir G. Richter, « Entretien avec Sabine Schütz, 1990 », art. cité, p. 169. Robert Storr analyse un grand nombre de ses œuvres en faisant appel à la notion de quotidien (voir Storr 2002, p. 37).
- 40 Plusieurs comptes rendus de l'exposition permettent d'identifier la provenance de cette table. Voir, par exemple, Heinz Ohff, « Liebeslied an eine spröde Geliebte. "Hommage à Berlin" in der Galerie Block », *Tagesspiegel*, 1^{er} octobre 1965 ; et Lucie Schauer, « Nicht alle hielten sich an das Motiv. Schau "Hommage à Berlin" bei René Block – Hans Dahlem », *Die Welt*, 5 octobre 1965. Sur le rôle joué par le château de Charlottenburg dans la reconstruction, voir Jeffry M. Diefendorf, *In the Wake of War. The Reconstruction of German Cities after World War II*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 75.
- 41 G. Richter, « Statement, 10. Oktober 1973 », Richter 2008, p. 84.
- 42 Id., « Notes, 1964-1965 », art. cité, p. 30.
- 43 Notamment une installation de 1967 à la galerie Wide White Space d'Anvers (voir photographies III 2-03-009 et 2-03-008 dans « Ausstellungen Fotografien 1960-1969 », Archives Gerhard Richter, Dresde) et une autre de 1971, dans l'appartement munichois du 6 Friedrichstrasse (voir C. Mehring, *Blinky Palermo. Abstraction of an Era*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 205).
- 44 G. Richter, lettre à Helmut Heinze, 9 décembre 1962, dans « Briefe 1957-1965 Richter an H. Heinze », art. cité.
- 45 Voir C. Mehring, dans Stephanie Barron, Sabine Eckman et Eckhart Gillen (dir.), « The Art of a Miracle. Towards a History of German Pop, 1955-1972 », dans *The Art of Two Germanies, Cold War Cultures*, cat. expo, Los Angeles County Museum of Art, 2009, p. 158-161.
- 46 À propos de l'exposition « Neodada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus », organisée à la Galerie Block à Berlin, Richter considérait Polke non seulement comme « encore jeune, mais le meilleur (avec moi) », mais ajoutait que « tous les autres sont sans intérêt (les autres ne viennent pas de "là-bas") [c'est-à-dire de l'Est, comme Richter et Polke] – je ne suis qu'à moitié sérieux ! » Richter, lettre à Helmut et Erika Heinze, 22 septembre 1964, dans « Briefe 1957-1965 Richter an H. Heinze », art. cité.
- 47 Günther Uecker, « ZERO-rückblickend. Interview von Freddy de Vree » (1972), version longue publiée pour la première fois dans G. Uecker, *Schriften. Gedichte. Projektbeschreibungen, Reflexionen*, Stephan von Wiese (éd.), Saint-Gall, Erker, 1979, p. 143-144 ; et « Biografie », dans Dieter Honisch (dir.), *Günther Uecker. Zwanzig Kapitel*, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein/Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 178.
- 48 G. Richter et Sigmar Polke, *polke/richter richter/polke*, Hanovre, Galerie h, 1965. J'ai consulté l'exemplaire figurant dans le dossier d'artiste de Richter, conservé dans les Archives Willi Bongard, au Getty Research Institute.
- 49 Richter avait exposé treize œuvres en tout. Voir D. Elger, *Gerhard Richter. Maler*, op. cit., p. 111 ; et Hubertus Butin, « Gerhard Richter et Sigmar Polke. Eine Künstlerfreundschaft als mikrosociales System », dans Julia Gelshorn (dir.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Berne, Peter Lang, 2002, p. 50-52. J'ai évoqué cette œuvre collective de manière détaillée dans « Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955-1971 », art. cité, p. 99-102.
- 50 Klaus Gallwitz, « Leben im Museum. Günther Uecker und Gerhard Richter in der Kunsthalle Baden-Baden », dans « ...zum Raum wird hier die Zeit », *Günther Uecker, Bühnenskulpturen und optische Partituren*, cat. expo, Neues Museum Weimar, 2001, p. 36.
- 51 Uecker avait construit un *Cerf-volant avec déclaration d'amour [Flugdrachen mit Liebeserklärung]* arborant son portrait, en écho à la bannière qu'il avait réalisée à la gloire de Staline en RDA. Il est intéressant de noter que les parents d'Uecker venaient tout juste de passer à l'Ouest et qu'ils assistèrent à l'inauguration de la performance, que les biographies des artistes publiées dans le catalogue décrivaient leur parcours et que leur collaboration faisait partie d'une série d'expositions consacrées à l'actualité des pratiques collectives dans l'art contemporain. Voir Klaus Gallwitz, 14 × 14, cat. expo., Kunsthalle Baden-Baden, 1968, n. p. J'évoque cette exposition en détail dans « Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955-1971 », art. cité, p. 104-105.
- 52 Selon l'émouvante description donnée par Uecker, *Énergies câblées* représente aussi la dialectique des identités individuelles et collectives : « Des courants qui se reliaient et se séparaient étaient transmis par le câble et nous réunissaient. "Seuls ensemble" [einsam gemeinsam], nous étions reliés par l'inspiration en cet instant même. » G. Uecker, texte sans titre (2001), dans « ...zum Raum wird hier die Zeit », op. cit., p. 46.



Elbe 3 31 1957 gravure sur linoléum, encre sur papier 29,5 x 21 cm
Elbe 5 31 1957 gravure sur linoléum, encre sur papier 29,5 x 21 cm

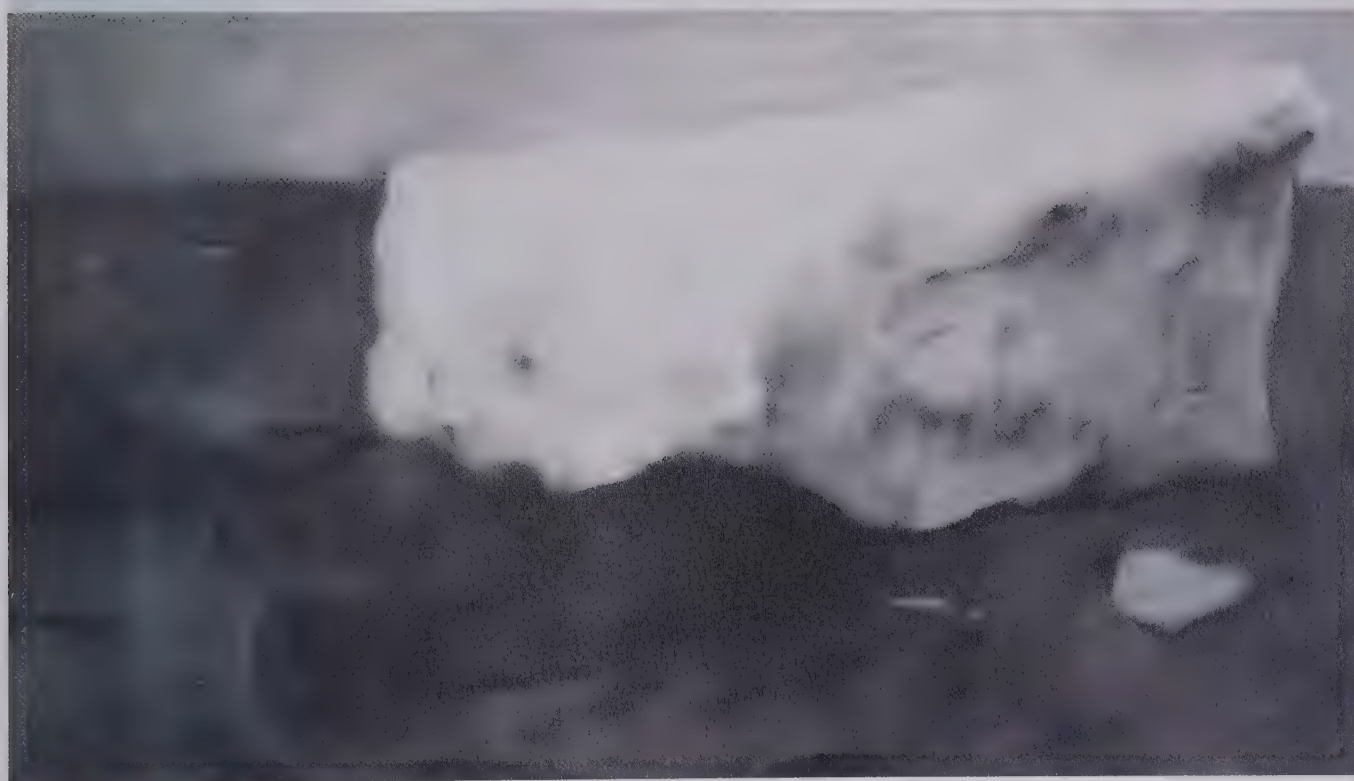


Elbe 23/31 1957 gravure sur linoléum, encre sur papier 29,5 × 21 cm
 Elbe 1/31 1957 gravure sur linoléum, encre sur papier 29,5 × 21 cm



Table [Tisch] 1962 huile sur toile 90 × 113 cm (CR : 1)

iole



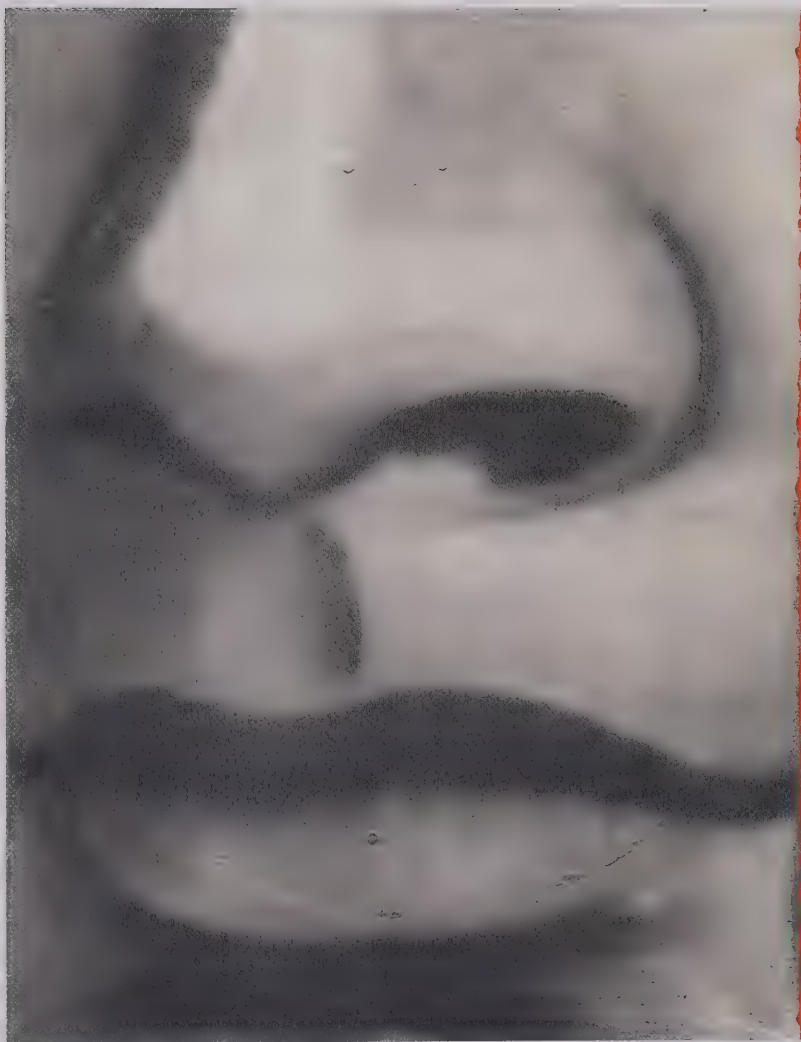
Mort [Tote] 1963 huile sur toile 100 × 150 cm (CR : 9)



FALTBARER TROCKNER

5,60 m nutzbare Trockenlängen!

DM 270



Nez [Nase] 1962 huile sur toile 78 × 60 cm (CR : 11)





Bombardiers [Bomber] 1963 huile sur toile 130 × 180 cm (CR : 13)



Tigre [Tiger] 1965 huile sur toile 140 × 150 cm (CR : 78)



runge vorzunehmen, die eine Umgestaltung der Produktionsmittel erforderlich machen! würden.

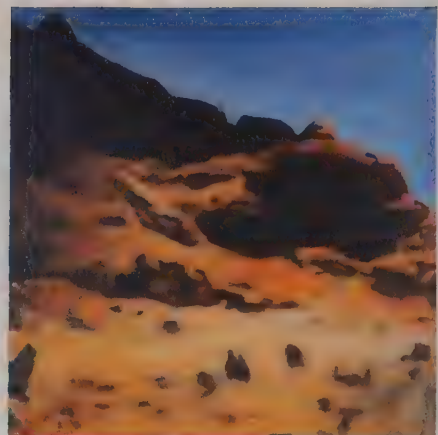
Unter dem Druck einiger im Werk beschäftigter sportbegeisterter Ingenieure (wie Zoraf Arkus-Duntov, der mehrmals in Le Mans, – auch am Lenkrad eines Porsche, zu sehen war) wird aber schon seit Jahren hinter den Kulissen dem

gelegt, daß beim Bremsen Kräfte ausgelöst werden, die es verhindern, daß sich der Wagen hinten zu stark hebt und vorn in die Knie geht. Die Lenkhebel haben an ihrem äußeren Ende zwei Löcher, in welche die Gelenke der Spurstangen beliebig eingeschraubt werden können, so daß dem Fahrer eine ziemliche direkte oder weniger direkte Lenkung –

mit Rennreifen die einen geringeren Rollwiderstand aufweisen, zweifellos eine um einiges höhere Geschwindigkeit hätte erreicht werden können. Für den Straßengebrauch ist jedoch die Untersetzung 3,36 außerordentlich angenehm, zumal der Motor bis zur Höchst-drehzahl vibrationsfrei und verhältnismäßig



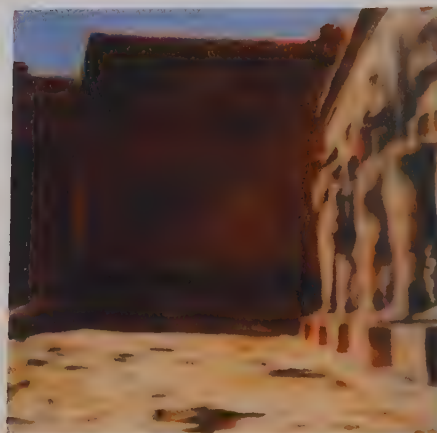
Ägyptische Wüste bei Edfu



Felsenkarst bei Theben



Tempelweg bei Gizeh



Ramsestempel in Theben



Nègres (Noubas) [Neger (Nuba)] 1964 huile sur toile 145 × 200 cm (CR : 45)





Rideau III (clair) [Vorhang III (hell)] 1965 huile sur toile 200 × 195 cm (CR : 56)





Horst avec chien [Horst mit Hund] 1965 huile sur toile 80 × 60 cm (CR : 94)



Oncle Rudi [Onkel Rudi] 1965 huile sur toile 87 × 50 cm (CR : 85)



Tante Marianne 1965 huile sur toile 100 × 115 cm (CR : 87)



Werner Heyde im November 1959, als er sich den Behörden stellte.



Chaise de profil [Stuhl im Profil] 1965 huile sur toile 90 × 70 cm (CR : 98)



Deux couples d'amoureux [Zwei Liebespaare] 1966 huile sur toile 115 × 160 cm (CR : 128)



Ema (Nu sur un escalier) [Ema (Akt auf einer Treppe)] 1966 huile sur toile 200 × 130 cm (CR : 134)





Six couleurs [Sechs Farben] 1966 émail sur toile 200 × 170 cm (CR : 142)





Étudiante [Studentin] 1967 huile sur toile 105 x 95 cm (CR : 149)

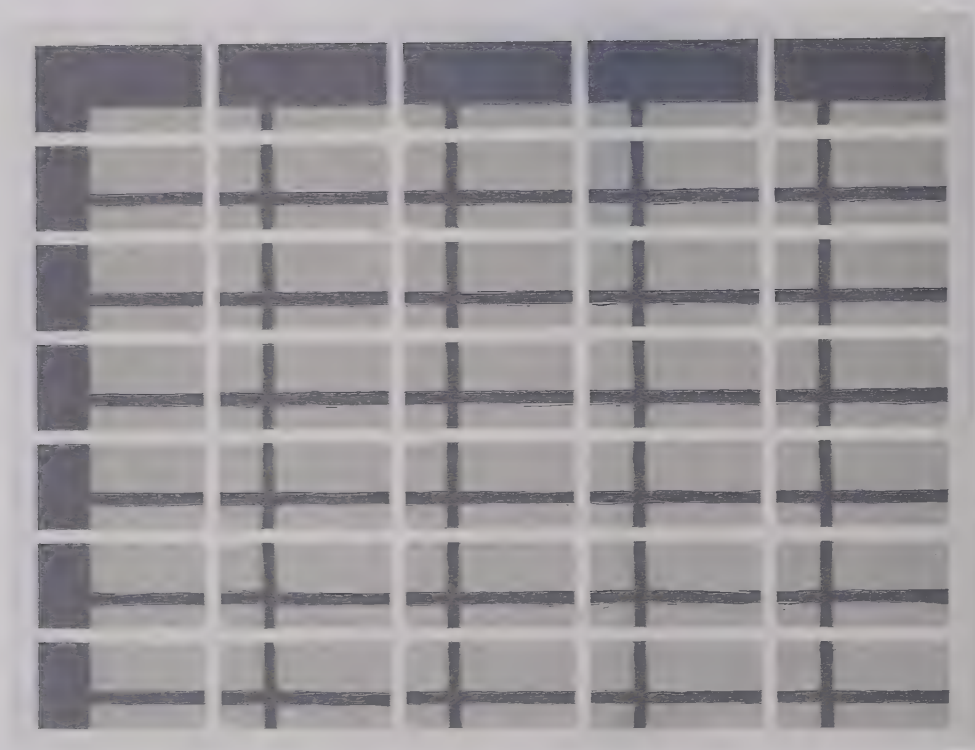


Image fantôme [Schattenbild] 1968 huile sur toile 67 × 87 cm (CR : 209-8)
 Ci-contre : 4 panneaux de verre [4 Glasscheiben] 1967 verre et fer 190 × 100 cm chacun (CR : 160)





Paysages abîmés

Mark Godfrey

« Le paysage peut remplacer la peinture d'histoire, car l'impulsion qui conduit à peindre un paysage est en soi la marque de notre place dans le temps. »

Joseph Leo Koerner, 1990¹

Art conceptuel et peinture de paysage

Au tournant des années 1970, Gerhard Richter se trouvait dans une situation étrange. Malgré son succès rapide et constant comme peintre, il était, selon ses propres termes, « dépassé² ». Installé en Allemagne de l'Ouest depuis près d'une décennie, il exposait son travail depuis déjà plusieurs années et avait démontré le rôle essentiel que la peinture pouvait jouer en permettant d'aborder des sujets qui concernaient n'importe quel Allemand après-guerre : comment digérer la nouvelle culture de consommation qui émergeait dans les villes d'Allemagne de l'Ouest et, plus problématiquement, comment se confronter au traumatisme historique de la période nazie que ce consumérisme avait consignée dans l'oubli, mais dont le fort impact avait marqué aussi bien l'histoire familiale de l'artiste que celle de ses compatriotes. Richter ne reculait pas devant l'héritage de certains artistes qui argumentaient en faveur de l'impossibilité à peindre (au contraire, il les affronta de plein fouet, avec *Ema*, en 1966 [p. 65], réfutant les conclusions de Duchamp). Et il ne se laissait pas davantage intimider par la photographie, alors dominante dans la culture par rapport aux ressources du support qu'il avait choisi. Depuis quelques années, Richter réalisait même des peintures basées sur des échantillons et des nuanciers³ (p. 66-67), et travaillait à de petites toiles qui tentaient à envisager les possibilités offertes à la peinture abstraite dans le sillage des stratégies modernistes américaines (p. 98-99).

La peinture pouvait jouer ces différents rôles, mais, à partir de la fin des années 1960 et durant toute la décennie suivante, Richter commença à penser que cette pratique n'était désormais plus prise au sérieux. Dans les grandes expositions qui ouvraient les débats sur l'art contemporain, comme celle d'Harald Szeemann, « When Attitudes Become Form », la peinture était délaissée, et

dans « Prospect », une série d'expositions progressistes organisée par Konrad Fischer à Düsseldorf, la peinture n'allait être prise en compte que lors de la cinquième édition, en 1973. Les artistes qui s'étaient formés à la peinture se tournaient vers la performance, vers des œuvres qui conjuguait photo et texte, ou vers le film et la vidéo ; et l'abstraction américaine paraissait de plus en plus stérile. Confrontés à cette situation, les peintres allemands, à l'exception notable de Blinky Palermo, allaient avoir recours à l'ironie – comme Jörg Immendorff qui peignait les mots *Hört auf zu malen!* [Abandonnez la peinture !] au travers d'une toile en 1966, et Sigmar Polke qui réduisait le langage de l'abstraction à une compilation de signes relevant du cliché dans *Moderne Kunst* en 1968, et qui, en 1969, se moquait effrontément des théories spiritualistes qu'avaient épousées les peintres d'avant-guerre : *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* [Ordre du commandement suprême : peignez le coin gauche en haut en noir !]. Richter bénéficiait toujours d'occasions importantes de montrer ses œuvres – ses premières expositions institutionnelles eurent lieu à Aix-la-Chapelle en 1969 et à Düsseldorf en 1971, et il représenta son pays à Venise en 1972 –, mais le dédain manifesté alors envers sa discipline avait un effet désastreux sur sa confiance en lui. Comme il le confia plus tard à Robert Storr, « c'est à ce moment-là que j'ai senti le sol se dérober sous moi ». Il n'aimait pas cette situation : « Je voulais être au cœur des choses. Je ne savais pas où j'étais⁴. » Ce ne fut que dix ans plus tard, à l'occasion d'expositions telles que « A New Spirit in Painting » à Londres en 1981, que Richter commença à se sentir de nouveau partie prenante du discours traitant des pratiques contemporaines dominantes⁴.

Cet essai se penche sur une période d'une dizaine d'années durant laquelle Richter vécut une sorte de traversée du désert. Il se concentre particulièrement sur les séries de peintures qui représentent des villes, des montagnes, des marines, des nuages, et des détails de trainées de peinture formant des tourbillons. Ce qui veut dire qu'on n'y trouvera pas d'analyse des œuvres les plus célèbres réalisées alors, comme *Deux sculptures pour une salle de Palermo* (ill. 83, p. 287) et *48 portraits* (p. 108-109), mais ces travaux ont

déjà été beaucoup commentés⁵. En revanche, peu de choses ont été dites sur ces séries, et l'on tient en général pour acquis qu'il était totalement réactionnaire pour un artiste de revenir à une peinture de « marines par temps d'orage » alors que d'autres construisaient des jetées en spirale ou creusaient des cratères en plein désert, ou que, plus tôt et plus près de Richter, Palermo réduisait avec humour la peinture de paysage à ses éléments fondamentaux dans son installation *Paysage* [*Landschaft*] de 1966, où une bande de peinture bleue signifiait le ciel, et une bande verte la terre au-dessous⁶. La réflexion se fonde ici sur deux arguments essentiels. En premier lieu, on constate dans toutes ces séries le refus de Richter de traiter l'abstraction et la peinture figurative comme deux tendances ou pratiques totalement opposées. Cette opposition entre les toiles abstraites et figuratives allait souvent être reprise par la suite (par exemple, au début des années 1980, lorsqu'il travaillait sur ce qu'on a appelé les *Free Abstracts* [abstractions libres] à l'époque des *Crânes* et des *Bougies* (p. 150-151), basés sur des photographies. Bien qu'il ait questionné cette opposition dès le départ, avec *Table* en 1962 (p. 46), où une ample touche gestuelle ne dissimule en rien l'image de la table du dessinateur, il allait pourtant la dérouler clairement dans les séries de la fin des années 1960 et du début des années 1970 – et bien différemment, comme on le verra. En second lieu, ces ensembles d'œuvres montrent combien Richter continuait à réfléchir sur les problématiques historiques, sans jamais produire de peintures d'histoire conventionnelles mais en peignant au contraire des paysages, et combien les questions explorées dans ces paysages étaient tout aussi cruciales que celles qui préoccupaient alors les artistes du *land art*.

Paysages urbains

La série des *Paysages urbains*, qui rassemble un peu moins de cinquante peintures, fut commencée à la suite d'une commande qui n'aboutit pas : celle d'une grande toile pour l'immeuble Siemens de Milan. Au final, Richter découpa l'œuvre en neuf petits formats⁷. Immédiatement après, il acheva un remarquable grand format qui représentait la cathédrale de Milan, en traçant sur la peinture encore humide un zigzag de petites touches (par opposition au « floutage » plus fréquent dans son travail), mais

cette toile, dans la mesure où elle fut conçue à partir d'une photographie prise en contre-plongée, depuis le niveau du sol, peut être considérée comme un cas isolé par rapport aux *Paysages urbains* qui suivront. Les *Paysages urbains* se divisent en deux groupes principaux : les peintures réalisées à partir de vues aériennes de maquettes d'architecture, et celles s'inspirant de vues aériennes de villes réelles. Ces photographies, que Richter allait plus tard collectionner et réunir dans les planches de l'*Atlas*, avaient été publiées dans des livres et des revues d'architecture des années 1960, et les deux sortes de prises de vue étaient traitées selon différents procédés de transformation picturale.

Les photographies de maquettes d'architecture étaient peintes à grands coups de brosse, dans une gamme étendue de gris, sans chercher à restituer des détails comme les portes ou fenêtres. Quelques-unes des toiles de cet ensemble mesurent environ 125 cm de côté, et la plus ambitieuse (*Paysage urbain TR* [*Stadtbildt TR*, CR : 217], 1969) se compose de trois grands panneaux verticaux alignés, mesurant chacun 174 cm par 124 cm. Dans toutes les toiles de cette série, Richter a recadré les photographies des maquettes de façon à produire des compositions structurées surtout par des diagonales. Ces diagonales et les points de vue plongeants rappellent les œuvres d'avant-garde précédant la Seconde Guerre mondiale, comme la toile de 1919-1920 d'El Lissitzky intitulée *La Ville* (ill. 13), et sa lithographie de 1920, *Battez les blancs avec le coin rouge*. Pourtant, cette évocation ponctuelle du dynamisme moderniste utopique ne fait que souligner l'impression dystopique que suscitent ces tableaux qui rendent l'aspect stérile et inhospitalier de l'architecture d'après-guerre⁸.

Richter estimera plus tard que les « lotissements récemment construits » à cette époque étaient « horribles [...], si inhumains, révoltants »⁹, et son aversion pour les constructions proposées par les maquettes d'architecture transparait dans certains aspects des toiles. L'élimination du détail rend les bâtiments hermétiques : dénués d'ouvertures, ils n'ont pas vocation à être des lieux d'habitation. Le recadrage des photographies supprime tout espace de respiration autour des bâtiments – comme si ces villes étaient incapables de donner naissance à cette sphère publique dont la perte était alors regrettée par les intellectuels¹⁰. Tandis que d'autres artistes allemands, comme Thomas Bayrle, allaient créer des images vision-

naires de villes utopiques dans les années 1970. Richter, dans cette œuvre en trois parties, met en place une stratégie de composition qui traduit la nature incohérente de ces nouveaux lotissements. On s'attend à ce que l'image se poursuive au-delà des bords des panneaux, mais chacun d'eux est autonome. Quel que soit l'ordre selon lequel ils peuvent s'organiser, il y a, comme le dit Richter, « un sentiment de discontinuité »¹¹.

Si les *Paysages urbains* réalisés d'après des maquettes d'architecture portaient un regard critique sur l'avenir tel que le révélaient les urbanistes, les peintures basées sur les vues aériennes distordaient l'image du présent en un souvenir du passé. Richter sélectionnait des photographies aériennes spécifiques parmi toutes celles qu'il collectionnait, les préparait sur des toiles vierges, puis se mettait à les peindre, mais d'une façon qui lui était relativement inhabituelle. Jusqu'alors il avait transformé la plupart des photographies en peintures avec un rendu assez précis par des touches minutieuses, ne perturbant l'image qu'une fois la toile achevée en laissant traîner la brosse sur la surface humide. Dès le départ, chaque *Paysage urbain* fut à l'inverse peint avec de larges coups de brosse et de petites touches de peinture. Le geste est rapide, et il nous donne-t-il l'impression d'une rapidité d'exécution. Dans quelques cas, comme dans *Paysage urbain (Pond)* en 1966 (p. 91), les touches sont d'épaisseurs variables car Richter y utilise des pinceaux de tailles différentes. Ici, les blancs et gris semblent parfois déborder les uns sur les autres, bien qu'il n'y ait pas de volonté de les mélanger les tons. A contrario, dans *Paysage urbain M4 (Stadtbild M4)* CR 173, 1968, Richter a commencé par utiliser un nombre très réduit de gris et a travaillé systématiquement, appliquant une touche après l'autre presque comme s'il peignait mécaniquement, séparant ainsi totalement les tons au lieu de les fondre, afin d'obtenir l'image réaliste d'un bâtiment.

Ce procédé peu orthodoxe engendre une expérience visuelle exceptionnelle. Ce n'est qu'à environ cinq mètres de la toile (par exemple, lorsqu'on l'aperçoit en entrant dans la salle d'exposition) que l'on peut y reconnaître l'image d'une ville. À mesure qu'on s'en approche, l'image, qui n'est plus reconnaissable comme vue aérienne, se dissout dans ses différentes composantes : les petites touches, les trainées, les coups de pinceau dans différents tons de gris, de blancs sales et de noirs. À peine est-

on arrivé à proximité de la toile qu'il devient déjà difficile de se souvenir de l'apparence initiale de la « ville ». L'attention est totalement absorbée par la disposition hasardeuse des touches et par cette énigme : comment Richter savait-il que celles-ci allaient apparaître, vues de loin, comme les éléments d'une image identifiable ? À ce stade, on prendra conscience du caractère étrange du travail que l'on vient d'effectuer : après tout, voir de plus près, signifie s'habituer à voir plus près.

Lorsque les toiles furent exposées pour la première fois en 1968, une critique remarqua que ces « villes [semblaient] tomber en cendres »¹². Un autre critique, en 1975, estima qu'elles étaient « peintes dans une facture gestuelle presque destructrice » et continua en décrivant la « façon barbare »¹³ dont Richter appliquait la peinture. Les termes employés dans quelques-uns de ces premiers comptes rendus laissent penser que ces toiles, à la fois par leurs images et leur manière de les détruire, évoquaient le bombardement des villes en temps de guerre : et, de fait, de nombreux auteurs ont alors relié la série à un groupe antérieur de peintures (de 1963-1964) représentant des avions, comme *Escadron de Mustang* (p. 50) et *Bombardiers* (p. 51) où l'on voit des bombes en train d'être larguées. Mais on ne trouve pas de tentative notable d'analyse de cette progression, qui va des représentations de bombardiers aux représentations de villes bombardées, ni de tentative pour comprendre, plus largement, ce que cela signifiait pour Richter, en 1968, d'évoquer le souvenir des bombardements des villes européennes. À l'époque, lui-même ne s'exprima pas beaucoup sur cette série, et ne commença à aborder le thème des *Paysages urbains* que quelques années plus tard. En 1986, il fit référence aux peintures de « villes mortes »¹⁴ et, en 1991, livra le commentaire suivant : « Lorsqu'aujourd'hui je regarde à nouveau les *Paysages urbains*, ils me semblent en effet renvoyer à certaines images de la destruction de Dresde pendant la guerre »¹⁵. Plus récemment, il affirma que les villes avaient l'air « d'avoir été totalement détruites par les bombardements »¹⁶. Richter n'a jamais revendiqué d'avoir eu l'intention de peindre une série de peintures sur des bombardements aériens des villes : c'est, à l'inverse, ce souvenir historique qui se serait imposé à lui lorsqu'il les a regardées une nouvelle fois, des années plus tard. On peut choisir de croire ou non à cette interprétation, ou arguer du

tant qu'il lui était impossible d'expliquer ses motivations, précisément parce qu'il s'agissait de souvenirs traumatiques. Qu'il en soit à mon sens la question des intentions originales de l'artiste importe moins que l'impact des toiles elles-mêmes - et surtout celui qu'elles eurent sur leur auteur - même si l'intérêt que portait Richter en 1966 aux bombardements aériens ne cesse d'intriguer, compte tenu de sa détermination tardive à se confronter à ce sujet. On peut penser à l'œuvre de 1962, 14 jours et la nuit, que Richter réalisa à partir d'une photographie d'archive prise depuis un avion de guerre américain, qui montre le bombardement de Cologne. Il agrandit cette photographie dans des proportions monumentales et la tira derrière une feuille de verre haïssamment réfléchissant pour l'installer ensuite dans une église de Cologne.

Les Paysages arctiques proposent une extraordinaire succession de renversements. Richter commença à

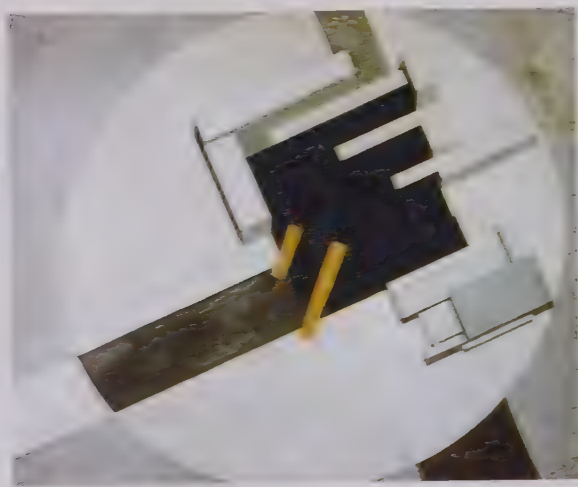
brosser et d'empâtements les images des villes reconstruites. Richter les détruisait réellement de nouveau, bien que ce soit dans le champ imaginaire de la peinture. On pourrait voir dans ce geste une « réitération allegorique d'une destruction déjà pleinement accomplie par l'histoire »¹, formule utilisée par Benjamin Buchloh pour décrire l'un des effets de l'installation des 48 portraits, où les individus sont mélangés dans une formation qui rappelle les parades fascistes. Ce geste de Richter - utiliser des photographies de villes reconstruites et les représenter sous la forme de villes bombardées - est encore plus extraordinaire si l'on tient compte du refoulement général de la mémoire de ces bombardements dans la culture allemande des années 1990, un refoulement renforcé en partie par le besoin de concentrer les énergies sur la reconstruction. C'est à W.G. Sebald que l'on doit l'analyse la plus pertinente de ce refoulement :

« Remarquable d'un certain point de vue, cette reconstruction allemande, qui est devenue avec le temps légendaire et, après les devastations dues à l'ennemi, a abouti à une seconde liquidation, par paliers successifs, de l'histoire allemande qui avait précédé, cette reconstruction, par l'effort qu'elle a demandé et par le résultat auquel elle est parvenue, celui de créer une nouvelle réalité sans visage, a d'emblée barré la voie à tout souvenir : elle a contraint la population à tourner son regard exclusivement vers l'avenir et l'a forcée à se taire sur tout ce qu'elle avait vécu »².

« En vertu d'un consensus tacite et valable au même titre pour tous, l'état réel d'anéantissement matériel et moral dans lequel était plongé le pays tout entier ne devait pas être décrit. C'est ainsi que les aspects les plus sombres de l'acte final de la destruction auquel assista l'immense majorité de la population allemande sont demeurés un secret de famille, honteux, frappé de tabou en quelque sorte, et que peut-être on n'osait pas même s'avouer en son for intérieur »³.

On peut déjà percevoir à quel point il était remarquable que Richter fasse resurgir le souvenir des bombardements à une époque où peu d'autres le faisaient, et près d'une dizaine d'années avant la parution, en 1977, du texte

Fig. 10
Büro für Kunst
Büro für Kunst
1966-1970
Büro für Kunst
1966-1970
Büro für Kunst
1966-1970
Büro für Kunst
1966-1970



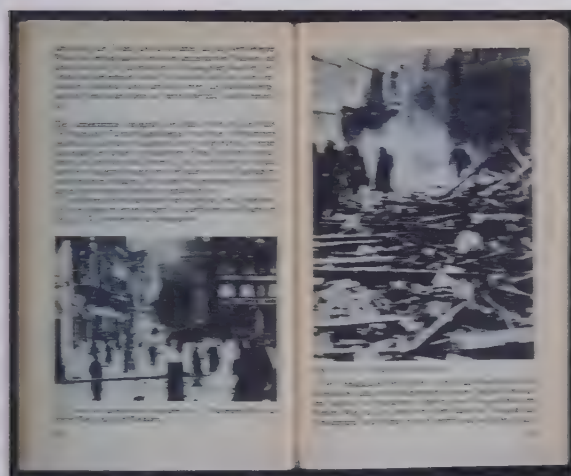
relever ont des photographies aériennes destinées à documenter la reconstruction des villes après la guerre et à gratifier les restaurateurs des architectes, des urbanistes et des hommes. Le but de ces photographies était de faire oublier d'autres images (celles des villes détruites), mais Richter allait totalement inverser cet objectif. Les vues aériennes prises par les avions des années 1960 allaient au contraire rassembler à la fois les photographies de reconstruction qu'utilisaient les photos de bombardiers des années 1940 pour identifier leurs cibles et ce que ces points représentaient réellement. Peignant à grands coups de

Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945 [Le bombardement sur Halberstadt du 8 avril 1945] d'Alexander Kluge, qui réunissait des fragments filmés et des tirages de documents réels accompagnés de photographies floues de personnes déambulant dans les décombres (1). L'intérêt des *Paysages urbains* réside surtout en ce qu'il nous pousse à leur lecture, et à l'expérience visuelle de ce qui se joue. L'image se désintègre à mesure que l'observateur s'approche, et la peinture se transforme en une toile abstraite gestuelle. On a beaucoup analysé ces dernières années les facteurs historiques de l'expressionnisme abstrait américain et de l'art informel européen – par exemple, l'assombrissement de l'exposition « Abstract Expressionism New York » au MoMA en 1966-1967 situant le mouvement comme une réponse à la catastrophe du milieu du 20^e siècle². On pourrait avancer aujourd'hui que « l'abstraction gestuelle » et l'expérience historique furent d'abord liées

brute. Sebald affirme que, parmi les traces artistiques laissées par les bombardements, les plus légères sont celles qui dépeignent la destruction des ruines : elles sont, peu de choses, que des traces – comme le propose recommandation Sebald redige deux paysages extraordinairement sobres qui semblent à une par les incendies qui firent rage après le largage des bombes et d'autre part la merline se répandant dans la ville tandis que les lieux s'effondraient. Cette insistance de Sebald sur l'importance d'un paysage rend, même de manière peu évidente, à l'œuvre de Richter. Mais de près, les *Paysages urbains* ont jamais l'aspect de croquis et de gribouillis, mais ils insistent vraiment sur la matérialité. On peut donc voir un autre renversement : alors qu'une topographie aérienne est une image qui garde à distance la matérialité d'une ville, Richter l'utilise pour générer un effet matériel rappelant à l'observateur les regards réels jetés par les bombardements.

Dans un post-scriptum à la conférence « Guerre aérienne et littérature », Sebald conclut en rappelant ce bien que son attention se fut portée sur la destruction des villes allemandes – les bombardes en matières de guerre aérienne – Guerre, Marianne, Beate, Friedhelm – ont été accompagnés par les Allemands. Et tandis que nous regardons les traces des destructions de Cologne et de Hambourg, il devrait aussi nous rester en mémoire le bombardement de Stalingrad dans lequel quarante mille personnes ont trouvé la mort³. Le choix de Sebald de visiter dans les deux semaines à la conférence naïve de Theodor Adorno en 1966 « Que signifie « repenser le passé » ? » dans laquelle il traita Coventry et Rotterdam tout en évitant sur Dresde. Dans ce sens, Adorno déclarait que ceux qui se souvenaient effectivement de Dresde au début des années 1960, ne le faisaient que pour s'émouvoir en quelque sorte à une culpabilité nationale, équilibrant ainsi un « sentiment de culpabilité » et espérant que « Dresde vengera l'Allemagne »⁴. Les termes de Sebald et d'Adorno montrent les dangers qu'il y a à affronter (quoique ça a tenté) l'histoire des bombardements des villes – à savoir l'apaisement sur soi-même et les fausses équations entre les destructions causées par les Allemands et celles qu'ils subirent. Au lieu de cela, comme ils le suggèrent, on devrait se souvenir du bombardement des villes allemandes sans oublier pour autant les destructions nazies. Cette analyse

III, 14
Double-page extraite
de Alexander Kluge,
*Der Luftangriff
auf Halberstadt am
8. April 1945*
[Le bombardement
sur Halberstadt
du 8 avril 1945], 1977



dans les *Paysages urbains* de Richter dans lesquels des images de villes transformées en peintures pourraient se lire à la fois comme des paysages bombardés et des abstractions gestuelles. Cette réflexion pourrait en appeler d'autres, mais lorsque l'on se trouve en face d'un *Paysage urbain*, on a moins tendance à penser aux conditions historiques de l'abstraction gestuelle qu'à la matérialité de l'œuvre spécifique devant laquelle on se tient avec toutes ses tensions et ses empâtements de peinture. Il ne s'agit pas seulement d'une destruction de l'image d'une ville, mais aussi de la transformation de l'image en matière

est pertinente ici, car elle nous aide à prendre conscience d'un autre aspect remarquable des *Paysages urbains*, celui de la dispersion géographique des villes représentées dans la série²⁵. Richter aurait pu ne travailler que sur des vues aériennes de villes allemandes. Le fait qu'il ait inclus des vues de Paris et de Madrid signifie que la série ne pouvait pas être lue exclusivement comme un commentaire sur le destin des villes allemandes, et qu'en conséquence les écueils inhérents au sujet, énoncés d'abord par Adorno puis commentés plus tard par Sebald, étaient évités.

Mais on peut lire différemment l'inclusion dans la série de quelques villes qui ne furent pas bombardées

III. 15
Gerhard Richter
Paysages urbains
Simultanément
L'Allemagne de
l'ouest (1968)
Huile sur toile
100 x 100 cm
CR : 189
Axel Chapiro
Allemagne
Ludwig Forum für
International Art



pendant la guerre. Peut-être qu'au tournant des années 1970, en pleine guerre froide, cette série suggérait un futur possible autant qu'un passé difficile. En 1986, Jürgen Harten décrivait ces peintures comme une évocation des « effets d'une bombe nucléaire²⁶ » et la série dans son ensemble serait probablement un avertissement sur le sort qui attendait l'Europe. Nous n'avons cependant pas à choisir entre ces deux interprétations (une peinture qui rappellerait les bombardements des années 1940, ou un avertissement sur d'autres à venir, encore plus dévastateurs). Si l'on reprend l'essai d'Adorno, on constate qu'il l'achève en notant que l'une des raisons de repenser le passé est de mettre en garde contre les catastrophes à venir : « Stalingrad et les nuits de bombardements ne sont pas oubliés au point que l'on ne puisse faire comprendre à tous le lien entre la résurgence d'une politique qui nous a amenés là, et la perspective d'une troisième guerre punique²⁷. »

Paysages et Marines

En 1968, Richter peint également des paysages de montagne. Ce sujet peut sembler bien innocent et indigne d'une analyse approfondie – après tout, qui n'a pas pris la pose en famille devant des sommets, comme Richter dans les années 1930 (voir ce cliché conservé dans la planche 4 de l'*Atlas*) –, mais il est tout aussi vrai que ce motif de la vue alpestre avait des connotations et des résonances particulières dans les années 1930 et 1940. Dans « Fascinant fascisme » (1974), sa célèbre critique consacrée au film *Les Derniers Noubas*²⁸ de Leni Riefenstahl, Susan Sontag explicite ces connotations, rappelant l'apparition de Riefenstahl dans le film d'Arnold Fanck, *La Montagne sacrée* (1926), et le film qu'elle allait réaliser quelques années plus tard, *La Lumière bleue* (1932). Sontag écrit : « La montagne y était tout à la fois représentée suprêmement belle et dangereuse, une force majestueuse qui invite à l'ultime affirmation/fuite du moi – vers la fraternité du courage et de la mort²⁹. » Elle décrit brièvement le film *Berchtesgaden über Salzburg* (1938) de Riefenstahl « comme un portrait lyrique du Führer qui se détache sur le fond du paysage montagneux déchiqueté de sa nouvelle retraite³⁰ ». Refusant de voir dans la montagne « une puissance majestueuse » et d'associer sa force à celle du nationalisme, Richter soumit ce motif plutôt surdéterminé à trois formes de désintégration. Dans sa peinture panoramique *Alpes [Alpen]* (CR : 189), 1968, il représente, comme dans les *Paysages urbains*, des pics montagneux dans une facture chaotique, de telle sorte que la représentation s'effondre visuellement à mesure que l'on s'approche du tableau. Si l'impression de départ est celle d'une peinture monumentale, au format sans précédent dans son travail, au moment où l'on est à côté de l'œuvre, la monumentalité se dissout alors qu'apparaît un paysage plus petit, fait de pics, de sillons et de tortillons de peinture grise. La même année, il réalise une série de sept panneaux, qu'il présente alignés à la Kunsthalle de Baden-Baden dans une installation conçue avec Günther Uecker (ill. 11, p. 41). Au fil de la cimaise, l'image se désintègre, passant de la représentation soignée d'un sommet à un ensemble de lignes imprécises. Enfin, dans *Alpes II* (p. 97), l'image de la montagne touche à la désintégration totale. La description nette des sommets, des vallées, des nuages et de la neige, laisse place à des touches de pinceaux épaisses. Plutôt que de

susciter chez le spectateur un sentiment de puissance accrue, grâce à une perspective vue depuis le sommet d'une montagne. Richter fait naître une sensation d'impénétrabilité et de désorientation.

Si les paysages de montagnes suggèrent qu'on peut considérer ces vues réalisées à la fin des années 1960 comme des réflexions indirectes sur l'histoire et le nationalisme, les toiles qui suivent semblent détachées de ces préoccupations. Elles se fondent sur des photographies, des clichés pris lors de vacances familiales en Corse, également en 1968. Ces travaux ont mené, durant les deux années suivantes, à de nombreux autres groupes de paysages dont les petites séries de toiles représentant un paysage plat proche de Düsseldorf, mais aussi à des marines radicalement vides. Ces toiles paraissent n'avoir aucun rapport avec les *Paysages urbains*, si ce n'est par antithèse. Après tout, ces paysages s'inspirent d'un voyage loin de la ville, de vacances que l'artiste, de retour dans le tohu-bohu de Düsseldorf, pouvait prolonger par l'imagination lorsqu'il travaillait d'après ses photographies. Richter a lui-même souligné qu'il était important pour lui de travailler à partir de ses propres clichés de vacances. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que, dans le contexte économique de l'époque, cela avait une certaine importance de pouvoir s'offrir des vacances familiales à l'étranger. Pourtant, les premiers critiques n'arrivaient pas à voir la sincérité de ces toiles, qu'ils décrivaient comme « trop belles, trop romantiques, trop superficielles³¹ », et on accusait l'artiste de faire une « peinture de la nature indéniablement sucrée³² ». Un critique de radio déclara que Richter peignait « des clichés de paysages » et alla jusqu'à suggérer que l'artiste poussait ses observateurs à se demander s'il était un « faiseur de kitsch³³ ». Quelques commentateurs des années 1970 virent dans ces paysages l'abandon de toute radicalité – René Block par exemple, accusa Richter d'un retour aux « beaux-arts³⁴ ». Néanmoins, si l'on interroge ce virage de Richter vers le paysage, il apparaît immédiatement qu'il y avait là un enjeu plus important que de peindre des images d'évasion. Et il faut considérer comme des échappatoires stratégiques, plutôt que comme des explications argumentées avec soin, quelques-unes des réponses qu'il a pu donner, lors d'entrevues, à des questions ennuyeuses. De fait, ses réponses étaient parfois délibérément et de façon amusante contradictoires. Lorsqu'en 1970 on lui demanda pourquoi il s'était détourné des peintures en noir

et blanc, il expliqua qu'il commençait à trouver que « le noir et blanc serait trop esthétique ». Mais pourquoi commencer à peindre des paysages en couleurs ? « Tout simplement parce que le paysage est beau. »³⁵

La réception critique des premiers paysages de Richter fut dominée par la référence à Caspar David Friedrich, particulièrement en 1971 après l'exposition au Kunstverein de Düsseldorf, dont le catalogue avait en couverture une peinture montrant un arc-en-ciel. Pour Klaus Honnef, la première impression que donnaient ces toiles était d'être de « parfaits *remakes* » de Friedrich.³⁶ et Werner Krüger décrivit Richter comme un « Caspar David



18
Caspar David
Friedrich
Le Grand Envas
[Das Große
Gehege], 1852
Huile sur toile
73,5 x 102,5 cm
Dresde, Gemäldegalerie

Friedrich tardif³⁷ ». Les critiques pointeront la fréquence de motifs proches de ceux de Friedrich dans les paysages de Richter, et rappelleront que les deux peintres étaient originaires de Dresde, mais ils ne tenteront pas vraiment d'approfondir ce que cela avait pu signifier pour un artiste travaillant à Düsseldorf en 1971 de faire référence à des toiles peintes à Dresde en 1821, de même qu'ils ne pouvaient alors s'interroger sur le fait que Richter peignait dans le même temps des toiles évoquant les bombardements de sa ville natale. Avec le recul, ces questions paraissent aujourd'hui essentielles, surtout si l'on éclaire le rapport de Richter à Friedrich par l'accueil tout particulier réservé à ce dernier au milieu du xix^e siècle. Friedrich avait été plébiscité par quelques nazis comme le précurseur des artistes nationaux-socialistes³⁸, même si ces derniers cherchaient souvent à représenter le paysage allemand d'une manière complètement différente, mettant l'accent sur le travail du peuple en peignant des champs labourés plutôt que des landes sauvages comme celles de Friedrich.³⁹ Il est

aussi intéressant de souligner que plusieurs tableaux de Friedrich avaient été détruits dans les bombardements aériens et que, de fait, Richter enfant n'avait pas pu avoir facilement accès aux toiles conservées à Dresde, car elles avaient été évacuées de la Gemäldegalerie pendant la guerre et ne sont revenues en grande pompe au musée qu'en 1956, à l'occasion de sa reconstruction partielle (il avait été totalement détruit en 1945)⁴⁰. Ainsi, le « retour » de Richter à Friedrich en 1969 consistait nécessairement en un retour vers différents moments de l'histoire, pour certains personnels, et était évidemment plus complexe qu'une simple admiration pour la façon dont le maître avait traité la terre et la lumière.

Que se jouait-il ici ? Tandis que d'autres, dans les années 1960 et 1970, plaidaient pour une continuation de la tradition du romantisme allemand, s'imaginant qu'on pourrait le ressusciter pour franchir (tout en l'ignorant) l'abîme du milieu du xx^e siècle, on peut penser que Richter voulait évoquer Friedrich précisément pour rendre visible cette cassure qui séparait l'époque où il vivait de celle de Friedrich. Comparons par exemple *Paysage près d'Hubbelrath*, réalisé en 1969 (ill. 15), avec les toiles de Friedrich *Collines et champs labourés près de Dresde*, 1824, et *Le Grand Enclos*, 1832 (ill. 16) (la première est conservée à

blances entre les toiles de Richter et celles de Friedrich. Il est impossible d'établir un lien significatif, de même qu'il est impossible de franchir le gouffre qui sépare la culture allemande du xix^e siècle des conditions de l'après-guerre. Le commentaire récent de Buchloh sur Palermo s'applique on ne peut mieux à la position de Richter :

« Si l'on voulait établir un rapport crédible entre le romantisme allemand et l'œuvre de Palermo, il ne pourrait consister qu'en la reconnaissance de l'impossibilité de franchir le fossé qui sépare la culture romantique allemande du moment présent, l'histoire d'après la Shoah ; ce serait donc un rapport qui verrait dans le romantisme de Palermo l'articulation évidente avec la culture de l'abîme, et non une continuité fausement reconstituée⁴¹. »

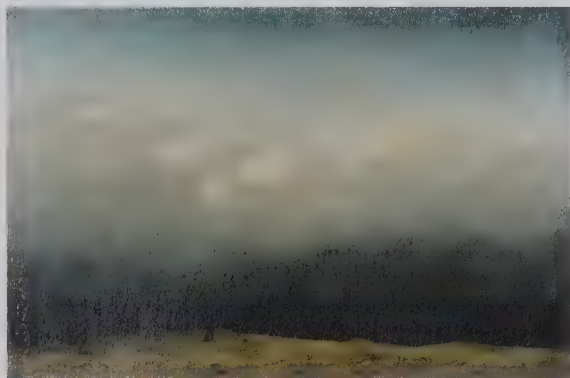
De nombreux historiens de l'art, comme Hubertus Butin, ont abordé les rapports entre Richter et Friedrich pour souligner leurs différences, lesquelles reposeraient selon eux sur une incompatibilité religieuse plutôt que sur les arguments développés ici. En cela, ils tiennent pour acquis que la peinture de Friedrich ne serait que la simple affirmation assurée d'une croyance selon laquelle « toute la nature peut devenir le lieu d'une révélation divine⁴² », et ils acceptent également comme parole d'évangile les mots prononcés par Richter en 1973 : « Il me manque le fondement spirituel qui sous-tendait la peinture romantique. Nous avons perdu le sentiment de "l'omniprésence de Dieu dans la nature". Pour nous, tout est vide⁴³. » Dans ce cas, que faut-il penser de la position de Joseph Leo Koerner sur Friedrich, telle qu'il l'a formulée dans *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* ? Koerner refuse de considérer Friedrich comme un peintre religieux confiant, et indique qu'il use de stratégies variées pour laisser l'observateur de ses toiles dans un état de frustration, « une voie négative où l'on ne peut pas rencontrer Dieu dans un grain de sable, mais, au mieux, dans le désir inassouvi "qu'Il soit là"⁴⁴ ». Friedrich « préfère nous abandonner ici, de ce côté-ci du bosquet de sapins en hiver, et nous refuse la vue de l'église, du divin, de l'Idée, du sens déterminé, de l'appartenance⁴⁵ ». Il « tord notre désir d'une vision panoptique⁴⁶ » en construisant des peintures où le paysage « n'est pas composé comme une "vue" mais plutôt

Ill. 17

Caspar David
Friedrich

*Le Moine au bord
de la mer*, 1809
Huile sur toile
100 × 171 cm

Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie



Hambourg, la seconde à Dresde). Une route goudronnée humide a remplacé les reflets de la mare du *Grand enclos*, et c'est un panneau routier plutôt qu'une flèche de cathédrale qui surplombe à présent l'horizon bas. Les éléments naturels et les édifices religieux des toiles de Friedrich ont cédé la place aux signaux ordinaires du paysage moderne, et cela pour nous faire sentir la superficialité des ressem-

comme l'obstruction de la vue⁴⁷ ». Il y a, affirme Koerner, « une puissante dimension de perte, d'absence, d'incomplétude au sein du motif des paysages de Friedrich⁴⁸ ».

Le Friedrich de Koerner est beaucoup plus proche de Richter que le mythe de l'artiste allemand héroïque affirmant la présence de Dieu dans la nature, et, si l'on accepte l'interprétation de Koerner, on peut développer une approche totalement nouvelle du retour de Richter à Friedrich : plutôt que d'expliquer qu'il s'inspirait des motifs du maître comme d'un catalogue de clichés, ou qu'il soulignait la perte d'une certaine vision de la nature et de la religion, on peut soutenir que ce qui attira Richter vers Friedrich, ce fut sa capacité à créer des œuvres qui suscitaient une sorte de « désir inassouvi ». L'incomplétude, la frustration, la nostalgie, l'absence étaient des sentiments dominants chez Richter lorsqu'il considérait sa situation de l'époque, à la fois citoyen allemand sensibilisé à l'histoire, travaillant au cœur de la « culture de l'abîme », et peintre dans un temps où la peinture même était remise en question. Ce qui veut dire que l'affect dans le travail de Friedrich (tel que le décrit Koerner) était plus important que son système d'images, même si c'était sur les images que la plupart des premiers critiques s'arrêtaient.

Ce sont surtout les *Marines* [*Seestücke*] de Richter qui produisent un affect comparable à celui des peintures de Friedrich. Richter réalisa près de dix *Marines* en 1969, ainsi que deux autres toiles intitulées *Mer-Mer* [*See-See*] (p. 102-103). Il s'agit pour la plupart de grands formats carrés où l'on aperçoit à peine une trace de pinceau et où la couche de peinture est la plus fine possible, comme par exemple dans l'écume des vagues du tableau aujourd'hui conservé à Fort Worth, au Texas – rien de comparable avec les empâtements des *Paysages urbains* et des *Alpes*. Si Koerner décrit *Le Moine* de Friedrich de 1809 (ill. 17) comme « un paysage d'un vide sans précédent⁴⁹ », les *Marines* de Richter sont plus désertées encore, et il est intéressant de relever ce qu'il y manque. Pour commencer, on n'y trouve aucun personnage auquel l'observateur puisse s'identifier, aucun bateau dans le lointain brisant la ligne d'horizon comme dans la toile de Friedrich *Lever de lune sur la mer* (1821). Richter avait auparavant collecté des images de marines, piochant dans les magazines des photographies du navire de guerre américain *Olopama* torpillé par un U-boot [sous-marin allemand] en 1942 (planche 43 de l'*Atlas*).

Aucun drame de ce type n'anime les peintures de 1969. Tout en gardant ces images de guerre à l'esprit, on peut noter que le littoral – tout comme les paysages de montagne – avait été pris comme sujet dans de nombreuses peintures de l'ère nazie, par exemple *Mer du Nord*, réalisé en 1942 par Michael Mathias Kiefer, où l'on voit d'énormes aigles fondre sur la plage et les brisants, scène illustrant la capacité de la nation à s'affranchir de ses frontières naturelles. C'est d'ailleurs cette récurrence des côtes dans l'imaginaire nazi qui a conduit Anselm Kiefer à être photographié sur une plage en train de faire le salut nazi dans quelques-unes des photographies qu'il a réalisées, égale-



Ill. 18
Blinky Palermo
Sans titre, 1967-1969
Coton sur toile de jute
200 × 200 cm
Collection particulière

ment en 1969, pour sa série *Occupation* [*Besetzung*]. Richter exclut tout ce qui pourrait désigner le littoral comme une frontière nationale : en effet, chaque image est recadrée de façon à ce que la ligne côtière soit exclue de la composition. Dans les *Marines*, le spectateur ne se positionne pas précisément en lisière de la terre et de la mer : il ne subsiste que la mer et le ciel, et l'horizon qui les sépare. On pourrait supposer que Richter a rogné l'espace alentour afin de créer un espace immense pour l'observateur, de façon à ce qu'il puisse se projeter dans la scène et jouir de la solitude la plus pure. Imaginez que vous soyez seul, flottant à la surface de l'eau, face aux vagues et à la majesté

des nuages là-haut... C'est sans doute ce type de désir que suscite Richter, mais c'est aussi ce désir-là dont il nous frustre. Comment ? Le dessin *17 marines* [17 *Seestücke*] (CR : 69/2), en 1969, nous en donne un premier indice. Richter trace au crayon des lignes horizontales pour créer



dix-sept marines, chacune dans une petite boîte. Les fondus et les intensités diverses des lignes suggèrent de façon très schématique des conditions atmosphériques variées, mais les différences les plus notables concernent les proportions des cadres. Quelques-uns sont carrés, d'autres légèrement plus étroits que hauts, et Richter a tracé au crayon des numéros au-dessous de chacun (200, 150, 170). Il testait ainsi les proportions dans lesquelles il comptait exécuter ses peintures (la plupart furent finalement réalisées dans des formats carrés de 200 cm de côté). Mais le dessin montre aussi qu'il traitait la marine comme un motif susceptible d'être soumis à une logique de répétition en série, exactement comme Andy Warhol aurait pu traiter une image.

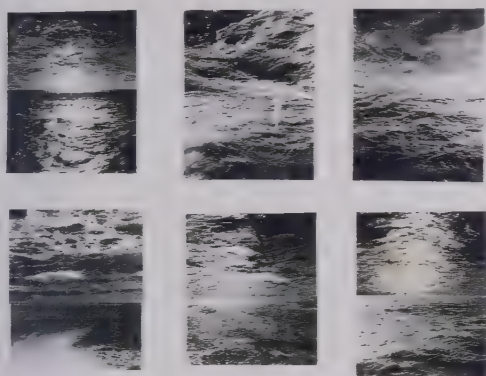
Une relation peut-être plus intéressante, qui témoigne en tous cas d'une plus grande proximité, peut être établie avec les *Peintures-tissu* [*Stoffbilder*] de Palermo que Richter connaissait très bien, non seulement parce qu'elles avaient été montrées en 1968 à la galerie de Konrad Fischer, mais aussi parce que les bandes de tissus qui les composent avaient été cousues par Ema Richter, sa première épouse⁵⁰. L'une des œuvres de Palermo, datée de 1967-1969 (ill. 18), est d'un format identique à celui des *Marines* de 1969 et se divise en deux bandes bleues, la plus large et plus sombre en haut, la plus étroite et plus claire en bas, la séparation étant placée exactement au même niveau que la ligne d'horizon de la première *Marine* [*Seestück*] (CR : 233), 1969⁵¹. Richter croisait ainsi Friedrich

et Palermo pour créer ses *Marines*. Il s'interrogea sur la possibilité de faire une peinture radicale, comme celle que Palermo développait à partir d'une image traditionnelle, et soumit le plus traditionnel des motifs à une logique de répétition⁵². Les *Marines* sont aujourd'hui dispersées dans le monde et exposées isolément, mais il est important de se souvenir que Richter les présenta d'abord alignées par quatre à Düsseldorf en 1971 (ill. 19)⁵³ et, l'année suivante, sous la forme d'une grille d'images dans son premier catalogue raisonné⁵⁴. Cela impliquait que l'observateur se confrontât à la dimension sérielle des *Marines*. Il était difficile d'apprécier l'expérience hyper subjective décrite plus haut et de laisser chaque toile exprimer sa propre atmosphère, dans la mesure où chaque marine n'était à l'évidence que la variante d'un motif conventionnel.

Même face à une toile isolée, il est malaisé de maintenir l'illusion que l'on contemple l'étendue de la nature. Les vagues et les formations nuageuses semblent parfois en disharmonie et l'horizon est d'une netteté artificielle : tout ceci indique que les peintures ont bien été réalisées à partir de collages photographiques. Comme le montrent clairement les planches préparatoires réunies dans l'*Atlas* (ill. 20), Richter a créé quelques-unes des compositions en assemblant les nuages d'une photographie avec la mer apparaissant sur une autre. Ce procédé rappelle celui auquel eut recours Gustave Le Gray dont une photographie, *Marine, Normandie* (1856), fut conçue à partir de deux négatifs distincts réunis au niveau de la ligne d'horizon. Mais tandis que Le Gray dissimulait son artifice dans l'œuvre finale, Richter le met en évidence et jamais avec autant de force que dans les deux peintures intitulées *Mer-Mer*. Là, il prend la mer de deux photographies différentes et en inverse une, la plaçant tête-bêche au-dessus de l'horizon. Le collage est ensuite projeté sur une toile et la peinture peut commencer. Une façon de comprendre cette peinture est de la comparer aux stratégies formalistes de l'art sériel alors couramment utilisées à New York. Mel Bochner, par exemple, évitait les compositions subjectives en usant de procédés sériels comme la répétition, la rotation, l'inversion. On peut remarquer que Richter a utilisé les mêmes techniques formelles pour ses marines, mais que l'effet produit est très différent. L'observateur désire vraiment percevoir *Mer-Mer* comme une représentation théâtrale d'une mer d'orage. La partie supérieure de la peinture rappelle suffisamment une forma-

tion nuageuse pour que l'illusion tienne brièvement. Mais le charme cesse d'opérer dès que le procédé de fabrication de l'image apparaît⁵⁵. L'observateur reste dans un état de désir, mais de désir frustré. La discontinuité, l'artifice apparaissent. L'affect que crée la peinture (plutôt que son image)

III, 20
Gerhard Richter
Marines (Seestücke)
collages photographiques,
1969
6 collages de
deux photographies
noir et blanc chacun,
montés individuellement
51,7 x 66,7 cm
Atlas, planche 188



fonctionne comme une allégorie de la situation collective à ce moment historique précis – une situation à laquelle la peinture et la culture allemande en général sont confrontées : peu importe le désir de continuité avec le passé, il reste la conscience d'une rupture qui rend toute cohésion impossible.

Nuages et Détails

Les premiers *Nuages* (ill. 21) de Richter furent peints en 1968. Ils sont schématiquement représentés en deux tons de gris et on peut apercevoir dans leurs trouées la campagne au-dessous, avec ses champs étroits et rectilignes nettement ordonnés. Cette image évoque la tristement célèbre scène d'ouverture du film de Leni Riefenstahl, *Le Triomphe de la volonté* (1935), où l'on voit le paysage du nouveau Reich émerger sous l'éther vapoureux, avant que ne s'enchaînent les séquences célébrant l'ordre de la nouvelle Allemagne (ill. 22). Toutefois, dans ses peintures de nuages suivantes, réalisées deux ans plus tard, Richter modifia son angle de vue de 180 degrés et travailla à partir de photographies prises en contre-plongée, du sol vers le ciel. Cela signifiait-il qu'il tentait de détourner l'attention des préoccupations suggérées par les premiers *Nuages* ?

En isolant les nuages de la mer, et même d'un paysage aperçu à travers eux, Richter choisissait un sujet pris dans la nature qui lui permettait de déployer l'intérêt pour le hasard et l'anticomposition qu'il allait approfondir plus tard, au milieu des années 1970, avec les *Nuanciers* et les *Peintures abstraites*. Par leur modification constante, les formes précises des nuages restent imprévisibles d'un moment à l'autre – en fait, le nuage conteste la notion même de forme. Dans son livre *Théorie du (nuage)*, écrit au moment où ces peintures furent achevées, Hubert Damisch avance que le nuage « contredit [...] par son inconsistance relative, à la solidité, à la permanence, à l'identité qui définissent la forme, au sens classique du terme⁵⁶ ». Il considère ce qu'il désigne par « nuage » comme une composante d'un système de signes plutôt que comme un sujet thématique aux significations culturelles précises (« le céleste », par exemple), montrant tout au long du développement de la perspective, que le « nuage » était l'élément qui ne pouvait être mesuré mais dont cette dernière avait besoin pour se constituer en système. L'analyse de Damisch permet d'éclairer l'intérêt que Richter portait à ce motif, du moins en ce qui concerne quelques-uns de ces *Nuages* (CR : 264, 265) : il ne s'agit pas ici de simples représentations du ciel, mais de peintures qui montrent à la fois l'attrait qu'exercent sur Richter « l'inconnaissable et l'irreprésentable⁵⁷ » et sa façon de célébrer les limites de l'organisation et du contrôle. Toutefois, dans d'autres peintures de nuages, un mouvement inverse apparaît, qui voit Richter assujettir cet emblème de l'indéterminé à des formes d'ordonnement.

L'idée d'un ordonnancement des nuages n'était pas neuve : en effet, pour revenir à l'histoire du romantisme, Goethe, après avoir lu la classification des nuages de Luke Howard, proposa à Friedrich en 1816 de réaliser une série de peintures de nuages. Peut-être avait-il le sentiment que Friedrich n'était pas le genre d'artiste à traiter les nuages comme ces éléments artificiels que l'on voit dans la peinture religieuse (par exemple, les nuages floconneux aux pieds de la Vierge dans la *Madone Sixtine* de Raphaël – la toile la plus célèbre de la Gemäldegalerie de Dresde). Mais quelle qu'ait été l'opinion de Friedrich sur Raphaël, il refusa immédiatement la proposition de Goethe. Pour Friedrich, « il était impensable de forcer les nuages à entrer dans un système⁵⁸ ».

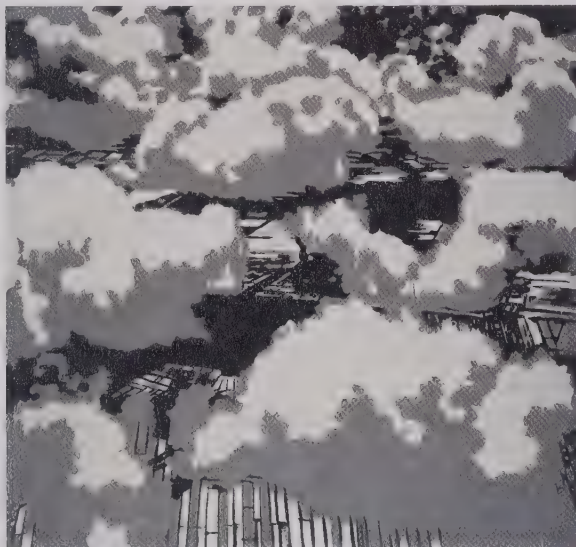
L'approche que propose Richter dans un ensemble de toiles de 1970 est complexe : au lieu de classer les nuages selon des critères atmosphériques, il les soumet à des formes d'organisation plus industrielles et plus dérangementes – la division et la répétition –, mais sans cesser de se référer à la peinture religieuse. Il produit ainsi trois triptyques de *Nuages* qui rappellent la structure des retables. Dans deux d'entre eux, l'image est divisée par les bords des trois panneaux – *Nuages (roses)* [*Wolken (Rosa)*] (CR : 267) et *Nuages (bleus)* [*Wolken (Blau)*] (CR : 268)⁵⁹ –, mais dans le troisième (p. 104-105), trois nuages sont isolés dans trois peintures séparées. Dénués de toute dimension spirituelle, ces nuages complètement profanes sont rendus comme des motifs simplement divisibles et réitérables : des nuages minimalistes.

Richter frustre d'une autre façon encore le désir d'une image merveilleuse et céleste : ses nuages sont si

tent ressemblent à des readymades. Dans un essai récent sur Alfred Stieglitz, Rosalind Krauss a montré qu'il existait deux liens essentiels entre les photographies de nuages de 1927 de Stieglitz, les *Équivalents*, et les ready-mades de Duchamp. Les photographies de paysages n'étaient pas composées, et dans les deux types de travaux quelque chose avait été « radicalement déplacé d'un contexte à un autre par le simple acte d'avoir été découpé, disloqué, détaché⁶¹ ». Les nuages de Richter sont également des images ready-made, disloquées sur le mur de la galerie.

Pour Richter, une autre façon de « déromantiser » le nuage fut de l'associer à une simple touche de peinture tourbillonnante. Le catalogue raisonné suggère que les *Nuages* (CR : 264-270) ont directement conduit aux *Détails* [*Ausschnitte*] (CR : 271-275, 288-291, p. 106-107), ces grandes toiles basées sur des photographies d'empâtements de peinture à l'huile. Même sans se fier entièrement à la numérotation des toiles, on peut dire que Richter nous invite à réfléchir sur les rapports qui les lient, certaines d'entre elles, comme *Étude de nuages (Abstrait)* (p. 110), pouvant d'ailleurs s'intégrer indifféremment à l'une ou l'autre série. Notons au passage qu'il existe un précédent évident aux *Détails* : les tableaux de touches de peinture de Roy Lichtenstein. Richter avait certainement eu accès à ces œuvres⁶², mais la relation avec celles-ci est ténue. Les toiles de Lichtenstein étaient à la fois un hommage et une façon comique de désenfler la posture des expressionnistes abstraits. Richter, quant à lui, ne laissait pas la possibilité de lire ses tourbillons de peinture comme des touches faites à la main, et remplissait de fait la toile entière, précisément, de son tourbillon, ce qui rend l'image difficile à identifier. Le lien qui unit les *Nuages* et les *Détails* ne consiste pas simplement en une ressemblance de leurs motifs tout en courbes et tournolements, il est d'une nature plus complexe. Les sujets des deux séries sont tirés de photographies, mais tandis que dans ses travaux récents Richter avait travaillé dans une matière épaisse, le résultat est ici le plus lisse possible, de façon à ce qu'il ne reste presque aucune trace de pinceau à la surface de la toile. Ce qui donne aux *Détails* une étrangeté particulière, dans la mesure où les crêtes et les retraits de matière picturale produits par le pressage des tubes et les torsions du pinceau sont rendus comme s'ils étaient totalement étrangers à toute intervention humaine, de sorte que

III. 21
Gerhard Richter
Nuages [Wolken], 1968
Huile sur toile
51,7 × 66,7 cm
CR : 180
Collection particulière

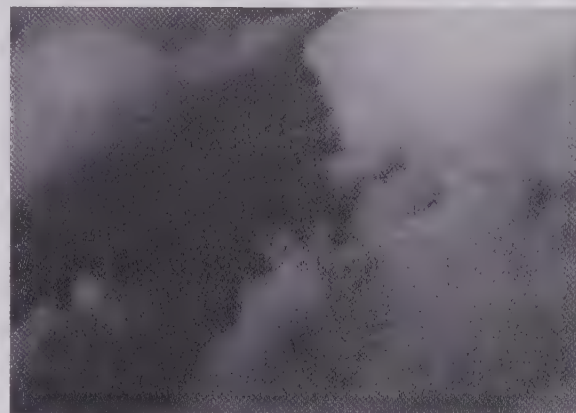


clairement repris de photographies que leur statut s'affaiblit. Dans une formule célèbre, John Ruskin a décrit les difficultés des peintres face aux nuages (« il est totalement impossible d'étudier la forme des nuages d'après nature avec soin et exactitude, dans la mesure où le motif se transforme entre chaque trait du crayon qui tente de le saisir⁶⁰ »), mais plutôt que de tenter de dépasser cette difficulté par une observation intense, l'appareil photo de Richter annule le défi lui-même. Les nuages qui en résultent

ce qui pourrait apparaître comme très matériel se dématérialise. Les *Nuages* sont peints de la même façon. Mais s'il existe des rapports étroits dans les processus de fabrication et la facture de ces deux ensembles, ils sont en fait structurés par leurs différences et même par leur totale opposition. En termes de point de vue, les *Nuages* reposent sur des photographies prises en contre-plongée, tandis que les *Détails* naissent de photographies plongeantes, l'objectif étant dirigé vers le bas, vers la palette ou la surface du tableau. La taille réelle des nuages lointains est fortement réduite de façon à faire coïncider l'image avec un format de 200 × 300 cm (CR : 264), la dimension réelle des gros plans sur les tourbillons de peinture étant tout aussi fortement agrandie pour remplir une toile du même format. Les peintures génèrent chez l'observateur différents effets de désorientation du fait des changements radicaux d'échelle, tout en restant similaires en ce que, bien qu'elles nous désorientent, elles nous font prendre conscience de notre propre positionnement physique. Regarder les *Nuages* ou les *Détails* sur le mur qui nous fait face signifie que l'on sait que l'on n'est pas en train de lever les yeux vers le ciel, ni de regarder vers le bas, mais simplement de regarder en face de nous comme des observateurs debout.

Ces relations diverses entre les *Nuages* et les *Détails* rappellent le travail contemporain de Vija Celmins (ill. 23), que Richter ne connaissait pas alors mais dont les centres d'intérêt paraissent étrangement proches (on peut noter la concomitance de leurs peintures d'avions de guerre du milieu des années 1960). Plus que n'importe quels autres artistes, entre 1968 et 1973, ils partagèrent les mêmes sujets (les vagues, les nuages, les étoiles) et une même façon de changer constamment de point de vue, passant d'une « vision au télescope à une vision au microscope⁶³ », pour reprendre l'analyse que donne Briony Fer du *Ciel nocturne* de Vija Celmins. Fer écrit que « la conception de l'infini de Celmins n'est absolument pas transcendante ni sublime, mais matérielle et concrète⁶⁴ », et l'on pourrait en dire autant de la toile de Richter *Constellation* [*Sternbild*] (CR : 225-4), 1969. D'épais crachats de peinture blanche y sont déposés par petites touches sur un fond noir pâteux, peinture humide sur fond humide, ce qui pousse l'observateur à venir regarder de très près cette image de l'univers lointain pour y découvrir un paysage pictural accidenté. L'analyse des rapports entre Richter et Celmins mériterait d'être

approfondie, mais il importe ici de revenir sur la question du désir et de la frustration abordée plus haut à propos des *Marines*, car c'est aussi de cette dynamique que procèdent les *Nuages* et les *Détails*. Comme on l'a déjà signalé, nos désirs de nuages perdent de leur force en raison de l'indétermination des formes, de leur statut de readymades, de



Ill. 22
Plan d'ouverture du film de Leni Riefenstahl, *Le Triomphe de la volonté*, tourné depuis l'avion d'Hitler alors qu'il s'approche de Nuremberg

leur présentation sérielle. Les *Détails* nous incitent à imaginer des paysages lunaires (p. 106), de riches tentures veloutées (CR : 274), ou même les replis d'un corps (CR : 273), mais ces illusions ne durent pas et l'on ressent une sorte de déception lorsque l'on se souvient de l'origine de l'image.

Tout en sécularisant et en « déromantisant » le nuage, Richter continuait à explorer la « culture de l'abîme » et, alors qu'il travaillait sur les *Nuages* et les *Détails*, sa confrontation au passé prit deux voies surprenantes. À peu près au moment où il réalisait ces toiles, il commença à imaginer des environnements où les présenter, environnements très différents des types d'espaces auxquels il pouvait avoir réellement accès. En 1970, il conçut une série de dessins intitulés *Salles* (ill. 24) qui furent ensuite rassemblés entre les planches 221 et 252 de l'*Atlas*. Contrairement à de nombreuses autres planches de l'*Atlas* qui consistaient en de simples grilles de photographies, les dessins de *Salles* étaient très aboutis : cela aurait demandé un travail considérable d'en reproduire l'architecture et d'y monter les images. Les salles imaginées sont peuplées d'images monumentales de nuages, mais aussi de détails et de paysages de montagne. Des personnages schématisés suggèrent que la hauteur envisagée pour ces salles pouvait aller jusqu'à seize ou vingt mètres. Parfois, les images recouvrent totalement les murs ou occupent l'espace

Une autre planche de l'Atlas montre un assemblage de seize photographies prises à la périphérie de Munich en 1971, dans une zone qui, comme l'a écrit Helmut Fiedler, avait récemment connu une « métamorphose topo-

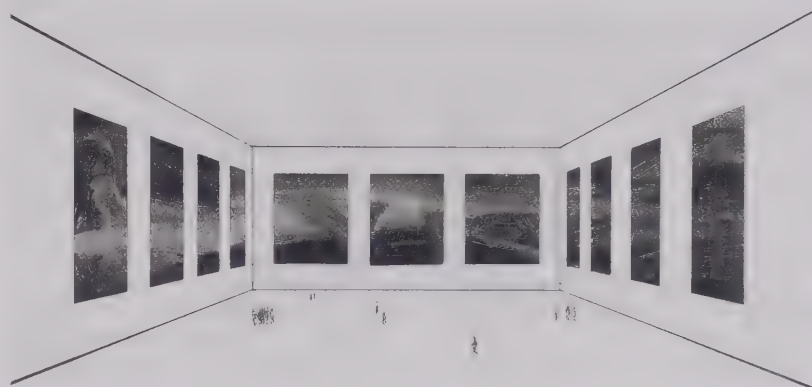
[illegible]

De nouvelles voies

Après les peintures pour BMW, Richter travailla sur deux séries : les panneaux monochromes *Gris* peints au rouleau, à l'éponge ou au pinceau, et les *Nuanciers* – quelques-uns ayant nécessité l'aide d'assistants – dont les couleurs étaient créées selon des processus précis puis ordonnées suivant des opérations du hasard. La différence d'aspect entre les deux séries masque les similitudes de leur conception : dans ces deux ensembles, Richter interroge à la fois l'élaboration d'une peinture où la couleur n'intervient pas comme un élément de composition et la façon dont la pratique de la peinture peut se poursuivre malgré l'absence de contenu subjectif. Réalisés alors qu'il était encore préoccupé par la marginalisation de la peinture, ces deux groupes d'œuvres sont des propositions fortes en ce qu'elles permettent des expériences qui n'étaient pas toujours prévisibles étant donné leurs prémisses négatives⁷³. Lorsque l'on regarde la surface peinte au rouleau d'un *Gris* comme CR : 349 (p. 115), on est moins frappé par son aspect impersonnel que par l'infinité des nuances créées par les minuscules pointes de peinture qui, telles des vaguelettes, prennent la lumière sous différents angles. Bien que chaque carré de couleur occupe un espace identique, quand on est face à un *Nuancier* comme *4 096 couleurs* de 1974 (p. 117), le regard est attiré par différents pixels qui retiennent tour à tour l'attention, ce qui rend l'expérience visuelle extrêmement animée.

Pourtant, ces séries n'offraient pas une solution viable pour continuer la pratique de la peinture, et ce furent en réalité les *Détails* qui ouvrirent de nouvelles voies. Richter commença à concevoir des toiles basées sur des photographies de touches de pinceau groupées, et les exécuta avec le fini d'une douceur de « peau de bébé ». Travailler à partir de photographies était une autre façon de contrer l'expressionnisme : comme cela apparaît avec évidence dans des toiles telles que *Peinture abstraite* [*Abstraktes Bild*] de 1977 (p. 140), les traces de pinceau ne sont pas le résultat de gestes spontanés, mais des images qui ont subi différents degrés d'agran-

dissement, qui ont été copiées et adoucies. Pourtant, ces œuvres soulevaient la question de la viabilité d'une peinture abstraite qui ne soit pas fondée sur la photographie ; à partir de la fin des années 1970, Richter y répondit positivement. C'est la série des *Peintures abstraites* à laquelle il travaillait



III. 24

Gerhard Richter
Salles [*Räume*], 1971
 11 détails d'un dessin
 à l'huile et aquarelle
 sur papier, montés sur
 l'esquisse d'une salle
 36,7 × 51,7 cm
 Atlas, planche 234

alors qui lui permit de croire à nouveau que la peinture occupait une place centrale dans les débats sur l'art contemporain, même s'il opposait ses propres œuvres au renouveau de la peinture expressionniste, dont il qualifia en 1977 les « héros » de « nazis déguisés »⁷⁴.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, alors que les peintures abstraites de Richter devenaient de plus en plus ambitieuses, le paysage paraissait devoir y jouer un rôle plus conventionnel. On pouvait même avancer qu'il était simplement devenu un genre parmi beaucoup d'autres dans lequel Richter s'était engagé comme pour en démontrer l'aspect conventionnel. Mais un examen plus approfondi montre que le paysage demeurait le lieu d'une expérimentation radicale. Deux projets photographiques sont ici particulièrement instructifs : dans *Halifax* (éditions CR : 99), en 1978, Richter photographia un petit paysage abstrait depuis 128 points de vue différents, le transformant en paysages imaginaires qui rappellent la photographie que fit Man Ray du *Grand verre* de Duchamp ; trois ans plus tard, il publia *Eis*, un extraordinaire petit ouvrage, peu connu, qui réunit des photocopies en noir et blanc de photographies d'icebergs prises durant un voyage qu'il avait fait au Groenland en 1972. Richter imprima les photographies retournées et basculées à 180 degrés, parfois

seules mais souvent deux par deux sur la page, de sorte qu'elles semblent placées en miroir, répétant les reflets dans la mer des icebergs qui apparaissent dans chaque image. En réalité, tout l'ouvrage est traité comme une forme réversible

Fig. 106
Gerhard Richter
« 48 Portraits », 1971
16 photographies
noir et blanc
51,7 x 66,7 cm
Musée d'Art Moderne de Paris



qui peut être lue dans les deux sens, ce qui, dans une certaine mesure, rappelle *Mer-Mer*. Si le voyage au Groenland avait été entrepris pour tenter de trouver un motif aussi fort que celui de *La Mer de glace* (1823-1824) de Friedrich, Richter prenait la décision, à travers ce livre, d'en finir avec l'image sublime isolée et organisait formellement les photographies de façon à ce que leur sujet manifeste devienne plus ou moins anecdotique.

À partir de 1984, une autre relation entre le paysage et l'abstraction allait émerger dans un petit ensemble de peintures où des touches gestuelles recouvrent des peintures de ciels basées sur des photographies (série CR : 551). Il faut aussi noter que beaucoup de séries importantes de toutes abstraites des années 1990 reçurent des titres comme *Richter et Fenn*, car Richter s'intéressait à ce que cela signifiait de regarder une peinture – fût-elle le résultat d'accumulations et de grattures faites au hasard – en la reliant aux impressions familières tirées de notre expérience du monde naturel. Le paysage et l'abstraction dialoguent de façon encore plus complexe, mais les liens entre la peinture de paysage et l'histoire deviennent moins apparents après la fin des années 1960. Pourtant, il serait faux de penser qu'ils sont devenus insignifiants. Même si l'on considère des titres relativement traditionnelles, comme la série de paysages de montagne *Davos* (1981), on voit l'hésitation de Richter à peindre des paysages sublimes. Les vues sont souvent obscurcies par la brume, les chaînes de montagnes apparaissent par fragments, la plénitude panoramique est contenue. Ces toiles ne démantèlent pas les vues alpêtres comme c'était le cas en 1968, mais la réticence de Richter à transformer le paysage en spectacle continue à témoigner de l'impact qu'ont eu sur lui les chaos de l'histoire.

- 1 Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Londres, Reaktion Books, 1990, p. 226.
- 2 Gerhard Richter, « Entretien avec Robert Storr », dans Storr 2002, p. 303.
- 3 *Ibid.*
- 4 Voir *Id.*, lettre à Benjamin H.D. Buchloh, 23 mai 1973, Richter 2009, p. 93.
- 5 Voir B. H.D. Buchloh, « Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning », *October*, n° 75, hiver 1996, p. 61-82. Buchloh souligne que, bien que les individus représentés dans 48 portraits ne soient pas nécessairement associés à des événements historiques, cette sélection montre l'impact de l'histoire personnelle et nationale sur l'œuvre. « On pourrait suggérer que la série de Richter, 48 portraits, articule avant tout la construction imaginaire d'une identification paternelle rétroactive organisée par un sujet qui a été à la fois individuellement traumatisé par la destruction de l'image paternelle et historiquement traumatisé par l'adoration disproportionnée d'une image masculine du Führer » (p. 73).
- 6 Richter a pu voir l'œuvre lors de l'exposition du travail d'étudiant de Palermo à la Kunstakademie de Düsseldorf en février 1966.
- 7 Voir Elger 2010, p. 122.
- 8 Sur le travail d'El Lissitzky, se reporter à T.J. Clark, « God Is Not Cast Down », dans *Farewell to an Idea. Episodes From a History of Modernism*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999, p. 230-238.
- 9 G. Richter, cité dans Van Bruggen 1985, p. 86.
- 10 Voir Jürgen Habermas, *LEspace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), trad. de l'allemand par M.B. de Launay, Paris, Payot, 1997.
- 11 G. Richter, « Comments on Some Works, 1991 », Richter 2009, p. 263.
- 12 Une comparaison serait possible avec les peintures au raster [outil informatique permettant le tramage des données avant impression] de Polke ou avec les points de trame *ben-day* [procédé de superposition de trames pour l'impression en couleurs] utilisés par Lichtenstein, dans la mesure où les images dans ces œuvres se brouillent également lorsqu'on s'approche, mais les significations en sont très différentes.
- 13 Ursula Binder-Hagelstange, « Laut und leise. "14 x 14" in Baden-Baden eröffnet. Günther Uecker und Gerhard Richter », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, jeudi 18 avril 1968, p. 11.
- 14 Marlis Grüterich, « Gerhard Richters Phänomenologie der Illusion. Eine gemalte Ästhetik gegen die reine Malerei », dans *Gerhard Richter. Bilder aus den Jahren 1962-1974*, cat. expo., Brême, Kunsthalle Bremen, 1975, p. 48.
- 15 G. Richter, « Entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, 1986 », Richter 1999, p. 117.
- 16 *Id.*, « Comments on Some Works, 1991 », art. cité, p. 262.
- 17 *Id.*, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 2006 », Richter 2009, p. 524.
- 18 B. H.D. Buchloh, « Divided Memory and Post-Traditional Identity », art. cité, p. 81. Buchloh commente la décision de Richter d'ordonner les portraits individuels selon une disposition qui rappelait les parades fascistes, avec les visages orientés suivant la direction des regards. Il parle de la destruction de « la subjectivité indépendante » par le fascisme et de l'accent qu'il met sur « l'obéissance par la contrainte et la soumission collective ».
- 19 W. G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, trad. de l'allemand par P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004, p. 19-20.
- 20 *Ibid.*, p. 21.
- 21 Ann Temkin écrit que l'expressionnisme abstrait

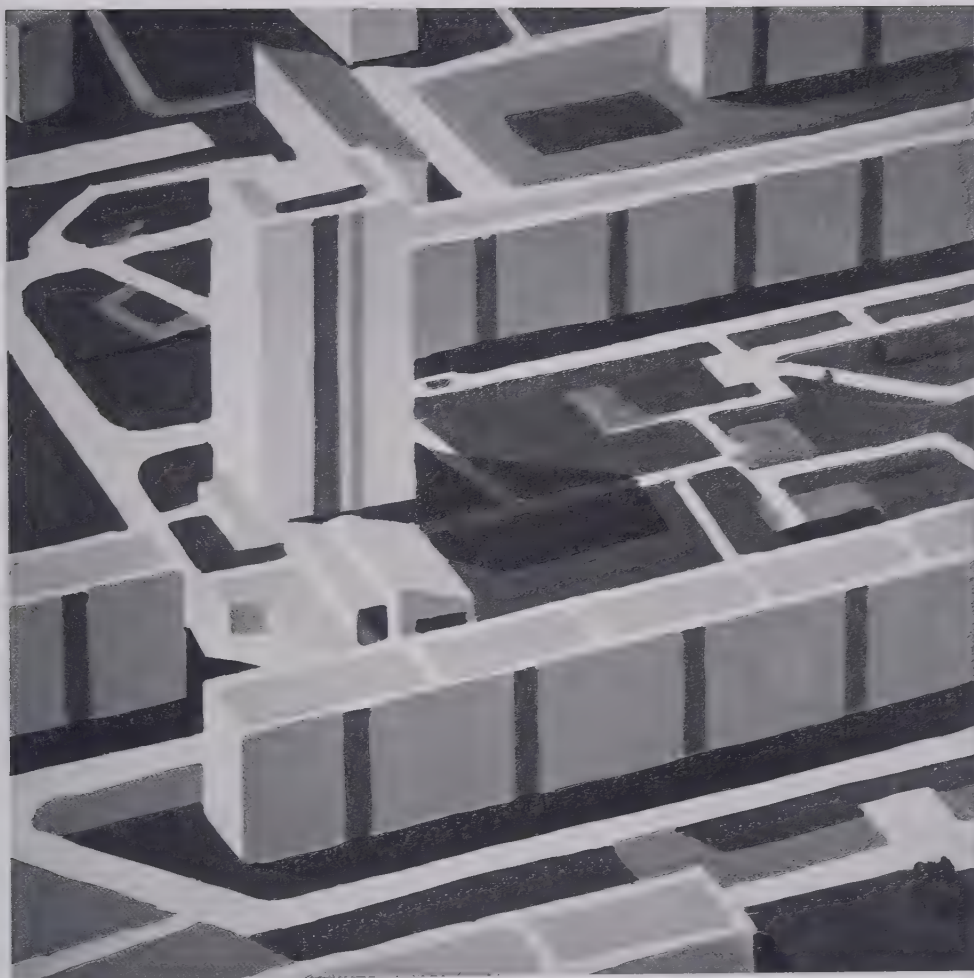
- « s'est développé exactement au moment où les Américains absorbaient les atrocités de la Shoah et des bombardements du Japon ». *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art*, cat. expo., New York, MoMA, 2010, p. 17.
- 22 W.G. Sebald, *De la destruction...*, op. cit., p. 59.
- 23 *Ibid.*, p. 110.
- 24 Theodor W. Adorno, « Que signifie : repenser le passé ? » (1960), *Modèles Critiques, Interventions – Répliques*, trad. de l'allemand par M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Payot, 2003, p. 113.
- 25 Tandis que Richter décidait de limiter l'extension géographique de ses *Paysages urbains* à l'Europe, les deux *Paysages urbains* de Polke (également de 1968) ont pour sujet New York. La différence entre les deux séries est remarquable, et l'on peut imaginer que les paysages de Polke aient pu être des réponses à ceux de Richter : Polke adopte un point de vue en contre-plongée depuis la rue ; il prend pour thème une métropole vierge de toute guerre récente et dépeint Manhattan comme un pays des merveilles hallucinatoire et coloré, représentant les gratte-ciel dans des jaunes brillants et parsemant des feux d'artifice rouges entre les buildings.
- 26 Harten 1986, p. 39.
- 27 T.W. Adorno, « Que signifie : repenser le passé ? », art. cité, p. 128.
- 28 Richter a pu travailler, pour sa peinture *Nègres [Noubas]* (p. 55), à partir d'une photographie de Riefenstahl tirée de son projet sur les Noubas. Il a aussi travaillé à partir de clichés de l'*Olympia* de Riefenstahl pour ses peintures de 1965, *Plongeuse de haut vol I* et *Plongeuse de haut vol II [Turmspringerin I et Turmspringerin II]* (CR : 43, 44).
- 29 Susan Sontag, « Fascinant fascisme » (1974), trad. de l'anglais par R. Louit et P. Blanchard, *Sous le signe de Saturne*, Paris, Seuil, 1985, p. 83.
- 30 *Id.*, « Fascinating Fascism », *New York Review of Books*, 6 février 1975, p. 24.
- 31 Klaus Honnef, « Kunst-Bericht aus dem Rheinland », *Magazin Kunst*, vol. XI, n° 43, 1971, 3^e trimestre 1971, p. 2414.
- 32 Werner Krüger, « Schönheit, zum Scheitern verurteilt – Die Düsseldorf Kunsthalle zeigt 265 Arbeiten von Gerhard Richter – eine umfassende Schau », *Kölner Stadt-Anzeiger*, 4 août 1971.
- 33 Wolfgang Pehnt, « Die Kunst des Als-Ob. Bilder von Gerhard Richter in Düsseldorf », *Deutschlandfunk*, enregistrement radiophonique, 28 juillet 1971. Si l'on suit les commentaires de Pehnt, une autre interprétation des premiers paysages de Richter est possible : s'il avait dirigé au milieu des années 1960 son attention critique sur la vacuité de la culture petite-bourgeoise en peignant des ornements destinés aux intérieurs bourgeois (*Couronne flamande*), peut-être pensait-il, dans ses premiers paysages, au style de décor qu'on pouvait trouver dans ces intérieurs. Fournir le type d'images dont les gens rêvaient était une autre façon de dénoncer le goût bourgeois en prétendant le gratifier.
- 34 René Block, *Grafik des kapitalistischen Realismus*, Berlin, René Block, 1971, cité dans Harten 1986, p. 44.
- 35 G. Richter, « Entretien avec Rolf-Gunter Dienst, 1970 », Richter 1999, p. 50.
- 36 K. Honnef, « Kunst-Bericht aus dem Rheinland », art. cité.
- 37 W. Krüger, « Schönheit, zum Scheitern verurteilt... », art. cité.
- 38 J.L. Koerner écrit : « Vers 1940, un critique allemand revendiqua l'importance de Friedrich pour l'âge présent en postulant un lien entre la résurgence de la popularité de Friedrich et l'expansion de l'état allemand à travers le nazisme. » Koerner 1995, p. 65.
- 39 Éric Michaud écrit que les paysages réunis dans la « Grande exposition de l'art allemand » de 1937 « donnaient au peuple l'image d'un monde qu'il [le peuple] avait depuis longtemps façonné par son travail, de telle sorte que son génie propre avait imprégné chaque trait de cette image ». *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1996, p. 114. Michaud illustre son analyse avec des reproductions de peintures de Karl Alexander Flügel et de Karl Hennemann.
- 40 Quelques-unes des peintures de Friedrich furent exposées à partir de 1951 au château de Pillnitz, et bien qu'il ne s'agisse pas de la totalité, il n'en demeure pas moins vrai que l'absence des peintures dans la ville fut la conséquence directe des bombardements aériens.
- 41 B. H.D. Buchloh, « The Palermo Triangles », dans Lynne Cooke (dir.), *Blinky Palermo. Retrospective 1964-1977*, cat. expo., New York, Dia Art Foundation, 2010, p. 43.
- 42 Hubertus Butin, « Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder », dans Butin 2004, p. 71.
- 43 G. Richter, « Entretien avec Irmeline Lebeer, 1973 », Richter 2009, p. 82.
- 44 Koerner 1995, p. 16.
- 45 *Ibid.*, p. 20.
- 46 *Ibid.*, p. 116.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p. 182.
- 49 *Ibid.*, p. 119.
- 50 Pour un compte rendu du dialogue entre Richter et Palermo, mais qui ne concerne pas la relation entre les *Marines* et les *Peintures-tissu*, se reporter à l'article de Christine Mehring, « Collaborations with Gerhard Richter, 1970-1971 » dans son ouvrage *Blinky Palermo. Abstraction of an Era* (New Haven/Londres, Yale University Press, 2008). Dans un article précédent dans le même ouvrage, Mehring note toutefois que du fait des « connotations de la peinture de paysage » dans quelques-unes des *Stoffbilder* de Palermo, certains le considéraient comme « rien de plus qu'un peintre de paysages » – les termes sont d'Imi Knoebel (voir p. 29).
- 51 Cette toile, autrefois dans la collection Froehlich, fut vendue par Sotheby's en 2010.
- 52 *Cloud and Sea* de Roy Lichtenstein, conservé dans la collection du Ludwig Museum de Cologne, serait un autre exemple d'un traitement novateur de ce type d'image.
- 53 Les toiles étaient les suivantes : CR : 233, 234, 239-1 et 245.
- 54 La grille de *Marines* apparaît à la page 72 du livre publié en 1972 à l'occasion de la Biennale de Venise. Richter avait présenté quelques-unes de ses *Marines* l'année précédente au Palais des beaux-arts de Bruxelles. Pour le carton d'invitation, il avait disposé une rangée de trois *Marines* côte à côte, soulignant une fois encore le traitement sériel de ce motif romantique.
- 55 Koerner cite le compte rendu fait par Carl Gustav Carus d'un malentendu qui ressemble à une étrange prémonition de *Mer-Mer* : un visiteur se rendant dans l'atelier de Friedrich y vit un tableau « à l'envers sur le chevalet, et il prit les nuages sombres pour des vagues et le ciel pour la mer ». Koerner 1995, p. 16.
- 56 Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 28.
- 57 Rosalind Krauss, « The /Cloud/ », dans Barbara Haskell (dir.), *Agnes Martin*, cat. expo., New York, Whitney Museum of Art, 1993, p. 160.
- 58 Voir Werner Busch, « Empirical Studies of Nature », dans *The Romantic Spirit in German Art, 1790-1990*, cat. expo., Londres, Hayward Gallery, 1995, p. 279.
- 59 Ensemble, les trois panneaux forment une œuvre de même dimension que les toiles uniques réalisées à la même époque. Ce qui veut dire que la décision de travailler sur trois panneaux était délibérée, et qu'il ne s'agissait pas d'une simple nécessité – pour d'autres œuvres de l'époque en plusieurs panneaux, Richter avait eu besoin de travailler ainsi du fait de difficultés de stockage et de transport dues au format de ces œuvres.
- 60 John Ruskin, *Modern Painters*, Londres, Smith Elder and Co, 1848, p. 213.
- 61 R. Krauss, « 1916. Photography and the American Avant-Garde », dans Yve-Alain Bois, B. H.D. Buchloh, Hal Foster et R. Krauss (éd.), *Art since 1900*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 147.
- 62 *Big Painting #6* (1965) de Roy Lichtenstein fut achetée en 1970 par Rudolf Zwirner, qui était alors le marchand de Richter, à un prix record ; la toile est aujourd'hui dans les collections du Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, à Düsseldorf. Voir « Chronology », dans Diane Waldman (dir.), *Roy Lichtenstein*, cat. expo., New York, Guggenheim Museum, 1993, p. 373. Un autre tableau représentant des touches de pinceau, *Yellow and Green Brushstrokes* (1966) est conservé dans la collection du Museum für Moderne Kunst (MMK) de Francfort.
- 63 Briony Fer, « *Night Sky #19*, 1998 », dans *Vija Celmins*, Londres, Phaidon, 2004, p. 104.
- 64 *Ibid.*, p. 102.
- 65 G. Richter, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 1993 », Richter 1999, p. 212-213.
- 66 S. Sontag, « Fascinating Fascism », art. cité, p. 28.
- 67 Réalisées en 1980 pour un collège de Soest, les deux toiles *Trait [Strich]*, qui font chacune vingt mètres de largeur, sont les seuls exemples chez Richter d'un format approchant celui qu'il proposait dans les dessins des *Salles*, mais ces œuvres semblent désenfler l'idée même du geste héroïque. Les images reprennent à l'évidence des agrandissements de détails photographiques d'une touche de pinceau, mais elles sont agrandies de façon tellement massive qu'elles produisent l'effet d'une hyperbole délibérée.
- 68 Helmut Friedel, « Wandlungen. Camouflage und Land-Art », Friedel 2007, p. 118.
- 69 Robert Storr, « Worüber es Gewissheit geben kann », dans *ibid.*, p. 70.
- 70 *Ibid.*, p. 73.
- 71 *Ibid.*, p. 72.
- 72 Voir *ibid.*, p. 70.
- 73 « J'ai toujours été résigné, pensé que nous ne pouvions rien faire, que l'utopie est absurde sinon criminelle. C'est à partir de cette "structure" qu'ont été réalisées les œuvres photographiques, les *Farbtafeln*, les *Grau Bilder*. » G. Richter, « Notes, 1983 », Richter 1999, p. 82.
- 74 *Id.*, « Extrait d'une lettre à Benjamin H.D. Buchloh, 23 mai 1977 », Richter 1999, p. 70. Richter fait référence dans cette lettre au dernier numéro paru de *Kunstforum*, sans doute le n° 2 du volume XX, paru en 1977. Dans le magazine, sous le titre général *Spontanmalerei*, un dossier réunissait plusieurs articles consacrés à Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Kuno Gonschior, Walter Stöhrer, Eugen Schindwein, Karl Heinz Hödicke, Rolf Zimmermann, Antonius Höckelmann et Lambert Maria Wintersberger. On peut penser que Richter a dû être ennuyé de voir sa toile *Paysage urbain P* reproduite à côté d'une gouache de Lüpertz (p. 54-55) dans la mesure où cette comparaison révélait une totale incompréhension de la signification de la touche gestuelle des *Paysages urbains*.





Paysage urbain Paris [Stadtbild Paris] 1968 huile sur toile 200 × 200 cm CR 173





Paysage urbain SL [Stadtbild SL] 1969 huile sur toile 124 × 124 cm (CR : 218-1)



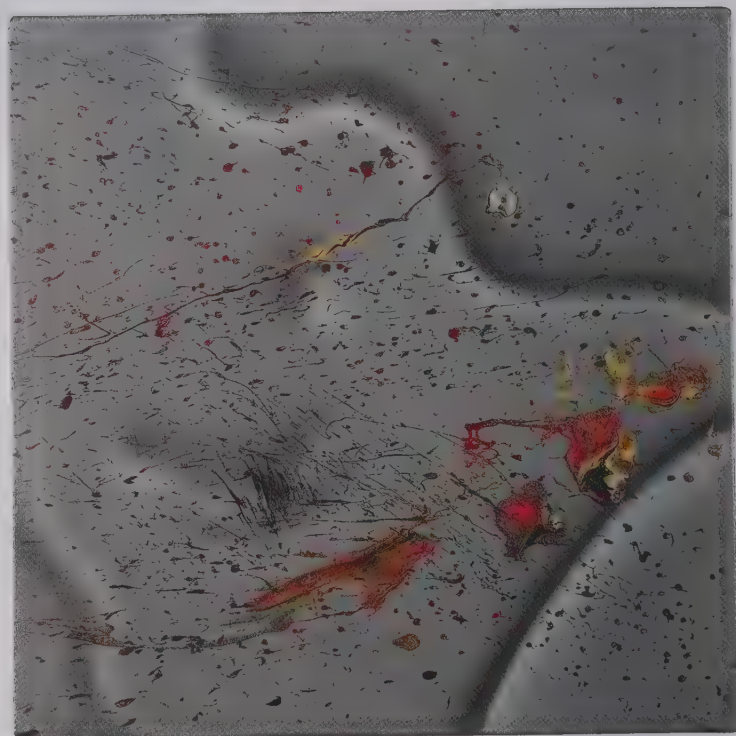
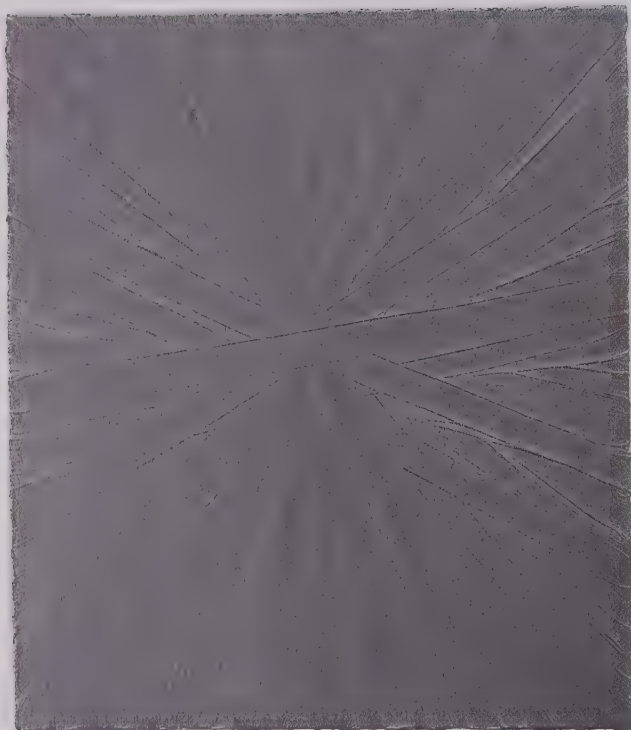


Himalaya [Himalaja] 1968 huile sur toile 200 × 160 cm (CR : 181





Alpes II [*Alpen II*] 1968 huile sur toile 200 × 450 cm (CR : 213)



Gris, rayons [Gris, Strahlen] 1968 huile sur toile 50 × 40 cm (CR : 194-7)
Gris coloré [Bunt auf Grau] 1968 huile sur toile 50 × 50 cm (CR : 194-8)

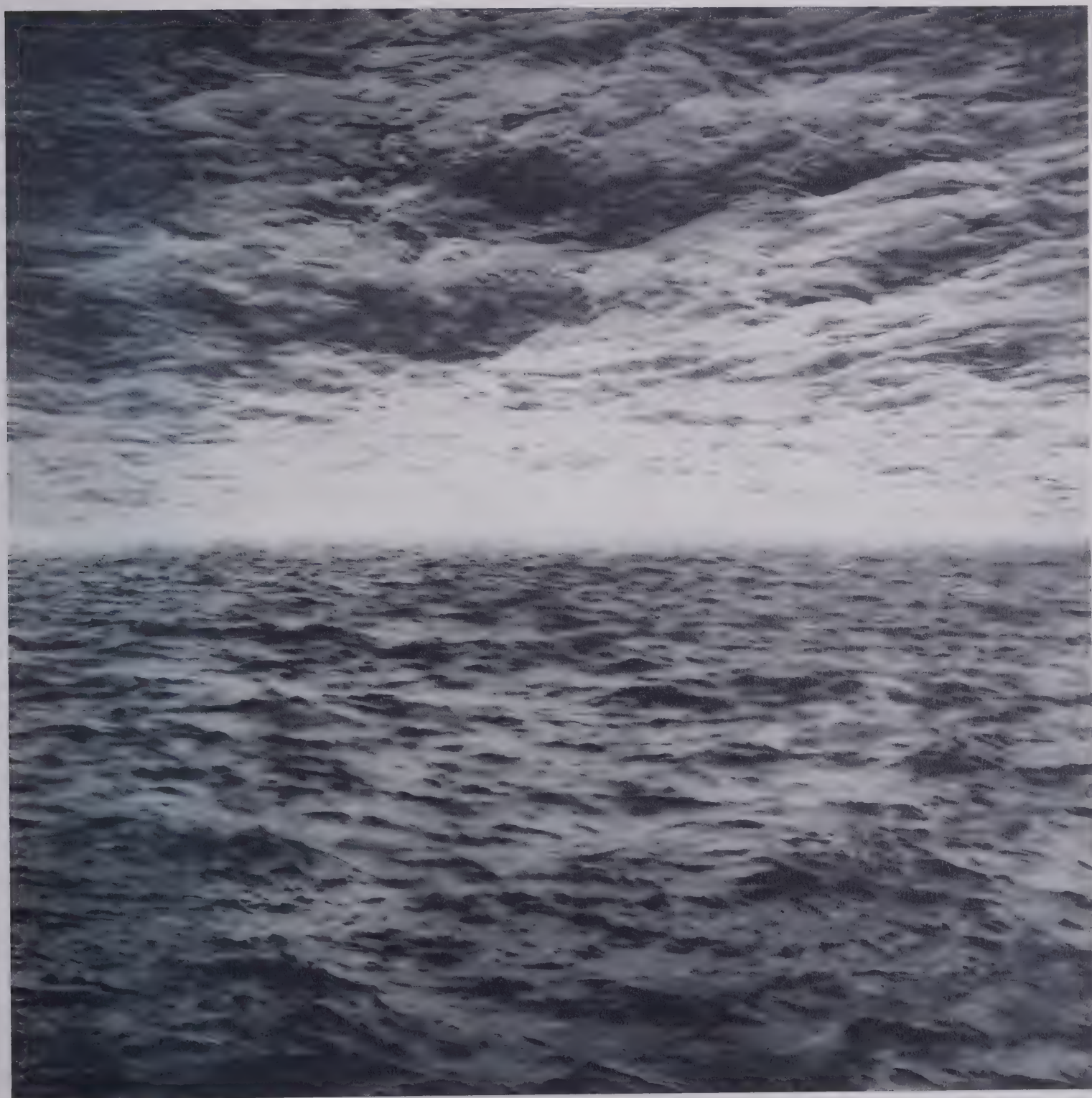




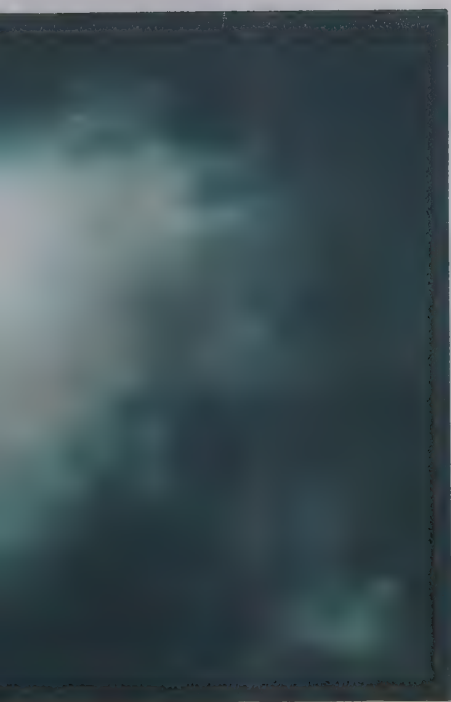


Brigid Polk 1971 huile sur toile 125 × 150 cm (CR : 308)







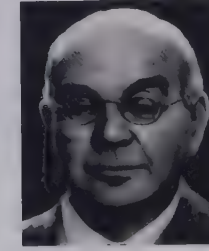
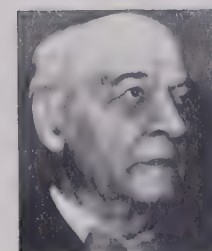
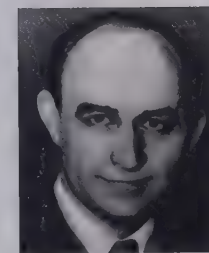
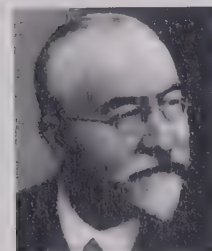
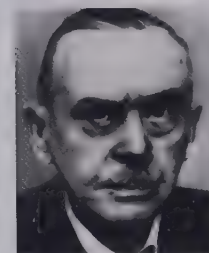
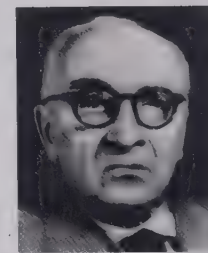
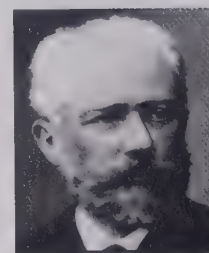
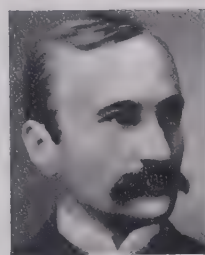
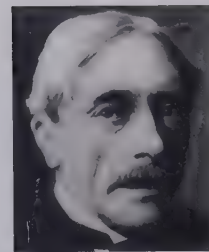
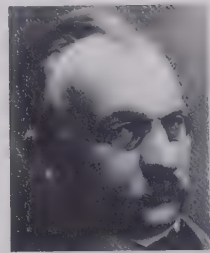


Nuages [Wolken] 1970 huile sur toile 200 × 300 cm chacun (CR : 270-1,2,3)





Détail (rouge-bleu) [Ausschnitt (rot-blau)] 1970 huile sur toile 200 × 300 cm (CR : 273)

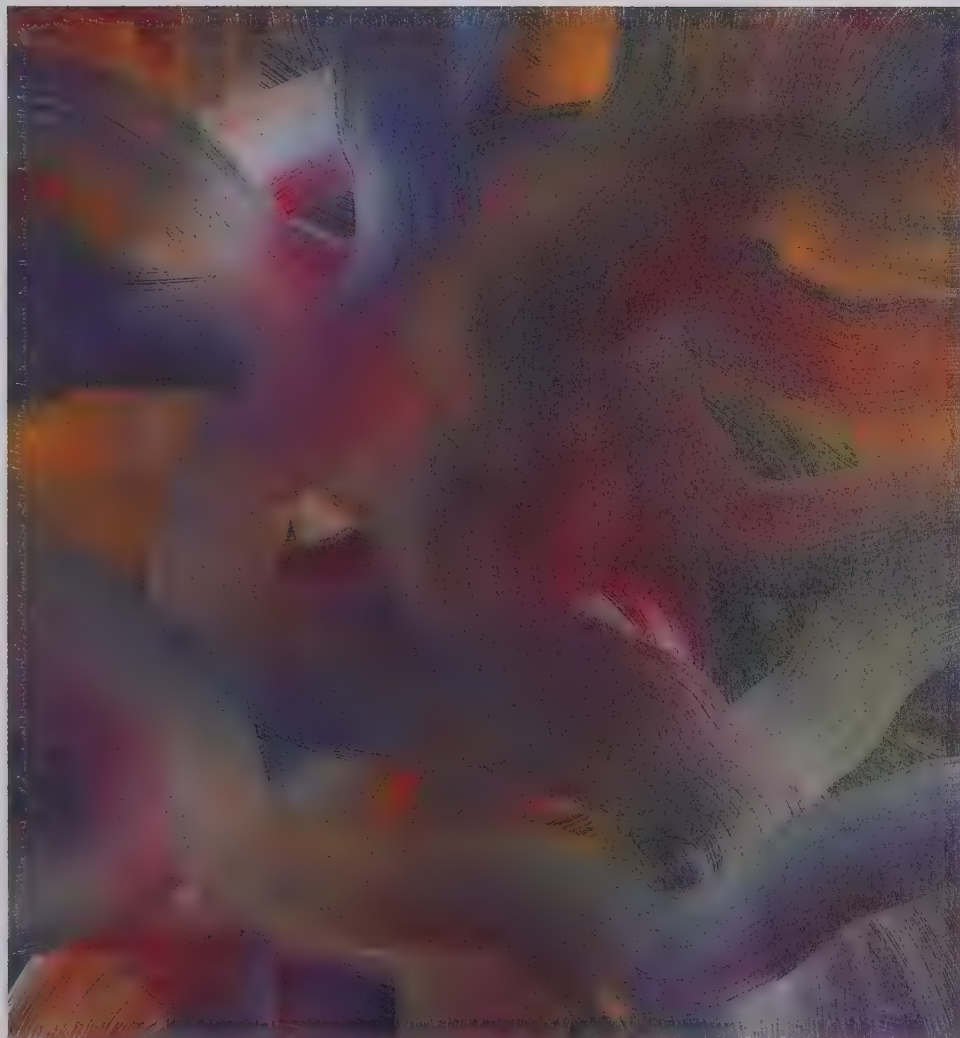




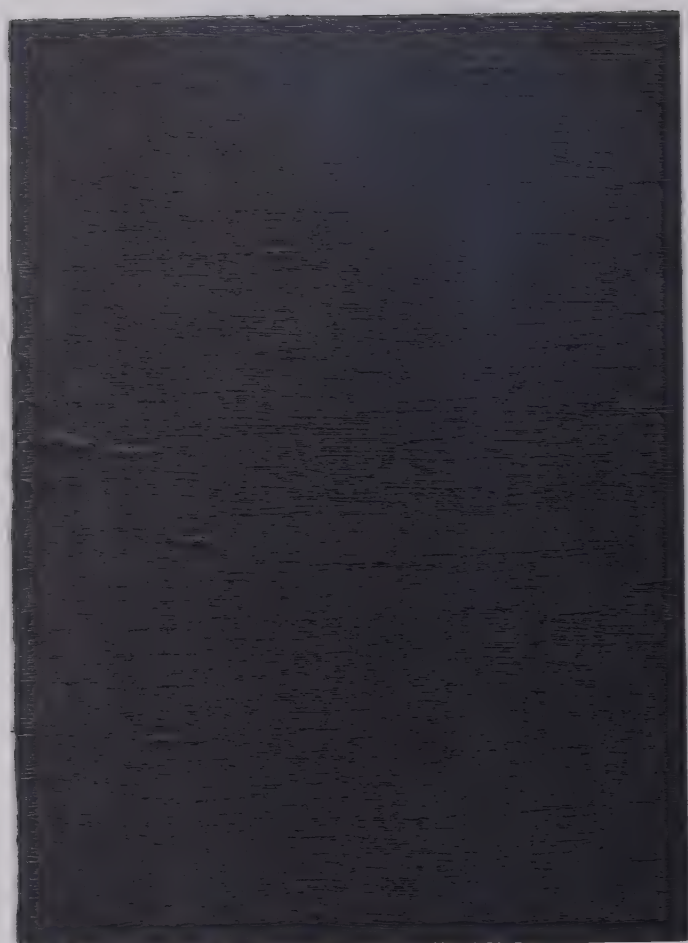








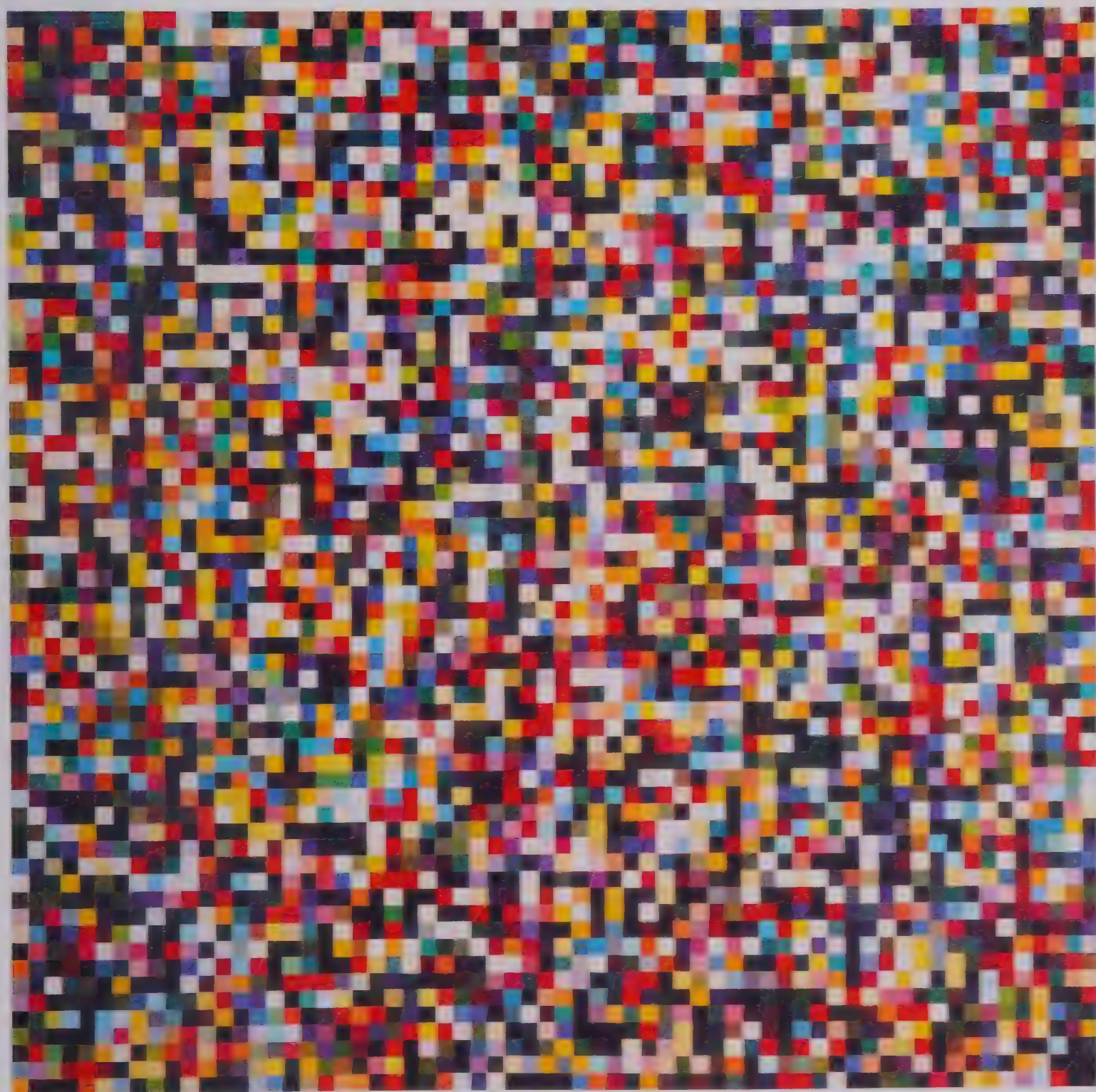
Rouge-Bleu-Jaune [Rot-Blau-Gelb] 1973 huile sur toile 98 × 92 cm (CR : 339-1)





Gris [Gru] 1973 huile sur toile 300 × 251 cm (CR : 349)







Touriste (avec 2 lions) [Tourist (mit 2 Löwen)] 1975 huile sur toile 190 × 230 cm (CR : 369)



Touriste (avec 1 lion) [Tourist (mit 1 Löwe)] 1975 huile sur toile 190 × 230 cm (CR : 370)



Touriste (avec 1 lion) [Tourist (mit 1 Löwe)] 1975 huile sur toile 170 x 200 cm (CR : 370-1



Au-delà de l'opposition entre abstraction et figuration : *blow up* et figuration du vocabulaire abstrait

Camille Morineau

Entre abstraction et figuration

Une dizaine d'années s'est écoulée entre le premier portrait que Richter a peint de sa fille aînée, *Betty* (1977), et le second en 1988. Cette décennie, parmi la plus difficile à comprendre de sa carrière, est restée jusqu'à récemment moins commentée par la critique que d'autres périodes de son travail¹. Elle comprend les séries bien identifiées des *Gris* et des *Nuanciers* de 1973-1976 (p. 114-117) – qui, à la suite de ses fameuses photos-peintures, ont situé le travail de Richter à la fois dans le champ de l'art conceptuel et dans celui du minimalisme² –, ainsi que la série *18 octobre 1977* de 1988 (p. 177-191), plus célèbre encore, avec laquelle Richter s'est mesuré à la peinture d'histoire. Cette période, qui semblait à l'origine marquer la transition d'un art conceptuel à un art politique, a été plus récemment considérée comme celle qui a permis à Richter de jeter les bases des peintures abstraites réalisées au racloir, qui représentent aujourd'hui les deux tiers de sa production. Enfin, bien qu'il ait précédemment exposé à New York et à l'Art Institute de Chicago dans le cadre d'un panorama de l'art européen des années 1970, ces années sont celles qui voient l'importance de son travail commencer à être reconnue à travers le monde³.

Pour en revenir à son travail, ce qui ressort le plus nettement de ces dix années intermédiaires est ce qui a été caractérisé comme l'« apparition de l'abstraction ». Selon Richter, cette émergence fait suite à une rupture provoquée par l'épuisement pictural qu'ont représenté les *Gris* :

« Mes peintures sont devenues de plus en plus impersonnelles et générales, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, sauf un camaïeu de gris ou des couleurs posées les unes à côté des autres, une couleur non modulée. J'étais à cette époque entièrement en dehors de mes peintures. Mais je ne me sentais pas bien non plus. On ne peut pas vivre comme cela. J'ai par conséquent décidé de peindre précisément le contraire⁴. »

Sur l'abstraction, les commentaires de l'artiste font foi : c'est en effet à son apparition, à l'interprétation et à l'évolution de ses tableaux abstraits que Richter consacre l'essentiel de ses notes des années 1980 (1981, 1985, 1986, 1989), ainsi que le célèbre texte publié à l'occasion de la documenta VII en 1982, de même que plusieurs entretiens de l'époque⁵. Ses déclarations pourraient parfois nous laisser penser que l'émergence de l'abstraction se produisit après une rupture franche avec les tableaux reproduisant des photographies, qu'il continue à produire au cours de ces mêmes années (par exemple, les *Bougies*, [p. 151 et ill. 94, p. 291]).

Je souhaiterais développer ici une autre lecture de cette période qui ne repose pas sur ce principe de rupture, sur cette opposition entre deux pôles, l'abstraction et la figuration. Certaines œuvres parlent d'elles-mêmes : elles font coexister de fait, dans le même espace pictural, et de manière harmonieuse, ces deux notions prétendument opposées. *Peinture abstraite* (ill. 27), 1984, par exemple, a en fait été exécutée par-dessus une peinture figurant une bougie, contrairement à ce que son titre pourrait laisser penser⁶ : le bas de la bougie, plus sombre dans sa partie gauche et plus clair à droite, apparaît dans le fond du tableau. Une fois repérée, cette « colonne-bougie » se retrouve fréquemment comme un élément structural dans nombre d'œuvres de cette période, comme dans *Station* (CR : 577-2 ; ill. 32), 1985, où une forme évoquant une bougie traverse le haut de la toile. Autre exemple significatif, la série de « paysages abstraits », qui s'étend de 1984 (ill. 28) à 1987, dans laquelle la suggestion d'un espace réel (ciel bleu et sol brun, horizon suggéré au centre) coexiste avec des tracés abstraits qui remplacent les arbres, maisons ou autres objets naturels que Richter peint parallèlement à la même époque. Dietmar Elger a précisément décrit et analysé ces tableaux, en tirant une analyse globale de la notion de « paysage » comme espace de transitivity

entre abstraction et figuration⁷. Ces séries de tableaux « hétérogènes » sont presque aussi nombreuses que les véritables paysages entre 1984 et 1987, puis elles coexistent avec une nouvelle série hybride, où Richter recouvre des photographies de touches « abstraites » : les « *Overpainted Photographs* ».

III, 27

Gerhard Richter

Peinture abstraite

(*Abstraktes Bild*), 1984

Huile sur toile

200 x 180 cm

CR 558-1

Collection particulière



Suivant cette lecture de ses œuvres, il convient de se pencher à nouveau sur les textes de l'artiste et d'y chercher des échos dans ses mots. Richter accepte par exemple l'apparition de formes figuratives dans ses peintures abstraites, et revient sur le fait qu'elle est inévitable : on ne peut s'empêcher de voir quelque chose, remarque-t-il souvent, même dans les tableaux les plus abstraits, y compris les *Nuanciers*. Il ne cesse par ailleurs de nier toute différence entre ces deux styles, et déclare dès 1970 : « Ces tableaux [en référence aux peintures informelles] ne se distinguent pas des autres ou seulement extérieurement, mais cela n'a aucune importance⁸. » De même, il affirme souvent que c'est la même approche qui est à l'origine d'une composition que d'autres pourraient qualifier soit d'abstraite soit de figurative ; sa définition de cette approche commune aux deux styles évolue avec les années. À la fin des années 1970, il met en avant la notion

d'arbitraire : « l'arbitraire me semblait être le problème majeur de la peinture aussi bien abstraite que figurative⁹ ». Puis dans les années 1990-2000, il utilise comme nouveau mode opératoire commun le processus de destruction, d'effacement. Le résultat final, la « peau » du tableau, qu'elle soit abstraite ou figurative, relève exactement du même procédé¹⁰. Bref, si différence il y a entre abstraction et figuration, elle ne devrait pas se situer du côté du regardeur, mais du vécu de l'artiste lui-même. Dans ses notes des années 1980, il établit ainsi deux équivalences éclairantes, si ce n'est paradoxales du moins inattendues, entre l'abstraction et la réalité d'un côté, la figuration et le rêve de l'autre :

« Les paysages sont une forme de désir ardent, d'aspiration à une vie pleine et simple. Ils sont un peu nostalgiques. Les œuvres abstraites sont ma présence, ma réalité, mes problèmes, mes difficultés et mes contradictions [...]. L'abstraction est plus réelle, l'autre plus onirique¹¹ ».

Or il existe une structure commune aux photopeintures et aux peintures abstraites : le procédé du *blow up*, ou agrandissement photographique. Plus largement, l'artiste met au point une duplication qui fait passer au second plan l'opposition entre abstraction et figuration : un mode selon lequel on peut traiter de manière figurative, presque photographique, des éléments abstraits. L'agrandissement et la duplication sont deux procédés dérivés de la photographie, à partir de laquelle Richter redéfinit véritablement la peinture, de l'intérieur.

Plutôt que la photographique, le *blow up* photographique

Le *blow up* est le nom que l'on donnera ici à la pratique qui consiste à agrandir un motif dans une peinture, de telle manière que l'amplification ne se traduise pas simplement par un accroissement de ses dimensions, mais transforme en quelque sorte son identité, son échelle et son impact. Le *blow up* produit une image visiblement modifiée par le truchement de technologies diverses, à la différence d'une image transmise directement. Richter avait eu recours à ce procédé dès le début de sa carrière,

par exemple dans *Nez* (p. 49), 1962, où un gros plan sur un nez et une bouche métamorphose le sujet en objet abstrait, ou dans les *Détails* du début des années 1970. Mais c'est à partir de 1977 que le *blow up* devint un dispositif utilisé de façon constante. Pour comprendre la singularité de cette pratique chez Richter, rappelons en quelques

III. 28
Gerhard Richter
Peinture abstraite
[*Abstraktes Bild*], 1984
Huile sur toile
50 x 70 cm
CR : 551-6
Collection particulière



mots son histoire dans la photographie moderne et dans la peinture des années 1960 et 1970.

La capacité d'abstraction de la photographie fut reconnue et utilisée tôt, induisant un cycle d'allers et retours féconds avec la peinture. Cette capacité provient de sa structure indicielle : on peut voir dans une photo à la fois l'objet d'origine et le mode de sa transformation. La différence d'échelle aura d'autant plus de force que le sujet d'origine sera identifié comme petit, mais elle est toujours présente. Elle permet de rendre intervertibles l'abstrait et le figuratif, et ce à trois niveaux : l'objet photographié, la prise de vue et la photographie peinte qui peuvent chacun être abstraits ou figuratifs, le changement d'échelle pouvant les faire passer d'une catégorie à l'autre, voire les laisser dans un état intermédiaire. Dans tous les cas, ils ont été « abstraits » de leur origine.

À commencer par le célèbre *Élevage de poussière* de Man Ray (1920), vue plongeante et agrandie de la poussière qui s'est accumulée sur *Le Grand Verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp. Ici, pour la première fois ou presque, l'échelle transforme le motif : la poussière vue de biais, sous la bonne lumière, devient terre, et l'œuvre est alors un paysage. Ce détournement fut inventé par un artiste venu à la photographie par la peinture, et qui fut l'un des

premiers à penser les rapports entre ces deux genres artistiques comme une libération réciproque¹² – une observation dont Richter poussera la logique à son paroxysme. Après les expérimentations photographiques des années 1930, menées au Bauhaus et ailleurs, et qui visaient à dégager des formes abstraites à partir d'objets et de portraits – par exemple à l'aide de miroirs (Florence Henri) ou en ayant recours à l'architecture (Lucien Hervé) –, se développe au cours des années 1940 un nouveau courant qui cherche à se rapprocher de la peinture et que l'on pourrait qualifier d'« informel », courant dont le sens a été récemment redécouvert. Ces photographes ont travaillé en Europe de l'Est¹³, autour du surréalisme tchèque ou du modernisme polonais, mais aussi aux États-Unis, comme Aaron Siskind qui, dans la mouvance de l'expressionnisme abstrait, crée des images « plus libres » à partir de 1943, au point qu'il parle d'« expériences picturales » à propos de ses photos de fragments de murs, préfigurées par les algues et brins d'herbe des plages de *Martha's Vineyard* (1943).

Le *blow up* est également un procédé courant dans la peinture des années 1960 et 1970, et ce particulièrement dans le pop art américain : chez James Rosenquist, par exemple, qui accroit des spaghettis jusqu'à leur donner des proportions monumentales, ou Richard Hamilton, qui dans *People* (1965-1966), agrandit fortement l'image d'une foule de vacanciers sur la plage. Le nouveau réalisme français a également recours à ce procédé – on pense par exemple aux boîtes d'allumettes géantes de Raymond Hains. Sigmar Polke et Roy Lichtenstein agrandissaient eux aussi leurs images-sources puisées dans la presse écrite et la bande dessinée, et qui se dissolvaient en points de trame de couleur à mesure que l'on s'en approchait. À la même époque, dans le film *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, le principe de l'arrêt sur image – qui sous-entend l'agrandissement de celle-ci – est placé au cœur de la narration, le temps du film s'organisant autour d'un détail progressivement révélé. C'est en définitive la projection de l'image (soit celle de la photo par épiscopes, soit par le procédé cinématographique) qui joue un rôle majeur, à la fin des années 1970, dans l'émergence d'un nouveau type d'abstraction. Le grand écran est une nouvelle mesure – une nouvelle échelle de l'image – qui concurrence probablement autant la peinture que la photogra-

pour. Durant la dernière décennie de sa vie et fort de son expérience de cinéaste, Andy Warhol s'intéressa de près à l'abstraction et se mit en 1979 à isoler des ombres projetées. Avec son assistant Ronnie Cutrone, Warhol photographia des ombres de maquettes construites dans le seul but de créer des formes, puis utilisa ces images pour élaborer des séries de sérigraphies complètement abstraites (Joshua Finkelman). Quelques années auparavant, Jean Dubuffet avait inventé, en agrandissant ses gravures, un style hybride qui se cristallisa en 1974, et donna lieu plus tard à des grands formats purement abstraits. Sites en papier (1978), les dessins noir et blanc de 1979, puis *Mines* (1980-1984) et les *Non-Lieux* (1984).

Agrandir un objet microscopique par le moyen de la photographie, agrandir une photographie à une échelle dépendant de son objet, ou peindre une image à partir d'une autre image agrandie : tous ces procédés, communément employés au milieu des années 1970, avaient pour conséquence de changer un objet non identifiable en objet identifiable.

Richter avait commencé en 1970 à produire des peintures frottées sur des détails d'empâtements d'huile colorés, notamment en 1973 dans un triptyque monumen-

(1978), est photographiée en détail sous de multiples angles, prises de vue qui seront publiées sous forme de livre : l'identité de l'esquisse est entièrement modifiée par les gros plans photographiques, les angles de prise de vue, la lumière rasante et l'utilisation du noir et blanc. D'autres esquisses sont ainsi projetées sur des toiles de plus grand format, donnant à Richter la possibilité de transformer des œuvres inachevées et de petite dimension en des toiles abouties, au format imposant – par exemple, *Peinture abstraite* (III 29) devient *Peinture abstraite* (CR : 434), 220 x 35 cm –, opération différente de celle qui consiste à agrandir un unique tourbillon de peinture (*Détails* [1970, p. 106, 107]), ou un ensemble de coups de pinceau (*Peintures abstraites*, [CR : 417-420]). Parfois, Richter choisit des aquarelles plutôt que des esquisses, qu'il projette sur le mur, met au carreau au crayon puis peint¹⁴. Il s'agit, en l'agrandissant, de rendre un message déjà existant plus clair, comme l'explique l'artiste en 1977 : « Cette emphase de grands formats frise le non-sens, mais pour moi, c'est la seule manière ¹⁵ ».

Peu après ces tableaux réalisés à partir de photographies, les *Soft Abstracts*, Richter commence à peindre des toiles sans sources photographiques, qu'il qualifie parfois d'« abstractions libres » (*Free Abstracts*). Leur titre suggère que l'abstraction doit être « libérée » – probablement d'un principe de création trop rigide, ou de son auteur : cette abstraction doit produire elle-même ses propres motifs. Si le *blow up* explique à l'évidence la création des *Soft Abstracts*, où les coups de pinceau de petit format sont agrandis, j'aimerais montrer qu'il peut s'appliquer aussi, de manière indirecte, aux *Free Abstracts*, même si la photographie a cessé de jouer un rôle d'image-source.

Pour comprendre cette transition, on peut notamment évoquer l'impact sur la pratique de Richter de sa toile *Trait (sur rouge)* (p. 144-145). Répondant en 1980 à une commande pour une école d'enseignement professionnel de Soest, il crée deux œuvres monumentales, en agrandissant jusqu'à une largeur de vingt mètres un trait peint à l'origine sur un carton d'un mètre de large. Il le photographie et en projette l'image sur quatre toiles de cinq mètres de large chacune, puis trace au fusain l'image projetée avant de les peindre. Cette composition monumentale présente le plus spectaculaire des motifs agrandis réalisés par Richter. Il y a beaucoup à dire sur les intentions de l'artiste

III 29
Gerhard Richter
Peinture abstraite
Années 1970, 1978
Huile sur toile
60 x 60 cm
© 1978
Collection particulière



tal pour le siège de BMW à Munich, qui reprend des tourbillons monochromes de peinture (III 12, p. 72). À partir de 1977, dans la série des *Soft Abstracts*, il retourne et projette et agrandit des photographies de détails de palettes couvertes de couleurs différentes, copiant ensuite ces images sur la toile. Peu après, une esquisse intitulée *Halifax*

(que l'œuvre soit par exemple une réponse critique au néo-expressionnisme, ou mette l'accent sur la facture gestuelle du peintre comme les *Strokes* de Roy Lichtenstein réalisés quelques années auparavant), mais je souhaiterais ici me focaliser sur ses conséquences visuelles. Vu de loin, le coup de pinceau apparaît comme un trait de couleur ; mais de près, le trait se désintègre en gouttelettes de peinture : il a été transformé en un voile de couleur.

Ce qui est moins souvent décrit, mais demeure néanmoins visible dans le catalogue raisonné et dans les œuvres du début des années 1980, c'est que le changement d'échelle est réversible sur le plan visuel. Certaines abstractions de grand format aux couleurs éclatantes, réalisées dans les mêmes années, donnent l'impression que les traits et les plans de couleur flottants sont des agrandissements d'éléments préexistants – ce qu'ils ne sont plus en réalité. Nous avons cependant l'impression qu'il s'agit de l'agrandissement, théâtral, d'une « peinture abstraite » invisible ; le tableau apparaît en effet comme un gros plan sur un type de formes et de couleurs que nous avons l'habitude de voir en nous approchant de très près d'un tableau abstrait, et que nous pouvons désormais passer en revue à grande échelle. Dans d'autres cas, le coup de pinceau est agrandi à un tel point qu'il recouvre toute la surface de la toile et qu'on n'en voit plus les extrémités. C'est cet effet que parachèvera l'utilisation du racloir, visible la première fois dans *Sans titre* (CR : 451-b) puis, plus tard, dans *Glenn* (p. 152-153), 1983. Grâce au racloir et à cet effet de zoom sur le trait de peinture qu'il produit, nous sommes dans le trait, dans le geste, dans la couleur, placés au cœur de la peinture. Si bien que le *blow up* fonctionne stylistiquement dans les deux sens : ce qui est figuratif peut devenir abstrait, ce qui est abstrait peut devenir figuratif en étant agrandi – ou réduit. Peu après *Trait*, Richter réalise en effet sa première peinture en utilisant ce qui est pour lui un nouvel outil, le racloir. En raclant la matière déposée sur la toile, cet instrument l'étale à la surface du support, produisant une image qui ressemble à un trait de couleur agrandi : un voile coloré masquant partiellement le support sous-jacent. C'est-à-dire que la première peinture au racloir de Richter, de format très modeste (à peine 80 cm de large [ill. 30]), ressemble à l'immense *Trait (sur rouge)*. Peinte sans avoir recours à une image-source qui aurait été reproduite, elle paraît toutefois semblable aux toiles

créées sur la base d'un procédé d'agrandissement. À partir de 1987, de nombreuses peintures abstraites portent la trace du passage du racloir sur toute leur surface, mais ce que l'on observe dans celles de 1981 à 1984 – qui font suite



Ill. 30
Gerhard Richter
Peinture abstraite
[Abstraktes Bild], 1980
Huile sur toile
65 × 80 cm
D. 456-1
Collection particulière

aux *Soft Abstracts*, à *Trait* et aux premières peintures au racloir –, c'est que les trois aspects du *blow up* peuvent se retrouver associés dans une seule œuvre. Sur une même toile, il est donc possible de voir coexister à la fois une forme « floue » qui paraît résulter de l'image agrandie d'une esquisse abstraite, un unique trait de pinceau agrandi, et enfin une portion de la toile ayant été traversée par le racloir.

À la même époque, Richter produisit une série de peintures aux sujets « familiers » et classiques – relevant de l'histoire de la peinture et du genre de la nature morte – comme les *Bougies* et les *Crânes*. Familiers donc, car reconnaissables, mais à la taille près, ou plutôt, à l'échelle près. Car si les *Crânes* sont sensiblement plus grands que nature, les *Bougies* n'ont plus aucun rapport de taille avec l'objet d'origine ; elles sont monumentales et leur taille semblerait davantage se référer – c'est une interprétation personnelle – à celle de la croix. L'échelle de ces vanités, si ce n'est leur motif ou leur facture, les situe au *xx^e* siècle, et les relie au procédé du *blow up*.

C'est donc moins la photographie en soi qu'un procédé issu de la photographie (le *blow up*) qui caractérise le travail de Richter, et favorise un nouveau type de circulation entre abstraction et figuration. Plus que le

choix de l'image, c'est le choix du cadrage et du type d'agrandissement qui compte, enfin et surtout les techniques pour rendre en peinture l'image projetée. L'artiste trouve finalement dans ce rapport d'échelle, une logique interne, une raison d'être à sa peinture, bref un motif, au double sens du terme : une cause et un contenu.

Plutôt que l'opposition entre abstraction et figuration, une méthode de figuration du vocabulaire abstrait

Richter a donc dans certaines de ses œuvres représenté de manière figurative, presque photographique (et le plus souvent en les agrandissant), des éléments abstraits. Parmi ces constituants de l'abstraction, on examinera les couleurs primaires, les traits de peinture et les plans colorés.



Pour comprendre ce qui arrive à la couleur à cette époque, nous devons revenir à certaines œuvres des années 1970. Dans la série *Rouge-Bleu-Jaune* de 1972 (p. 111-112), Richter limite sa palette aux trois couleurs primaires qu'il mélange directement sur la toile, soit avec les doigts, soit par de simples coups de pinceau serpentant sur la surface qui souvent se croisent et se juxtaposent. Parfois, le plan de la toile se couvre de tortillons bruns pâteux, ou bien les couleurs qui demeurent distinctes dans certaines zones de la toile se mélangent par ailleurs. Il s'agit apparemment

d'une approche de la couleur très différente de celle des Nuanciers du milieu des années 1970, pour lesquels Richter avait élaboré un système de sélection dans la gamme chromatique et une méthode aléatoire pour disposer les rectangles de couleur : chaque couleur était isolée, confinée dans une zone de la toile qui lui est propre.

Dans un cas, l'œuvre se limite aux trois couleurs primaires, mais la peinture finale les combine pour obtenir une gamme de tons inattendus. Dans l'autre, les couleurs de départ sont développées en une gamme vertigineuse de tons, mais qui demeurent entièrement isolés les uns des autres. Les toiles des années 1980 empruntent une troisième voie radicalement différente : les couleurs semblent posées selon des associations fortuites de couleurs discordantes, mais ce sont en réalité le plus souvent les primaires, comme dans la série *Rouge-Bleu-Jaune*, complétées par le

vert. Les oranges et violets ne sont ajoutés que sous forme de notes discrètes, comme par exemple dans *Hibou* (ill. 33). Plusieurs des peintures abstraites du début des années 1980 sont construites « dans » un espace « tridimensionnel » bleu, par exemple *Jaune-vert* (p. 147), *Rouge* (CR : 493), *Lilas* (CR : 494) ou *Table* (CR : 508). Le plus souvent rendu visible dans un coin du tableau, il évoque le ciel et crée une première profondeur, une sorte d'atmosphère naturaliste. Les couleurs sont superposées – de manière de plus en plus déterminée –, confirmant dans leur épaisseur de distribu-

tion le caractère « tridimensionnel » de cet espace pictural. Dans le détail, les couleurs s'installent les unes après les autres suivant une chronologie souple : le bleu et le vert sont concurrencés par le jaune pour réaliser un trio coloré, ensuite recouvert par le rouge. Le trait bleu, motif central en 1979¹⁶, coexiste avec le voile bleu comme dernière surface¹⁷, devient monumental au début des années 1980 (*Oldenburg* [CR : 489], 1982) puis disparaît, à quelques exceptions près¹⁸, parmi lesquelles les séries liées à la nature comme *Forêt* (p. 196, 197), ou à l'espace extérieur en général

■ 31
Gerhard Richter
Hibou (Olive, Orange)
1980
Huile sur toile
200 x 320 cm
(D. 148)
Collection particulière

(*Peinture abstraite Brick Tower* [CR : 643-1], 1987). Le trait vert monumental apparaît dans *Statique* (CR : 487), 1982 et dans *Trait vert* (ill. 31) pour devenir le motif final le plus récurrent entre 1982 et 1984, cette couleur étant typique du début des années 1980. Il semble que par la suite le vert, le jaune et le bleu « passent » du côté du paysage et ne sont plus dominants dans les peintures abstraites de Richter¹⁹.

Aux côtés des traits et des zones traitées au racloir avec ces couleurs primaires, on trouve souvent des éléments gris et noirs. De nouveau, bien que ces derniers semblent y apparaître de manière aléatoire, plus nous observons l'évolution des œuvres, plus nous constatons que des lois régissent cette utilisation de formes tubulaires noires et grises, à l'instar de celles qui régissent l'apparition chronologique des couleurs primaires. Si l'on revient au milieu des années 1960, Richter avait réalisé un certain nombre d'œuvres ayant recours à des tubes et barres gris. Si certaines s'inspiraient d'images de rideaux plissés (série des *Rideaux*, p. 57), d'autres n'avaient aucun référent évident (série des *Tôles ondulées* [Wellblech]). Il avait également créé une sculpture intitulée *8 tubes* [8 Röhren] (CR : 59-1), 1965/1968, en recouvrant de peinture grise et blanche des tubes en PVC, accentuant ainsi leur aspect tridimensionnel : certaines portions des tubes étaient plongées dans l'ombre, d'autres semblaient au contraire éclairées. Il renoua avec cette idée au début des années 1980, très vraisemblablement à la suite de la série des *Bougies* dont les formes ont pu lui rappeler ses œuvres des années 1960.

On constate en effet dans ces années que des traits de peinture noire et blanche et des touches grises sont agrandis, comme dans *Faust gris* [Graue Faust] (CR : 483), 1981. Comme les *Bougies* devenues des colonnes, ces taches deviennent également de grandes formes tubulaires. Dans *Marais* [Moor] (CR : 537) 1983, par exemple, un coup de pinceau gris est posé sur la toile, puis une ligne de blanc lui est ajoutée sur un côté, comme pour suggérer que cette trace picturale grise est finalement tridimensionnelle. Souvent un grand trait noir vient dominer la peinture, par exemple dans *Athènes* [Athen] (CR : 573-3), 1985, sa présence étant rendue plus complexe par les rehauts de blanc longeant un de ses côtés, qui le transforment en « tube pictural ». Après cela, dans de nombreuses peintures, le tube-

colonne noir-gris-blanc est peint avec bien plus de précision, sans coups de pinceau amples, mais plutôt dans le style géométrique des plis des *Rideaux* où la facture demeure invisible. Dans *Studio* (CR : 574), 1985, deux de ces colonnes traversent verticalement la peinture, la divisant en un triptyque, tandis que dans les deux peintures intitulées *Station*, des colonnes gris-noir très peu épaisses descendent sur la surface (ill. 32) ; dans CR : 577-2, un autre tube traverse la toile à angle droit par rapport au tube vertical.



■ 32
Gerhard Richter
Station, 1985
Huile sur toile
250 x 250 cm
CR : 577-2
Raleigh, North Carolina
Museum of Art

Comme une sorte d'échafaudage, ces colonnes et ces tubes, oscillant entre traits de peinture et éléments d'architecture, fournissent une structure visuelle sur laquelle Richter peut s'appuyer et affronter ainsi d'autres régions de la composition. Mais ce qui les singularise, c'est à la fois leur aspect d'image agrandie – de tuyaux, de traits – et leur manière de suggérer l'illusion d'un espace tridimensionnel, une illusion complétée ailleurs sur la toile par des traces laissées par le passage du racloir. Ce double phénomène culmine dans *Peinture abstraite* (CR : 588 1-3), 1985, où les tubes divisés en trois parties forment des triangles juxtaposés à deux larges colonnes vertes, sous un voile de peinture rouge produit par l'application du racloir.

Les peintures de cette période développent une autre nouveauté : la présence de formes géométriques

planes, délimitées précisément à l'aide de ruban adhésif. Dans *Table [Tisch]*, 1982 (CR : 508), un quadrilatère irrégulier rouge incliné vers le bas flotte au milieu de la partie gauche de la toile ; *Oiseau [Vögel]*, 1982 (CR : 509) présente deux formes rouges analogues, et dans *Hibou*, on peut dénombrer au moins trois grands quadrilatères verts, deux étant partiellement dissimulés sous des couches ultérieures de peinture, tandis qu'un autre flotte à décou-

« tubes colonnes », sans pour autant se confondre entièrement avec elle.

Chacun de ces éléments constitutifs des tableaux des années 1980 fait aussi partie du vocabulaire de base de la peinture abstraite. Les traces de pinceau se réfèrent à la peinture gestuelle, les colonnes à la peinture géométrique, les plans de couleur aux origines monochromes de l'abstraction. On constate que chacun de ces composants

a été isolé, représenté séparément comme étant à part, le plus souvent agrandi et disposé dans l'espace comme un objet tridimensionnel, bref « figuré » : le vocabulaire de l'abstraction est traité par Richter comme un sujet de figuration. L'ensemble de ces formes coexistent dans les peintures les plus complexes de la période, comme *Juno* (ill. 34) : les colonnes semblent s'enrouler sur elles-mêmes, éclairées d'un côté et plongées dans l'obscurité de l'autre ; les formes géométriques aux angles aigus créant l'illusion d'un espace s'enfonçant dans la profondeur, et les traces du racloir soulignant la plénitude de la toile.

Comme nous l'avons vu précédemment, ces éléments qui apparaissent dans les peintures du début des années 1980, loin d'être des accumulations aléatoires de couleurs, de marques et de formes différentes, résultent d'une élaboration et de juxtapositions soigneusement pensées. Et c'est précisément à l'époque où se construit cet espace complexe que Richter met au point une nouvelle approche qui allait caractériser sa peinture à partir de 1987 environ : n'étant plus disposés les uns à côté des autres, ces éléments sont désormais peints le plus souvent en strates successives. Avec le racloir, il applique désormais chaque couche de peinture, révélant ainsi des couches antérieures dans un processus perpétuel de création et de destruction, ce dernier étant conçu non pour suggérer le mouvement, mais pour évoquer une temporalité. Il ne reste rien de gestuel ou d'expression-

III. 33

Gerhard Richter
Hibou [Eule], 1985
Huile sur toile
225 x 294 cm
CR : 517
Berlin, Collection
particulière



vert dans la partie supérieure du centre de la toile. On peut également voir des figures géométriques similaires dans *Merlin* (CR : 519), 1982, où une forme bleue flotte dans la partie ingénieuse gauche de la composition. Ces plans-objets seront souvent les premières formes produites par le racloir dans les peintures de la fin des années 1980, 1990 et 2000. Visibles dans certaines des photographies que Richter prend de ses compositions en cours de réalisation, comme celle montrant les premiers états de *Forêt*, elles sont par la suite dissimulées par les couches ultérieures de peinture, mais demeurent visiblement présentes dans les œuvres de 1982. Parce qu'elles sont irrégulières, ces formes semblent flotter et comme s'incliner en se séparant du plan de la toile. Elles créent une illusion de profondeur qui s'ajoute à celle produite par les

niste dans les peintures au racloir, les formes abstraites ont disparu, ainsi que l'idée exacte d'une figuration. À l'inverse, elles donnent à voir une épaisseur temporelle : la somme de plusieurs unités de moments. Comme Richter l'a précisé :

« Ce tableau a été peint par couches successives. De longues périodes se sont écoulées entre chacune d'elle. La première sert souvent de fond au tableau. Bien que je n'utilise pas la photo, elle produit un effet presque illusionniste, proche de celle-ci. D'abord, cette surface lisse et fondue ressemble à un tableau fini que je [...] détruis partiellement ou complètement quand je le reprends [...]. L'ensemble a l'air très spontané. Mais de longues périodes se sont écoulées qui, le plus souvent, font oublier une atmosphère. Je pratique plutôt la spontanéité calculée²⁰. »

Au début des années 1980, comme on l'a vu, chacun de ces « moments » est constitué de la juxtaposition d'éléments considérés comme abstraits mais traités comme des objets figuratifs, par le biais du *blow up* de traits de peinture, puis d'un rendu tridimensionnel de ces agrandissements. En 1986, apparaissent soudain les premiers « monochromes » rouges en même temps qu'une série de grands tableaux abstraits. Cette simultanéité entre monochromie et série est aussi une particularité du travail de Richter, qui installe progressivement une autre inscription du temps dans sa peinture. Avec l'utilisation généralisée du racloir à la fin des années 1980, la succession des moments passés (telle qu'elle était visible dans les *Free Abstracts*) est presque complètement recouverte par le moment, celui de l'arrêt de l'acte de peindre : le dernier passage visible du racloir. Pour autant, à l'intérieur d'une même série de tableaux au racloir, réalisés à partir d'une même dominante colorée, il nous est donné de voir en les comparant les uns aux autres, la succession de *différents moments* d'arrêt. Aussi certains groupes de tableaux de formats similaires, sans avoir un titre identique, mais grâce à une même couleur dominante, installent une sorte de narration²¹. En 1988, les peintures abstraites de la série CR : 666/1-5 sont les premières à être construites sur un socle pictural commun, comme s'il s'agissait des cinq faces du même bain chromatique, des

cinq images d'une même pellicule. La série *18 octobre 1977* (p. 177-191), qui va établir de manière spectaculaire la typologie narrative de la « série », apparaît peu après. Elle sera vite suivie de nombreuses séries de tableaux abstraits réalisés au racloir, chacune se définissant par une utilisation spécifique des couleurs primaires. Ces séries vont progressivement recevoir des titres et ainsi être identifiées comme telles, entre la fin des années 1980 et le



III. 34
Gerhard Richter
Juno, 1985
Huile sur toile
300 x 250 cm
CR : 528
Canberra, National
Gallery of Australia

début des années 1990, parallèlement à la généralisation et au perfectionnement de la technique du racloir²².

C'est donc avec l'abstraction et grâce à elle que Richter met en place ce procédé quasi cinématographique d'une succession d'arrêts sur image, qui peuvent aussi être perçus, dans des séries monochromatiques, comme une multiplicité de points de vue sur un même « objet » pictural.

Les années 1980 : nouveaux contextes pour l'œuvre de Richter

Si Richter est l'un des premiers peintres à représenter de manière figurative, en les agrandissant – ou don-

représentation du trait élargi comme objet-structure fondateur de la peinture abstraite. Le *blow up* comme technique créatrice de formes se retrouve aussi dans le travail d'un certain nombre de peintres américains de cette époque. Les tableaux abstraits de 1974 de David Reed se résument à des coups de brosses agrandis tandis que Jonathan Lasker, au milieu des années 1980, copie sur des toiles de grand format et avec les instruments de la peinture les contours, couleurs et densités de compositions au stylo-bille ou au crayon-feutre réalisées à l'origine sur des cartons format carte postale (ill. 35). Comme beaucoup d'autres peintres abstraits de sa génération, il apparaît comme un héritier de Richter, tant dans la forme que dans les objectifs de son travail, déclarant : « Je veux une peinture qui soit opérative. Je cherche le contenu, non l'abstraction²³. »

Stephen Ellis, un autre des principaux représentants de cette génération aux États-Unis, relie ses coups de pinceaux agrandis autant à la pellicule filmique qu'à l'image photographique. Il rend hommage à l'invention par Richter de l'« aura photographique » : « Une synthèse par laquelle l'aura de l'espace photographique est rendue avec une telle autorité que l'image photographique elle-même devient inutile²⁴. » Le photographe James Welling, dont le travail est profondément influencé par la peinture contemporaine, aborde au tout début des années 1980 la question de la perte d'échelle : ses vues rapprochées d'*Aluminium Foils* apparaissent en même temps que la série *Dairy* (1980-1981) qui relève, elle, de la photographie documentaire. Sa production d'images, entre abstraction et figuration, aura une influence considérable sur la photographie contemporaine (ill. 36). Ces artistes ne sont bien entendu pas de simples épigones de Richter, mais des confrères abordant dans leur travail des questions similaires.

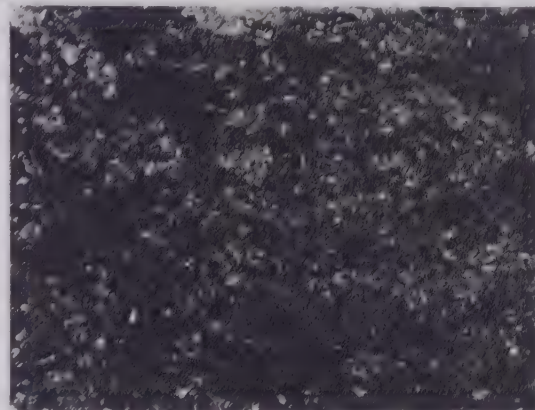
100

sonore à la milliseconde près, si bien que les objets de la musique contemporaine n'appartiennent plus à la physique des objets macroscopiques, mais microscopiques²⁵. Grâce à cet effet comparable à celui du zoom, la musique acousmatique produit une entité distincte qui devient finalement « musique électronique ». Cette dernière repose sur un nouvel élément de langage, le timbre, dont il est pour la première fois possible de moduler entièrement l'amplitude et la fréquence, ce qui en fait un élément porteur de forme « au même titre que les paramètres jusque-là prépondérants dans l'élaboration formelle que sont la hauteur et le rythme ». Le timbre apparaît donc comme une sorte d'équivalent sonore du résultat du *blow up* photographique. L'« espace sonore » qu'il définit peut être comparé à l'espace visuel créé par Richter depuis la fin des années 1970.

On peut en effet appliquer à certaines toiles abstraites cette définition de « nouvel espace sonore » à propos duquel Hugues Dufourt évoquait une « couleur », une « brillance », et un « mouvement ». Puisque, poursuivait-il, l'« instabilité, l'irrégularité et l'irréversibilité sont des caractères essentiels au phénomène qualitatif du timbre », l'espace sonore qu'il crée sera un « espace de transition sans délimitations fixes ». « La musique atteint, par la qualité sonore, l'équivalent de la profondeur, de la fluidité, de la luminosité »²⁶, ajoute-t-il. Certains compositeurs contemporains comme Pascal Dusapin avouent s'inspirer directement de peintres abstraits contemporains²⁷, allant jusqu'à structurer certaines de ses partitions pour des pièces comme *7 études pour Piano* (1999-2001) à partir de formes abstraites, inspirées de modèles de formes propres à la morphogenèse.

L'hétérogénéité d'une peinture comme *June 1st* – où des touches variées coexistent avec différents plans de couleur, et où un espace photographique se surte à un espace pictural – peut être comparée à la musique électronique du début des années 1980, où des sons de natures diverses étaient mixés pour créer une partition. Si la composition était encore perceptible dans la musique de cette période, elle a été reléguée à l'arrière-plan à la fin des années 1980 avec l'apparition de la musique dite « minimale » construite par accumulation de véritables « monts de son » chacun s'effaçant au fur et à mesure qu'un autre apparaît. Ce déroulement sonore est comparable à celui de l'application de la peinture par

superposition de couches dans certaines peintures abstraites réalisées au racleur, comme par exemple *Forêt* (p. 196-197). Les motifs se sont effacés les uns les autres pour ne laisser que la motivation d'origine, comme Richter l'expliquait en 1985 :



III. 36
James Welling
B7B août 16 n
[*B7B August 16 n*]
1980
Épreuve
gélino-argentine
9,8 x 12,5 cm

« Mon incapacité, l'impossibilité de réaliser, d'achever, de peindre une toile réellement valable, et surtout de ne pas savoir à quoi devrait ressembler cette toile me désespèrent. Mais, en même temps, je garde l'espoir de réussir, d'y parvenir à force de persévérance. Par moments, une chose prend naissance qui nourrit cet espoir, une chose qui rappelle ce à quoi j'aspire ou qui me laisse entrevoir, même si, trop souvent, ce n'est qu'illusion, même si la chose entrevue dans l'instant a disparu pour ne laisser que l'ordinaire. Je n'ai pas de mobile, uniquement une motivation²⁸. »

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold
et relu par Camille Morineau

- 1 Outre ce que les grands commentateurs de Richter (Benjamin Buchloh, Robert Storr et Dietmar Elger) ont pu écrire concernant ces années, notamment Elger dans sa monographie de 2008 (chapitres 8 à 10), on peut citer quelques préfaces de catalogues d'exposition de l'époque : Heribert Heer, dans *Ab 1976 bis 1981*, cat. expo., Kunsthalle Bielefeld, 1982 ; l'introduction de Danoff et Nasgaard 1988 ; Hentschel 1998 et plusieurs articles comme van Bruggen 1985, et Stephen Ellis, « The Elusive Gerhard Richter », *Art in America*, novembre 1986, ou plus récemment : Peter Osborne, « Abstract Images. Sign, Image and Aesthetic in Gerhard Richter's Paintings », dans Buchloh 2009a, et Kaja Silverman, « Photography by Other Means », *Silverman* 2009.
- 2 C'est en tant qu'artiste conceptuel que Gerhard Richter apparaît à Paris lors de sa rétrospective au Centre Pompidou en 1977, centrée autour d'une opposition entre les *Gris* et les *48 portraits*, et présentant seulement quelques *Nuanciers* et *Paysages*.
- 3 Cette décennie s'ouvre avec sa première rétrospective européenne (Kunsthalle de Brême et Palais des beaux-arts de Bruxelles en 1976), et se ferme avec sa première rétrospective américaine en 1988 (Chicago, Washington et San Francisco). En 1985 eut lieu sa première exposition personnelle à New York chez Marian Goodman où, selon celle-ci, les tableaux étaient tous vendus et leurs prix multipliés par deux avant même l'ouverture de la galerie.
- 4 Gerhard Richter, « Entretien avec Dorothea Dietrich », *Print Collector's Newsletter*, septembre-octobre 1985, p. 131.
- 5 Notamment avec Mariëes Grüterich (1978), Wolfgang Pehnt (1984), Dorothea Dietrich (1985) et surtout Benjamin Buchloh (1986), tous repris dans Richter 2009.
- 6 Voir l'entretien de Richter avec l'auteur réalisé en 2011 à l'occasion de l'exposition.
- 7 « Tous les paysages de Gerhard Richter sont des modèles visuels d'une vérité perdue ; ils complètent par conséquent ses peintures abstraites qu'il a lui-même qualifiées de "modèles fictifs" pour le "non-visuel" ». Elger 2011, p. 21.
- 8 G. Richter, « Entretien avec Rolf-Gunter Dienst, 1970 », Richter 1999, p. 49.
- 9 Id., « Extrait d'une lettre à Benjamin H.D. Buchloh, 23 mai 1977 », Richter 1999, p. 69. Il ajouta ultérieurement : « La peinture abstraite n'est pas moins aléatoire que la figuration [...], elle s'en distingue dans la mesure où son "sujet" ne s'élabore que pendant le processus de travail. » « Notes, 1985 », Richter 1999, p. 99.
- 10 Id., « Pour pouvoir terminer un tableau et se dire : "C'est fini, c'est bien", il s'agit toujours du même critère, pour les peintures abstraites comme pour les peintures figuratives [...]. Et ce critère se rapporte dans les deux cas à la surface de la peinture, qui est en définitive effacée, ou effacée davantage. Avant cela, elles étaient plus riches, pleines de choses. Plus laides, mais peut-être plus précises. » « Interview with Robert Storr, 2002 », Richter 2009, p. 381.
- 11 Id., « Interview with Dorothea Dietrich, 1985 », Richter 2009, p. 146.
- 12 Selon Man Ray, la photographie libère les artistes « du travail pénible de reproduction de la peinture, tandis que la photographie se trouve libérée de la fonction strictement utilitaire (scientifique documentaire) ». « Photography Is Not Art », *View*, n° 1, vol. III, 1943, p. 23.
- 13 Pour la Tchécoslovaquie, on citera notamment Josef Istler, Miloš Korecek et Zbigniew Dlubak.
- 14 La technique qui consiste à agrandir des photographies pour produire une peinture abstraite est déjà décrite par le peintre en 1972, à l'occasion d'un entretien avec Peter Sager : « Grâce à ce détour par la peinture, j'obtiens une photo impossible à réaliser par le procédé d'agrandissement ; or, ces photos, peuvent, elles aussi, être des tableaux. » Richter 1999, p. 53. Il résume ce point dans un entretien avec Robert Storr en 2000 : « Pourquoi est-ce que je modifie la qualité de la photographie ? Parce qu'elle est trop petite. » Richter 2009, p. 406.
- 15 G. Richter, « Extrait d'une lettre à Benjamin H.D. Buchloh, 23 mai 1977 », art. cité, p. 69.
- 16 Dans CR : 449-2 (1979). Dans CR : 462-4 (1981), le tracé bleu rappelle l'élargissement d'un trait sans vraiment en être un. On retrouve cette graphie bleue dans des séries de petits tableaux de la même année, par exemple CR : 463/3-5 et CR : 474/1-4.
- 17 Par exemple, dans CR : 455-3, CR : 456-2 (1980), CR : 463-1, CR : 481-1 et 3 (1981).
- 18 C'est-à-dire les toiles dans lesquelles domine le bleu, *Sanctuaire* [*Sanctuary*] (CR : 655) et *Bleu* [*Blau*] (CR : 658), toutes deux de 1988.
- 19 Cependant le vert réapparaît en 1992-1993 dans de magnifiques séries, comme *Bach* (CR : 785-8 ; 1992) ; avec seulement du bleu dans *Vert-Bleu* [*Grün-Blau*] (CR : 793/1-4) 1993 ; ou avec du rouge et du blanc (CR : 794). Les couleurs primaires sont désormais privilégiées.
- 20 G. Richter, « Entretien avec Wolfgang Pehnt, 1984 », Richter 1999, p. 90.
- 21 Ces premières séries abstraites de 1986 sont d'abord de petit format (CR : 608/1-5), puis de format moyen et carré (CR : 610/1-4). Elles sont suivies en 1987 des fameuses séries réalisées à Londres : *Brick Tower*, puis *A.B. Tower* et CR : 648/1-4, et enfin les grands formats rectangulaires *St James*, *St Andrew*, *St Bridget* et *St John*.
- 22 Parmi les séries les plus connues et les premières à apparaître, des peintures de format identique et portant un même numéro de catalogue raisonné, comme les *Structures* (CR : 690/1-4) de 1989, ou des toiles portant des numéros différents mais des titres analogues, qui en allemand ressemblent à autant de jeux de mots : *Souffle*, *Cours*, *Rivière*, *Rocher* [*Atem*, *Kurs*, *Fluss*, *Fels*] (CR : 691 à 694). Les séries réalisées au racloir sont définies par leur ambiance chromatique : différentes nuances de la même couleur sont exposées différemment dans chacune des peintures d'une même série – un voile jaune dans CR : 679/1-5 (1988), blanc-gris et noir dans CR : 685/1-4 (1988-1989), une palette polychrome s'achevant sur le gris dans CR : 686/1-11 (1988).
- 23 Jonathan Lasker, « Après l'abstraction » (1986), *Expressions permanentes*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 2005, p. 15.
- 24 Stephen Ellis dans *After the Fall. Aspects of Abstract Painting Since the 1970s*, cat. expo., Staten Island, Snug Harbour Cultural Center, 1997.
- 25 Voir l'article de Hugues Dufourt, dont je me suis largement inspirée : « De la dimension productive de l'intensité et du timbre et leur intégration au système des "éléments porteurs de formes" », dans Sophie Stévance (dir.), *Composer au XXI^e siècle. Pratiques, philosophie, langages et analyse*, Paris, J. Vrin, 2010 ; et le livre de Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009.
- 26 H. Dufourt, « De la dimension productive de l'intensité ... », art. cité, p. 117.
- 27 P. Dusapin (*Une musique en train de se faire*, op. cit., p. 87) cite l'influence des minimalistes américains – il a collaboré avec James Turrell pour son opéra *To Be Sung* (1994) – mais aussi de la figuration libre, avec Pierre Soulages, Christian Bonnefoi et Miquel Barcelo, et sa passion pour la photographie.
- 28 G. Richter, « Notes, 1985 », Richter 1999, p. 95.

Exemple : Double panneau de terre (Appel classique) 10"7
vente au point en gris d'un côté 100 x 120 x 50 cm (C.R. 400)







Fleurs (Blumen) 1977 huile sur toile 40 x 50 cm 428 4254





Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1977 huile sur toile 250 × 200 cm (CR : 42)

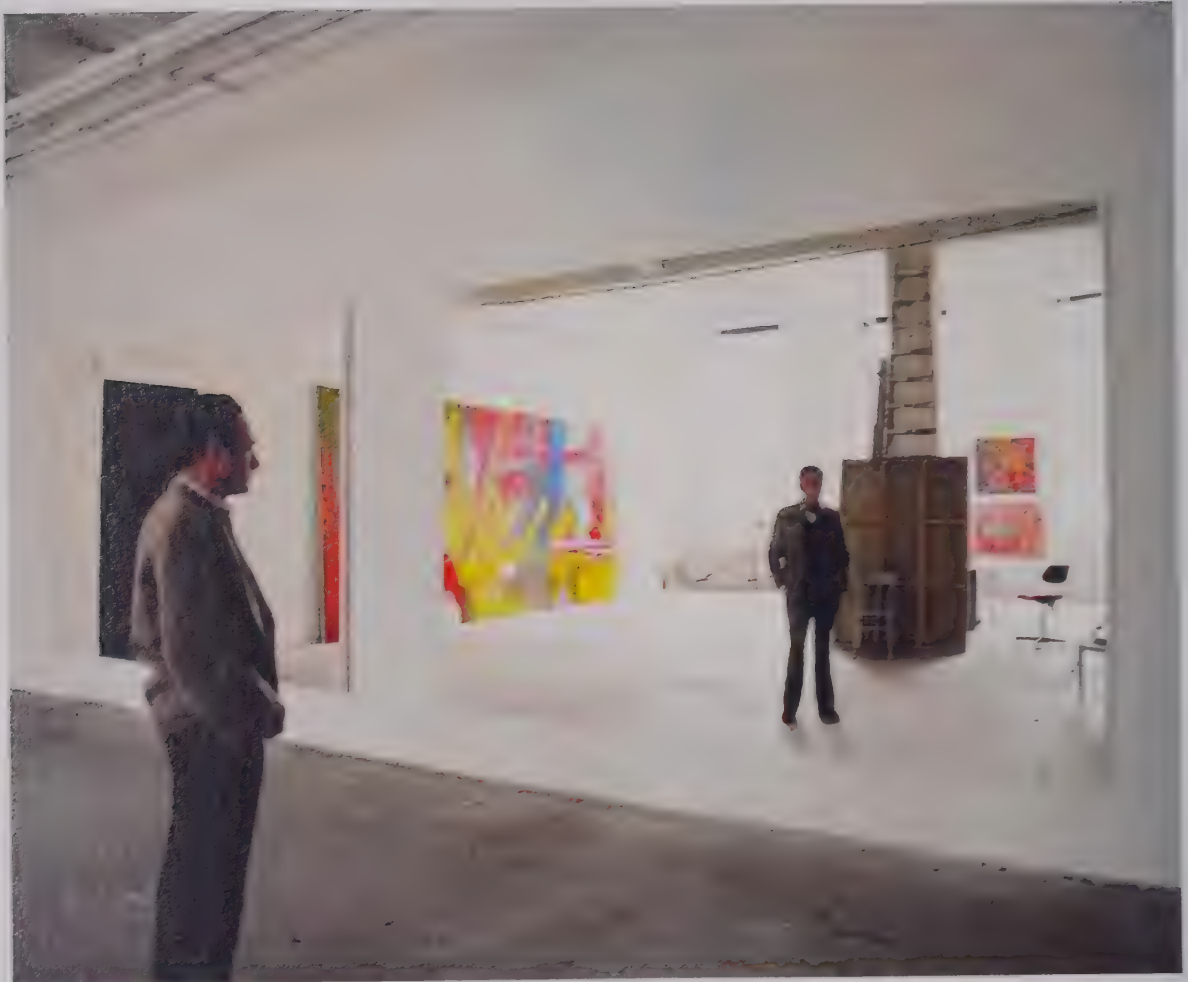




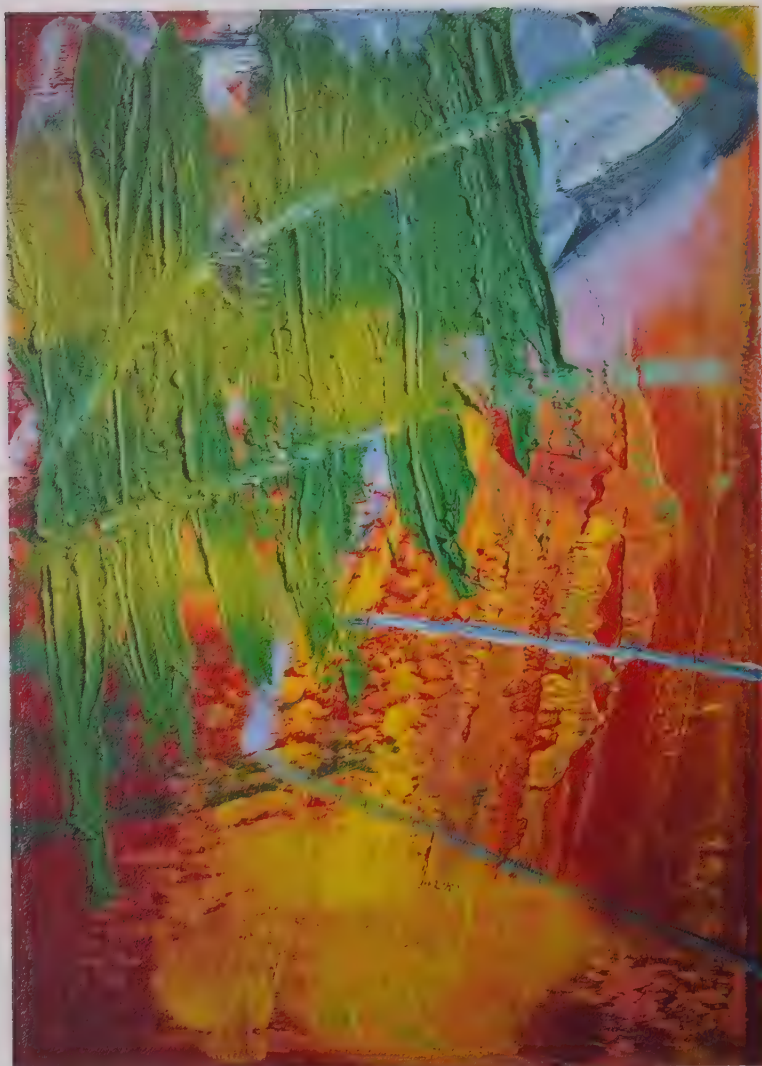




Trait (sur Rouge) [Strich (auf Rot)] 1980 huile sur toile 190 × 2 000 cm (CR : 432)









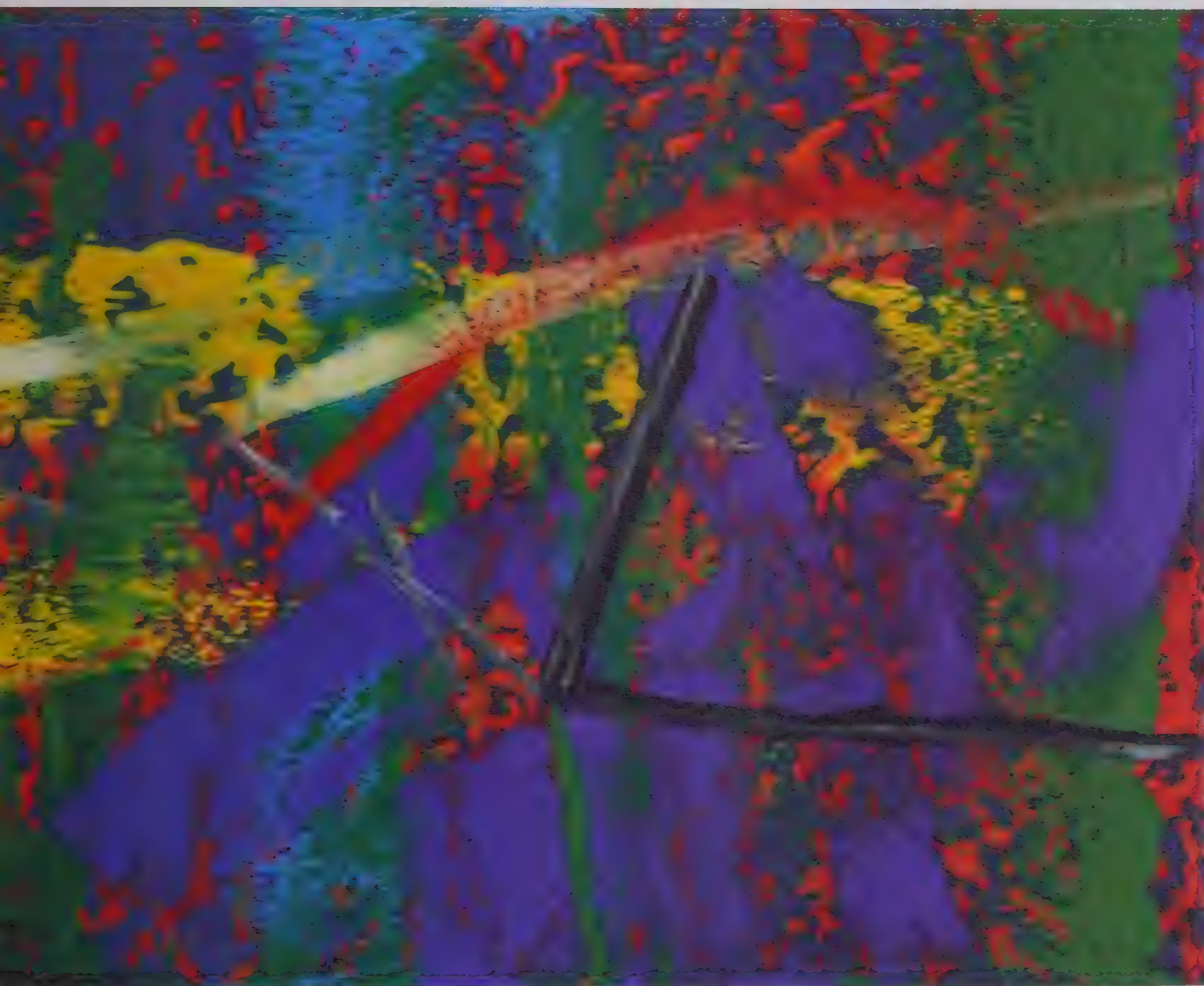
Haie [Hecke] 1982 huile sur toile 200×170 cm (CR : 504)





Bougie [Kerze] 1982 huile sur toile 100×100 cm (CR : 511-3)

















Chinon 1987 huile sur toile 200 × 320 cm (CR : 645)



Coin de cathédrale II [Domecke II] 1988 huile sur toile 140 × 100 cm (CR : 656-1)





« Dreh dich nicht um¹ » : Ne te retourne pas Les peintures de Richter de la fin des années 1980

Achim Borchardt-Hume

« Une peinture peut nous aider à penser quelque chose qui transcende cette existence absurde. Voilà ce que l'art est en mesure de faire. »

Gerhard Richter, 2009²

Au cours de l'année 1988, Gerhard Richter commence ce qui allait vite devenir l'un de ses tableaux les plus connus et les plus appréciés (p. 162). Cette toile de format vertical montre l'image d'une jeune fille vêtue d'un cardigan à fleurs rouges sur fond blanc. Elle est assise sur un banc, son épaule gauche tournée vers le spectateur. Ses cheveux blonds rassemblés en chignon sur la nuque sont baignés de lumière, ce qui accentue l'éclat juvénile du modèle. Le titre donne son nom, Betty, diminutif de Babette, la fille aînée de Richter, désignant ainsi sous une identité unique ce qui passerait sinon pour le portrait d'une adolescente parmi d'autres. À cause de la tension du buste tourné vers la droite, nous nous attendons à ce que la jeune fille se retourne vers nous d'un instant à l'autre. Il serait peut-être plus exact de dire que ce que nous éprouvons, c'est l'intense désir de la voir s'adresser à nous, nous libérant ainsi du mystère de son apparence. L'impossibilité que ce désir soit jamais assouvi le rend d'autant plus ardent. Une étroite bande de mur blanc située dans l'angle inférieur droit est l'unique indice signalant que le fond monochrome n'est pas quelque proscenium architectural, mais l'une des peintures grises réalisées par Richter dans les années 1970. Voilà qui rajoute une strate de complexité, mais la situation réelle se révèle encore plus richement texturée, puisque Richter a peint ce « non-portrait » de sa fille adolescente non d'après nature, mais d'après une photographie prise quelque dix ans auparavant et qui figure, en compagnie de trois autres images n'ayant aucun rapport avec elle, sur la planche 445 de l'*Atlas*, le célèbre compendium où se trouvent rassemblées les sources d'inspiration photographiques de Richter³.

Betty (1988) est le troisième de trois portraits qu'il a peints de sa fille aînée. C'est également le dernier, qu'une

décennie sépare des deux précédents, l'un étant un troublant portrait réaliste en gros plan figurant le visage de Betty couché de profil sur une table, l'autre un fantomatique portrait de face, flou à en être presque méconnaissable⁴. Pourtant, malgré l'écart de dix ans, la jeune fille semble avoir à peu près le même âge dans ces trois tableaux. Autrement dit, *Betty* fait consciemment retour sur un moment antérieur. Le temps et son passage ont donc été, dès leur origine, essentiels au tableau dont l'attrait s'explique notamment par le fait qu'il saisit une période de transition, le seuil de l'enfance à l'âge adulte, moment aussi fugace qu'instable, mais cependant aussi dynamique et tendu que la pose de la jeune fille.



III. 37
Diego Vélasquez
La Famille de Felipe IV
ou *Les Ménines*
vers 1656
Huile sur toile
318 × 276 cm
Madrid, Museo del Prado

Tout l'œuvre de Richter s'inscrit à des degrés divers dans un questionnement de l'acte de regarder. Mais alors que ce thème est généralement implicite, il occupe la

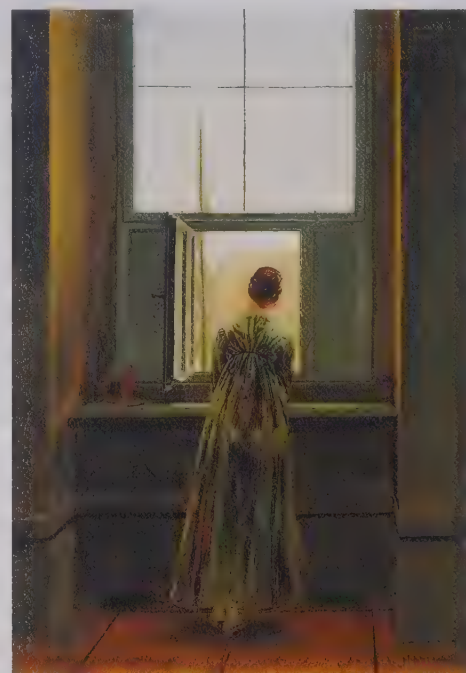
place centrale dans *Betty*. Il sera probablement intéressant ici de comparer le tableau de Richter avec cette autre célèbre méditation sur les relations entre l'acte de peindre et celui de regarder, à savoir *Les Ménines* (1656) de Vélasquez (ill. 37). Dans ce portrait de la jeune infante Marguerite-Thérèse, le peintre s'est représenté lui-même debout derrière une grande toile, mais d'après l'emplacement des différents protagonistes, on constate à l'évidence que Vélasquez n'est pas en train d'exécuter le portrait de la jeune princesse. Le petit miroir qui figure à l'arrière-plan révèle que les modèles du peintre sont le roi et la reine d'Espagne. L'infante, qui fixe l'espace hors de la toile, suggère une conscience de l'avenir. Mais elle pourrait en réalité être en train de regarder ses parents, et de ce fait son destin dynastique. Cependant, tournée vers le spectateur, elle observe également un « maintenant » toujours changeant. En résumé, *Les Ménines* est un tableau qui regarde vers l'avant et affirme la puissance de la peinture comme transcendant l'abîme du temps.

Par contraste, *Betty* regarde résolument vers l'arrière, mais il est fortement sous-entendu que la jeune fille ne devrait pas tarder à se retourner de nouveau pour regarder vers l'avant. Il émane du tableau une profonde nostalgie. La fille adolescente de Richter se détourne de son père qui tente de figer son apparence avec son appareil photographique et, par extension, tourne le dos au spectateur actuel de la toile. Le flou typique de Richter adoucit le photoréalisme de la peinture et rehausse l'aura romantique du motif (un peu comme une photographie réalisée avec un objectif à flou artistique), tout en nous rappelant que ce que nous regardons, c'est un tableau, non une photographie. Il imite en même temps la temporalité de la photographie qui, comme Roland Barthes l'a si pertinemment montré, suppose toujours un sentiment de perte, si ce n'est de mort, d'une disparition irrémédiable⁵.

Richter exploite remarquablement cette tension. D'une part, *Betty* dépeint un moment que redoutent tous les parents, un sujet si sentimental qu'il touche dangereusement au kitsch⁶. C'est cette qualité même – le caractère familial d'une expérience humaine particulière – qui confère au tableau son extraordinaire potentiel communicatif. D'autre part, *Betty* évoque l'« Ange de l'Histoire » de Walter Benjamin, souvent cité, et qui, le visage tourné vers le passé, est violemment poussé vers l'avenir⁷. La jeune

fille est en ce sens une analogie de la situation instable de Richter, en tant que peintre dans l'Allemagne de la seconde moitié du xx^e siècle, de son désir de perpétuer la grande tradition de l'art et de l'impossibilité de réaliser ce projet sans réveiller la bête à deux têtes du passé de l'Allemagne et des ruptures esthétiques du modernisme.

Durant toute sa carrière, méditant sur cette situation épineuse, Richter a peint à maintes reprises diverses figures féminines qui occupent une place centrale dans son existence, souvent en mobilisant des modèles tirés de l'histoire de l'art, comme *Nu descendant un escalier* (1912)



III. 38 :
Caspar David Friedrich
Femme à la fenêtre, 1822
Huile sur toile
44 x 37 cm
Staatliche Museen
zu Berlin, Nationalgalerie

de Marcel Duchamp dans *Ema (Nu sur un escalier)* (1966) (p. 65), ou le thème récurrent de la Vierge à l'Enfant dans *S. avec enfant* (1995) (p. 222-225). Dans le cas de *Betty*, il associe à la paisible beauté des femmes de Vermeer un trope habituel de l'art romantique : une figure vue de dos attirant le spectateur dans le tableau, souvent un paysage idéalisé et chargé de symboles (ill. 38). Mais au lieu d'attirer le spectateur plus avant dans la profondeur de l'espace pictural, la toile monochrome située à l'arrière-plan de *Betty* fait obstacle au regard, tant de la jeune fille que du spectateur. Ce dispositif est tout particulièrement poignant si

l'on garde en mémoire à la fois le fait que les peintures grises de Richter sont issues de son combat de l'époque pour trouver un sujet qui vaille la peine d'être peint et que, par ailleurs, il a associé ses monochromes gris aux heures les plus sombres de l'histoire de l'Allemagne⁸. Comme le peintre l'a lui-même fait observer : « Il y a ensuite le tableau de ma fille, qui est également une idéalisation, puisque son essence est une aspiration à la culture, pour la beauté en art que nous ne possédons plus, et ce qui explique pourquoi elle se détourne⁹. »

Kaja Silverman a récemment proposé de remplacer le complexe d'Œdipe freudien par l'histoire d'Orphée et d'Eurydice telle que l'a narrée Ovide, comme principal récit illustrant les relations entre les sexes¹⁰. L'acte de se retourner est au cœur de ce mythe antique, puisque c'est en regardant vers l'arrière qu'Orphée condamne Eurydice aux Enfers. Mais à la fin du récit, comme le souligne Silverman, le couple apprend à marcher l'un à côté de l'autre, dans la tolérance et l'estime mutuelles. Dans le mythe, c'est Eurydice qui éveille l'attention d'Orphée sur sa propre mortalité et le réconcilie avec celle-ci ainsi qu'avec le sentiment de perte irrévocable qu'elle implique. Peut-être pourrait-on en dire de même de *Betty*. En se détournant, elle est la fille qui contraint son père à reconnaître le passage du temps et le relâchement de son emprise sur le présent, mais aussi celle qui rend cette perte supportable grâce à sa beauté juvénile. « La fonction de la beauté n'est pas de nous leurrer, mais de nous éveiller. Par cette fonction d'éveil décisif, elle est ce qui nous surprend. Le beau est l'ultime barrière qui nous protège de ce qui est insupportable : le réel¹¹. » Ces mots n'en sont que plus vrais dans le cas de *Betty*, car ce fut alors qu'il aborde l'un des événements les plus traumatisants de l'histoire de l'Allemagne de l'après-guerre que Richter choisit d'évoquer le souvenir de sa jeune fille¹².

Dans le catalogue raisonné de Richter, *Betty* précède immédiatement un cycle de quinze peintures d'après photographies rassemblées sous le titre collectif de *18 octobre 1977*¹³ (ill. 39 et p. 177-191). Cette journée débuta par l'assaut mené contre l'avion Landshut de la Lufthansa, détourné à Mogadiscio par des terroristes qui exigeaient la libération immédiate des membres emprisonnés de la Fraction armée rouge (Rote Armee Fraktion ou RAF, groupe de terroristes ouest-allemands), et s'acheva par la mort de trois

de ses chefs de file dans le quartier de haute sécurité de la prison de Stammheim à Stuttgart, suivie le lendemain par l'assassinat brutal de Hanns-Martin Schleyer, le patron des patrons allemands, qui avait été détenu en otage par la RAF durant quarante-trois jours. Sous la nomenclature de cette seule date fatidique, le cycle de Richter rassemble une série d'événements qui se sont déroulés en réalité sur une période de plusieurs années, à savoir l'arrestation, la mort et les funérailles des membres fondateurs de la RAF : Holger Meins, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader et Jan-Carl Raspe (ce dernier ne figurant cependant dans aucun des tableaux¹⁴).

Le cycle s'ouvre sur un portrait de Meinhof jeune, l'une des principales idéologues et propagandistes du groupe. Le tableau peint d'après une photographie la figure au milieu de la trentaine (de deux ans à peine plus jeune que Richter), à l'époque où, mère divorcée de deux filles, elle était une journaliste célèbre. Mais Richter la montre considérablement plus jeune et, pour reprendre l'expression du peintre, en fait « un portrait [...] bourgeois et sentimental¹⁵ » (p. 177). (Un commentaire qui relie de manière déconcertante ce tableau à *Betty*, un lien que Richter lui-même fut le premier à reconnaître : dans une contre-manœuvre paradoxale, il avait représenté sa fille plus âgée que les douze ans qu'elle avait en réalité à l'époque où il la photographia¹⁶.)

Bien que la moitié seulement des peintures montrent les terroristes sans vie, c'est le pathétique de leur mort qui donne le ton au cycle tout entier – des trois gros plans effrayants de Meinhof étranglée (p. 181-183), trouvée morte dans sa cellule le 8 mai 1976, aux deux tableaux représentant Andreas Baader, tué par balle, et à celui de Gudrun Ensslin, pendue, tels qu'ils furent découverts à Stammheim le matin du 19 octobre 1977 (p. 184, 186-187). Deux tableaux étroitement apparentés représentent la cellule de Baader. Tous deux vides de présence humaine, ils sont dominés par une bibliothèque surchargée de livres et le tourne-disque utilisé, dit-on, pour introduire dans la prison le pistolet avec lequel Baader s'est suicidé (p. 185, 188).

Deux œuvres figurent un épisode antérieur de l'épopée de la RAF : l'arrestation d'Andreas Baader et de Holger Meins le 1^{er} juin 1972, telle que des millions de télé-spectateurs ont pu la voir. La figure de Meins, honteusement contraint de se déshabiller alors qu'il était visé par

un climat est à peine visible » 186. Un triptyque de toiles de plus grand format montre Gudrun Ensslin peu après son arrestation la même année, vêtue de l'étrange uniforme pénitentiaire qu'elle dut endosser pour une série de photographies policières (p. 178-180). Richter décrit ces portraits comme « neutres (presque comme ceux de) pop stars » 187. Le dernier tableau, le plus grand de la série, *Enterrément* (p. 181-182) montre les funérailles de Baader Ensslin et Jan-Car Raspe, le troisième membre de la RAF à s'être suicidé, au cimetière du Waldfriedhof de Stuttgart, le 27 octobre.

L'essor de notes privées du peintre qu'il existait à l'origine quatre autres œuvres qui furent ultérieurement détruites ou repeintes (deux autres versions d'Ensslin morte, dont l'une est visible à l'arrière-plan d'une photographie d'atelier, l'autre recouverte de peinture blanche étalée sur la toile au moyen du râteau, la marque de fabrique de Richter, puis intitulée *Couverture* (1988) (p. 183) ; une autre peinture de Baader morte : une toile figurant Holger Meins encaoté, mort le 10 novembre 1974 après

laquelle le spectateur occupe la position de l'État incarné par la police), et ainsi de suite. Préparant au début de l'année 1989 leur première présentation publique au Museum Haus Esters de Krefeld, une villa moderniste dessinée par Mies van der Rohe, Richter fit cette observation à leur sujet :

« Toutes ces images sont ternes, grises, floues pour la plupart, diffuses. Leur présence est l'horreur et le refus difficilement supportable de répondre, d'expliquer, d'exprimer une opinion. Je ne sais pas exactement si ces images "interrogent", elles suggèrent plutôt une contradiction à cause de l'absence d'espoir, de la détresse qui réside en elles, à cause de leur impartialité. (Depuis que je suis capable de penser, j'ai été obligé de reconnaître que toutes règles de conduite et toute opinion, dans la mesure où elles ont des mobiles idéologiques, sont fausses, inopportunes, nuisibles ou criminelles). » 188

L'*Atlas* compile cent images se rapportant à 18 octobre 1977, provenant de magazines, de livres et de journaux, ainsi que d'archives de la police difficilement accessibles 189 (ill. 40). Leur abondance atteste de l'étendue des recherches de Richter, qui étaient bien plus conséquentes que les mois qu'il consacra à la réalisation même de ces peintures. Astrid Prohl, l'un des premiers membres de la RAF, devenue plus tard chef du service photographique dans des organes de presse, a fait observer à juste titre que l'« histoire de la RAF, c'est aussi une histoire des images que le groupe a mises en scène, invoquées et laissées derrière lui » 190. Il serait difficile de surestimer l'omniprésence des images médiatisées du groupe Baader-Meinhof durant les années 1970, ou bien le choc que provoquèrent des photographies comme les gros plans de Meinhof morte, où apparaît ostensiblement la balafre laissée près du nez 191. Astrid Prohl a également déclaré : « Quand je regarde aujourd'hui ces photos, je suis à la fois frappée et ravie par la force juvénile, la vitalité et la beauté sans fard qui émanent de plusieurs de ces visages et de ces corps. Mais durant de nombreuses années, j'ai été incapable de voir les autres photographies, les images des morts. Grâce au peintre Gerhard Richter, dont le "cycle 18 octobre 1977" a libéré ces images de leur contexte médiatique, j'ai enfin été en mesure de les aborder » 192.



une grève de la faim de près de deux mois qu'il avait menée pour protester contre les conditions d'emprisonnement réservées aux membres de la RAF.

Seul l'intitulé collectif fait référence à l'événement central, à savoir les suicides solitaires de Baader et Ensslin, tandis que chaque toile porte individuellement un titre ostensiblement neutre. Les portraits en gros plan de Meinhof, par exemple, sont simplement intitulés *Morte* (p. 181-182), les images d'Ensslin, *Confirmation* (p. 178-180) (une confrontation dans

Proll souligne par ces mots la force exceptionnelle des peintures de Richter, à savoir leur capacité à transmettre un sentiment d'humanité partagé au travers du deuil, transcendant ainsi les spécificités historiques de leur sujet. Sur le plan esthétique, cet effet est obtenu par l'estompage de l'image, un flou qui s'accroît de manière exponentielle avec l'attrait du spectateur pour le détail photographique, ce qui crée une forte dynamique du déni (Richter refusant de raconter une fois encore une histoire l'ayant déjà été de si nombreuses fois) et du retrait (laissant le sujet de ses tableaux se retirer loin du regard intrusif des médias et, par extension, du spectateur). Ceci est particulièrement remarquable dans les photos-peintures représentant des situations où les terroristes de la RAF furent le plus ostensiblement privés de leur dignité humaine, comme

Arrestation (p. 189) qui figure Holger Meins contraint de se déshabiller sous l'objectif des caméras, ou *Pendue* (p. 184) qui montre le corps déjeté de Gudrun Ensslin pendu aux barreaux de la fenêtre de sa cellule. Quand le regard du spectateur cherchant à voir plus – plus de détails, plus de terreur, plus de sang – risque de sombrer dans le voyeurisme, Richter a recours au procédé du floutage pour créer une distance, et de ce fait restituer une intimité aux personnes dépeintes, et une universalité au thème primordial du cycle. À propos des photographies qu'il avait choisies pour base de ses peintures, Richter observe :

« En vérité je n'ai réalisé que celles qu'on "ne pouvait pas peindre". Les morts. Au début, je cherchais plutôt à raviver l'ensemble du problème, la réalité de cette époque. Donc en abordant ce sujet, j'avais tendance à penser en grand, à un travail qui engloberait l'ensemble du contexte. Puis les choses ont évolué dans un autre sens, vers la mort, un sujet qui n'est pas incompatible

avec la peinture, au contraire puisque la mort et la souffrance ont toujours été un grand thème en art. De toute façon, c'est le thème central, nous en avons



III. 40
Gerhard Richter
Photographies de
Baader-Meinhof
[Baader-Meinhof
Fotos], 1989
(18 Oktober 1977)
12 photographies
noir et blanc
51,7 x 66,7 cm
Atlas, planche 476

seulement perdu l'habitude... avec notre gentille petite vie²³. »

Les dix planches de l'*Atlas* ne comportent que des images qui n'ont en fait pas servi de modèles aux peintures du cycle *Octobre*. La plupart ont été traitées de telle sorte que leurs sujets en soient réduits à de simples ombres, aussi absentes qu'ils sont présents. Ces planches sont précédées par des paysages idylliques, et suivies par les plans de la maison de Richter à Cologne. Sensiblement distinctes des sujets généralement plutôt inoffensifs rassemblés dans l'*Atlas*, elles sont plus étroitement apparentées aux photographies colorisées et déformées de prisonniers de camps de concentration des planches 16 à 20, que Richter, malgré des tentatives répétées, jugea également impossibles à peindre (III. 41)²⁴. Il existe des relations évidentes entre le passé nazi de l'Allemagne, le refoulement de sa mémoire et la lutte des générations ultérieures pour parvenir à accepter son legs, les excès de la résistance à l'« État » du groupe

Baader-Meinhof n'étant pas des moindres. Mais au-delà ce lien historique, les deux ensembles d'images dans l'*Atlas* font allusion à une plus vaste énigme qui est au cœur même de tout le projet de Richter : si, comme l'a fait observer le peintre à l'occasion de l'un des entretiens les plus éclairants qu'il ait eu avec Benjamin Buchloh, les « actes de foi sont inévitables, ils sont une part de nous-mêmes²⁵ », comment pouvons-nous avoir la foi sans tomber dans les attraites de l'orthodoxie et de l'idéologie ?

C'est dans cette optique que Richter établit un parallèle entre deux moments de l'histoire allemande, emblématiques et d'une violence extrême, comme l'explicitent les déclarations suivantes : « J'espère [...] que si nous regardons ces morts, c'est pour une bonne raison, fait-il observer à l'occasion de la première exposition du cycle *Octobre*, car il y a chez eux quelque chose qui devrait être compris²⁶. » Peu de temps auparavant, il avait noté dans son journal : « Comparer les crimes nazis à d'autres crimes, c'est les minimiser, mais seulement dans un sens superficiel. Le véritable moyen de les minimiser, ce serait de ne les

cycle *Octobre* faisait l'objet d'un vaste débat dans la presse allemande²⁸. Recourant aux mêmes procédés d'expositions multiples et de floutage qui caractérisent les deux ensembles d'images dans l'*Atlas*, les photographies montrent l'artiste vêtu d'une chemise à rayures se recroquevillant dans son atelier. Ces images traduisent un sentiment de solitude partagée et d'empathie avec les détenus des camps de concentration qui figurent dans l'*Atlas*. Ce n'est pas seulement un « et si ça avait été moi ? », mais plutôt la prise de conscience d'un « ça aurait pu être moi », ce « moi » pouvant être victime tout autant que bourreau.

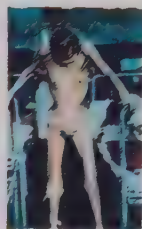
Richter est toujours resté vague à propos de ce qui l'avait précisément amené au thème de l'« automne allemand », quelque dix ans après les événements. Évitant une lecture politique exagérément déterministe du cycle, il décrit sa motivation initiale comme « “purement humain[e]” (consternation, pitié, tristesse)²⁹ », et comme une tentative de surmonter la cause de son chagrin en créant quelque chose qui fût beau³⁰. Il a par ailleurs qualifié ces peintures d'« adieu à une certaine doctrine du salut et par là même, séparation d'une illusion, celle de pouvoir transformer des conditions de vie inacceptables en ayant recours au combat conventionnel³¹ ».

18 octobre 1977 succéda à une période prolifique de peintures abstraites qui, selon le mot du peintre, fut « portée par un vent nouveau, pour faire quelque chose qui soit libre, limpide, ouvert, cristallin, visible, transparent, une utopie³² ». À l'opposé de cette humeur presque euphorique, il émane du cycle *Octobre* un sentiment de contre-utopie et de deuil qu'accentue un ensemble de stratégies esthétiques communément associées aux premières photos-peintures de Richter. Ces quinze œuvres sont en fait les premières peintures tonales depuis les 48 *portraits* de 1971-1972 (p. 108-109) et *Touriste (avec 1 lion)* de 1975 (p. 121) – un cycle décrit par Richter comme imprégné d'« un caractère de séparation radicale. Il met un terme à ce que j'ai entrepris pendant les années 1960 (peinture d'après photos noir et blanc) sous forme d'un résumé condensé ne permettant aucun prolongement. C'est donc la séparation radicale d'une pensée et d'un ressentir. Il ne s'agit évidemment pas d'un acte conscient, mais d'un processus d'effondrement et de reconstitution qui se déroule presque automatiquement et que l'on ne perçoit qu'ultérieurement³³ ». Le cycle implique donc une dynamique du

III. 41

Gerhard Richter

Photographien mit
dem Foto (Fotograf
Boulevard, 1967)
3 photographien mit
dem Foto (Fotograf
Boulevard, 1967)
3 photographien mit
dem Foto (Fotograf
Boulevard, 1967)



attribuer qu'aux nazis, et trouver ainsi un moyen facile de se libérer de la culpabilité²⁷. » Le peintre explora plus avant ce réseau de correspondances avec *Six photos* (p. 193), une série d'autoportraits qu'il réalisa en mai 1989, alors que le

regard vers l'arrière permettant le regard vers l'avant, qui n'est pas sans rappeler celle que l'on observe dans *Betty*, à la différence qu'elle était explorée dans ce dernier tableau de façon bien plus intime et sentimentale.

Plusieurs motifs du cycle *Octobre* rappellent également des peintures plus anciennes traitant de la mort, comme *Mort*, 1963 (p. 47), *Huit élèves infirmières* [*Acht Lernschwwestern*], 1966 (CR : 130) – avec laquelle le portrait de Meinhof jeune n'est pas sans affinités – et *Porteurs de cercueil* [*Sargträger*], 1962 (CR : 5), qui semble préfigurer *Enterrement*³⁴. Le tourne-disque – l'un des rares objets situant le cycle *Octobre* dans un cadre temporel précis – fonctionne de manière analogue à *Lustre flamand*, 1965 (ill. 42) qui concentre pour Richter toute l'horreur de la culture petite-bourgeoise allemande et des crimes commis en son nom³⁵.

Quand les photos-peintures de Richter furent présentées pour la première fois – hormis de rares exceptions comme l'exposition « Hommage à Lidice » à la galerie René Block en 1967 –, l'idée-force était celle de la photographie libérant la peinture de la nécessité d'inventer des images et, de ce fait, de produire un contenu. Mais si la source de certaines des toutes premières photos-peintures demeurait quelque peu obscure (même lorsque des titres comme *Oncle Rudi*, 1965 [p. 60] désignaient un ensemble précis d'associations), il était impossible d'avoir le moindre doute sur le sujet abordé par *18 octobre 1977*. À l'occasion d'un entretien avec Buchloh en 1986, soit deux ans avant qu'il ne s'attelle à ce cycle, Richter admet que son indifférence passée était en fait feinte. Quand on lui demande ce qui avait guidé la sélection de ses précédentes photos-peintures, il répond par cet aveu : « le contenu, certainement – bien qu'à l'époque je l'ai peut-être nié en déclarant que le contenu ne m'importait guère parce qu'il s'agissait surtout de copier une photo et de manifester de l'indifférence³⁶. »

Si ces premières œuvres avaient puisé pour l'essentiel dans la culture médiatique naissante du « miracle économique allemand » du milieu à la fin des années 1970 – la période à laquelle le cycle *Octobre* fait référence –, Richter adopta une posture de distance intellectuelle et de non-engagement idéologique, ce qui le distingua ostensiblement de nombre de ses pairs qui prônaient un radicalisme à la fois esthétique et politique, assimilant souvent l'un avec l'autre. Une assimilation qui avait joué un rôle décisif dans l'évolution de la RAF et sa mise en scène de la

violence, tout autant que dans l'histoire du modernisme du xx^e siècle. De même qu'une grande partie des membres de la RAF étaient des *Bildungsbürger* (forme typiquement allemande de petite bourgeoisie intellectuelle) radicalisés, ce



Ill. 42
Gerhard Richter
Lustre flamand
[*Flämische Krone*], 1965
Huile sur toile
90 × 110 cm
CR : 77
Collection particulière

que semblent indiquer implicitement les rayonnages chargés de livres de *Cellule* (p. 185), le modernisme avait associé, depuis son âge d'or au début du xx^e siècle, le progrès social avec l'essor des nouveaux médias et la mort de la peinture comme vestige de la culture bourgeoise. Dès lors, un artiste tel que Richter était doublement suspect, tant sur le plan politique que sur le plan esthétique, ce dont il était lui-même parfaitement conscient. À propos de la lutte violente menée par la RAF, il estimait que « ce type de pensée et d'action révolutionnaire est vain, dépassé³⁷ », observant en outre que « conformisme et sécuritaire ne sont guère identiques [...] le non-conformisme n'est pas obligatoirement son contraire, mais souvent le résultat d'une forme de courage qui naît de la bêtise et de l'aveuglement : la nonchalance du comportement non-conformiste émane souvent de la structure limitée et inapte des insolents³⁸ ».

Dès la première présentation publique de *18 octobre 1977*, se posa la question de savoir si ces quinze peintures revisitaient la peinture d'histoire³⁹. Comme l'a indiqué Michel Foucault, la photographie, dans les premières phases de son existence, fut temporairement très proche de la peinture, et plus particulièrement de la peinture d'histoire : *L'Exécution de Maximilien* (1868-1869) de Manet étant à ce titre un exemple caractéristique⁴⁰. Si la

photographie se sépara lentement mais sûrement de la peinture, ce fut uniquement sous l'action de l'avant-garde moderniste et de sa promotion insistante de l'iconoclasme et de l'abstraction. Richter rassemble une fois encore les deux dans le cycle *Octobre*⁴¹. Pourtant, si les peintures sont aux prises avec l'histoire, elles ne racontent pas une histoire. Des événements consécutifs sont regroupés dans une configuration spatiale privilégiant la simultanéité plutôt que la chronologie.

Si la gamme de gris est un rappel persistant du lien entre peinture et photographie, le flou pictural sape sans relâche les prétentions de la photographie à l'égard de la vérité documentaire. Dans les peintures qui traitent en premier lieu d'un événement réel, comme *Arrestation* ou *Enterrement*, le détail narratif est obscurci en grande partie jusqu'à devenir méconnaissable. Plusieurs peintures du cycle forment des miniséries dont certaines sont semblables à une séquence cinématographique, comme *Confrontation 1-3*, ou reproduisent l'effet d'un zoom avant, comme les versions multiples de *Morte* ou d'*Abattu par balle 1 et 2* (p. 186-187). Pourtant, contrairement aux conventions qui régissent la lecture courante de ces dispositifs cinématographiques et photographiques, la quantité d'information narrative que communiquent ces miniséries demeure limitée, puisque là où la répétition ou le gros plan permettraient aux tableaux d'en « dire plus », l'intensification du flou pictural les en empêche. Dans *Confrontation*, par exemple, le flou décroît paradoxalement à mesure qu'Ensslin se détourne de nous. De même, dans *Abattu par balle* et *Morte*, le corps maculé de sang de Baader et le profil de Meinhof sont à chaque variation de plus en plus estompés. Plus nous nous rapprochons, comme le suggère plus particulièrement le format décroissant des différentes versions de *Morte* ainsi que le cadrage de la tête de Meinhof et de ses épaules, plus le sujet échappe à notre saisie, visuellement, intellectuellement et émotionnellement. L'effet produit par les photos-peintures de Richter a été défini par Stefan Germer comme l'injonction de « cesser de chercher du sens » adressée au spectateur dont les tentatives de mise au point sur les zones floues, dans sa recherche d'une interprétation sans équivoque, sont constamment contrecarées⁴². Les peintures insistent sur le fait que pour construire un sens et une signification, il nous faut reconnaître qu'ambiguïté et contradictions se trouvent au cœur de la condition humaine.

Alors que le cycle *Octobre* faisait l'objet d'une exposition itinérante présentée en Europe et aux États-Unis, Richter produisit un important ensemble de peintures abstraites⁴³, dont un majestueux triptyque de toiles doubles, de grand format, intitulées *Janvier*, *Décembre* et *Novembre* qui, bien que sans lien direct avec le cycle *Octobre*, se lisent comme son épilogue (ill. 43-45). Mesurant chacune 320 cm de hauteur sur 400 cm de largeur, les toiles du triptyque enveloppent presque le spectateur. Dans *Janvier*, des veines de céruse et de gris clair tombent en cascade au travers de la toile, et recouvrent tout, à l'exception de petites quantités de couleurs vives – orange, jaune, vert et bleu – visibles au-dessous. Celles-ci sont disposées de telle manière, notamment dans l'angle inférieur gauche, qu'elles évoquent quelque lointain souvenir d'un paysage et de son reflet dans l'eau. *Décembre* joue sur la dynamique de mouvements verticaux et horizontaux : la peinture est comme plongée dans une agitation exacerbée. Là où une zone est traversée par un halo plus calme de gris, ce dernier est interrompu par des traces plus légères courant en direction opposée. Les couleurs semblent s'être dissoutes davantage que dans *Janvier*, de rares touches d'orange, de jaune et de bleu étant rapidement absorbées par la tonalité dominante. L'orientation de *Novembre* est résolument horizontale. À mesure que le spectateur « lit » le tableau de gauche à droite, les à-coups du racloir – emblématique de Richter – laissent place à un flou continu dans lequel les noirs massifs et les blancs immaculés du panneau de gauche fusionnent en diverses nuances de gris.

Étant donné la position particulière que cette couleur occupe dans l'œuvre de Richter, le gris plomb de *Novembre* semble non seulement amalgamer *Janvier* plus clair et *Décembre* plus sombre, mais faire également écho à d'autres pans de son travail, notamment à ses miroirs et à la gamme de gris de la photographie. Dans ses peintures abstraites, Richter s'est très largement détourné de la beauté qui résulte de son recours subtil à la couleur dans des œuvres figuratives comme *Betty*. Ses premières toiles abstraites, en particulier, se caractérisaient par une palette souvent acide. Dans *Janvier*, *Décembre* et *Novembre*, les strates de surface neutre semblent étouffer en partie les dissonances des couleurs des couches sous-jacentes. Ceci est particulièrement vrai pour *Novembre*, qui rappelle à cet égard le recouvrement de la figure d'Ensslin dans *Couverture* (p. 192).

À la question de savoir s'il conçoit son travail comme une offensive contre l'histoire de l'abstraction moderniste, Richter répond qu'il s'agit d'« une attaque contre les faux-semblants et la crédulité, contre la

objectivité que possède n'importe quel élément de la nature (ou le readymade)⁴⁵. »

La peinture abstraite est conventionnellement tenue pour un processus d'essentialisation, mais Richter



III. 43
Gerhard Richter
Janvier (January), 1989
Huile sur toile
320 x 400 cm
OP. 606
Saint Louis Art Museum

manière dont on célébrait l'abstraction, contre ce respect hypocrite, cet art du recueillement, ces carrés, cet artisanat de curés⁴⁴. » En quoi consiste alors cette offensive ? Alors que l'abstraction est historiquement liée au désir de transcender la réalité, les peintures de Richter sont avant tout soucieuses d'établir leur propre réalité. Elles comblent l'abîme creusé entre la peinture et la réalité, proclamé pour la première fois par Duchamp et ses readymades, en tenant lieu d'analogie de la vie, avec toutes ses contradictions. C'est leur absence d'ordre prémédité qui leur donne vie : « ne préconcevant pas le résultat, j'espère pouvoir réaliser cette harmonie, cette

emprunte la direction diamétralement opposée, en rajoutant l'une sur l'autre des couches de peinture, en étalant sur la toile de grandes quantités de matière, les charriant d'un bord à l'autre dans un travail extrêmement physique et vigoureux. C'est pourquoi on ne saurait tenir des peintures comme *Janvier*, *Décembre* et *Novembre* pour des réductions essentialistes, car elles représentent, bien au contraire, l'accumulation d'innombrables phénomènes visuels. Richter prend acte de l'appétence du spectateur pour des images et des motifs qu'il peut reconnaître, comme composante du désir irrépressible qui pousse l'homme à construire de la signification : « Même ces pein-

« Les contours d'un objet d'abord, qu'une surface même confuse sont scrutées de cette manière⁴⁰. » La multitude des détails picturaux encourage continuellement cette quête, mais elle la contrarie aussi avec la même existence,

« Accepter que je ne puisse pas planifier toute réflexion entreprise pour "construire" un tableau est une erreur et si l'exécution réussit ce n'est que

Fig. 44

Gerhard Richter

« Die Nacht »

1980

huile sur toile

100 x 100 cm

© Gerhard Richter



Les peintures abstraites dont la surface est déterminée par l'action du pinceau ont un effet qui est en ce sens assez comparable à celui du flou utilisé dans le cycle Octobre.

Ces toiles partagent également un tortus commun du savoir adou. Non seulement en les acceptant, mais aussi en s'emparant activement des limites de ce qui est accessoire à la réflexion rationnelle. Richter espère, comme il le dit lui-même, parvenir à quelque chose « que je ne connais pas, que je n'ai pu prévoir, ou mieux, qui serait plus intelligent que moi donc plus universel⁴¹ ». Décivant les tumultes du conflit interne qui se joue au cœur même de sa pratique picturale, il précise :

parce que j'ai partiellement détruit cette construction ou parce qu'elle fonctionne malgré tout, qu'elle ne dérange pas et n'a pas l'air d'être d'avoir été calculée. Accepter ce fait est parfois insupportable et même impossible, car en tant qu'être pensant se projetant dans l'avenir, je suis humilié de constater une telle impuissance et je doute de mes compétences comme de toute aptitude à construire. Ma seule consolation est de pouvoir me dire que néanmoins, j'ai réalisé ces tableaux, même s'ils obéissent à leurs propres lois, agissent contre ma volonté et voient le jour d'une manière ou d'une autre. Car, quoi qu'il en soit, c'est

à moi de décider de l'aspect final que je les autorise à avoir (faire un tableau consiste à prendre une multitude de décisions positives et négatives pour finir par une approbation)⁴⁸.

de ce qui ne peut être connu a priori. La signification des grandes toiles abstraites de Richter réside par conséquent dans la manière même dont elles sont réalisées, leur ouverture et leur indétermination, dans « la vérité



III 45
Gerhard Richter
Novembre (November),
1979
Huile sur toile
120 x 400 cm
CR 701
Saint Louis Art Museum

Ballotté et tiraillé entre la maîtrise consciente et son renoncement en tant qu'élément central de son système de construction d'image, Richter autorise le « hasard comme thème et méthode » à s'introduire dans sa peinture : « méthode pour faire apparaître une chose objective : sujet pour créer un symbole (image) pour notre stratégie de survie⁴⁹. » C'est au moyen du travail permanent du peintre, faisant, défaisant et refaisant, que la peinture retrouve sa capacité à fonctionner comme une analogie de la vie. L'orthodoxie dogmatique, en peinture comme dans la vie réelle, n'est rien d'autre qu'un voile nous protégeant

moderne que nous sommes en train de vivre (vivre n'est pas la chose dite, mais le dire, non pas l'image, mais mettre en forme)⁵⁰.

Cette notion d'ouverture et d'indétermination étant inhérente à la production et à la perception de peintures comme *Janvier*, *Décembre* et *Novembre*, Richter crée ainsi une situation d'empathie entre lui et le spectateur. Ses peintures véhiculent une compréhension partagée de l'humanité, vécue par le truchement d'un acte commun, celui du regard : « il ne s'agi[t] pas uniquement d'un travail artisanal, du talent mais de ce que l'on perçoit, de ce qui

est. Voir est effectivement l'acte déterminant qui met le producteur et le spectateur au même niveau⁵¹. »

Il y a également, inhérente aux peintures elles-mêmes, une réflexion sur ce que nous partageons en tant qu'êtres humains. Ces éléments communs ne sont pas dans la veine de l'avant-garde historique pour qui les compositions abstraites étaient autant de métaphores visuelles d'un nouvel ordre social utopique, mais de façon idéologiquement bien moins inflexible, ils résultent de la genèse même des œuvres, laquelle admet des résultats imprévisibles : « [...] je peux tout aussi bien considérer mes abstractions comme des symboles, donc comme des images sur la possibilité d'une cohabitation sociale. Vu sous cet angle, je ne fais rien d'autre qu'essayer de réunir, faire vivre et cohabiter ce qu'il y a de plus différent, de plus contradictoire, avec le maximum de liberté. Je ne cherche pas le paradis⁵². »

Lorsqu'il travaillait sur le cycle *Octobre*, Richter n'avait pas pu anticiper les profonds changements qui allaient survenir. Dans l'année qui suivit la première exposition de ces toiles, les régimes socialistes du bloc de l'Est se sont effondrés et l'Allemagne prit le chemin de la réunification⁵³. C'est sur cet arrière-plan que *Janvier*, *Décembre* et *Novembre* ont été peints ; il est difficile de ne pas lire leurs titres comme se rapportant d'une manière ou d'une autre à ces événements capitaux, mais moins de façon causale que contextuelle.

En 1992, Richter fut invité à participer à la documenta IX de Cassel, la première grande exposition de son

travail en Allemagne depuis la présentation publique de 18 octobre 1977. Quatorze œuvres avaient été choisies : douze peintures abstraites, généralement sombres, un miroir double, gris, aux panneaux ouverts et une photo-peinture montrant une nature morte aux fleurs (p. 214). La nature morte de même que les peintures grattées et raclées verticalement s'inspiraient d'un récent voyage au Japon⁵⁴. Pour des raisons de place, toutes les œuvres étaient accrochées les unes au-dessus des autres, en deux rangées, dans un pavillon temporaire lambrissé de bois pour l'occasion selon les plans des architectes Robbrecht et Daem. Rassembler ainsi trois types distincts d'œuvres dans un lieu d'exposition au caractère si ostensiblement intime mettait en exergue le fait qu'en dépit de leurs différences formelles, elles appartenaient toutes à un même projet artistique, à savoir la « croyance [de Richter] en la nécessité de la peinture née d'un doute radical quant à son potentiel [...] un *credere quia absurdum*⁵⁵ ». La beauté sentimentale mais irrésistible de la nature morte aux fleurs semblait en même temps ponctuer l'atmosphère générale plutôt sombre, tout comme la beauté de *Betty* avait répliqué à la terreur de 18 octobre 1977. Comme Richter l'a affirmé à maintes reprises, l'art et la beauté sont l'apanage de l'espoir face à une réalité souvent difficile à supporter. La beauté, pour Richter, c'est le « contraire de la destruction, de la désintégration et des ravages⁵⁶ ». Laissons-lui le dernier mot : « Nous avons besoin de la beauté dans toutes ses variations⁵⁷. »

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

- 1 Jeu de cours de récréation en Allemagne.
- 2 Gerhard Richter, « Entretien avec Robert Storr », dans Storr 2002, p. 309.
- 3 La date de la photographie (1978) est confirmée dans Elger 2010, p. 150.
- 4 Ce dernier tableau ressemble singulièrement à *Tête d'ange* [Engelskopf] (CH : 48 7), 1963-1965.
- 5 Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- 6 Richter est le premier à reconnaître ce danger. Entretien avec l'auteur dans l'atelier de l'artiste, 29 juillet 2010.
- 7 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. de l'allemand par R. Rochedilz, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.
- 8 « Mais aujourd'hui, quand je regarde les monochromes gris, je me rends compte que, peut-être, et certainement pas entièrement de manière consciente, c'était pour moi la seule façon de peindre les camps de concentration. On ne peut pas peindre la misère et les souffrances de la vie, sauf peut-être en gris, pour les cacher. » G. Richter, « Entretien avec Gugenot Magnin », 1989 », Richter 2009, p. 234.
- 9 Id., « Entretien avec Babette Richter, 2002 », *Ibid.*, p. 443.
- 10 Silverman 2009. Le chapitre VII, « Photography by Other Means », est consacré à une remarquable analyse du travail de Richter, notamment de Betty et 18 octobre 1977.
- 11 Birgit Peizer, « The Tragic Desire » (1998), dans Buchloh 2009a, p. 65.
- 12 Dans son entretien avec sa fille, Richter commente en ces termes la relation entre Betty et 18 octobre 1977 : « Oui, c'était à l'époque de la série Bader Meinhof, ou peut-être un peu après ; je ne me souviens pas exactement de quand je l'ai peinte, même si j'ai déjà essayé de m'en rappeler auparavant. Mais c'est certainement une belle histoire que j'ai peinte pour faire contrepoids à la série sur les terroristes. » Richter 2009, p. 444.
- 13 Dès l'origine, Richter avait précisé que les tableaux du cycle ne pouvaient être dispersés et que celui-ci ne pouvait être acquis que par un musée. Les tableaux firent tout d'abord l'objet d'un prêt à long terme au Museum für Moderne Kunst de Francfort avant d'être acquis en 1995 par le Museum of Modern Art de New York.
- 14 Stefan Aust, *Der Bruder Meinhof Komplex*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1985, éd. rev. Munich, Goldmann, 2010, demeure le compte rendu le plus exhaustif consacré à la RAF. Richter donne son sentiment sur ces événements dans un entretien avec Jan Thörn-Prikker à propos du cycle 18 octobre 1977 (1989), Richter 1989, p. 147-166.
- 15 G. Richter, « Notes, novembre 1988 (pour la centième de presse de février 1989) », Haus Esters Krefeld », Richter 1999, p. 141.
- 16 Voir id., « Entretien avec Jan Thörn-Prikker... », art. cité, p. 152. Silverman 2009, p. 194 *sup.*, développe les ressemblances existantes entre le tableau éponyme Betty (1978) et les images d'Ulrike Meinhof morte et fusée dans la presse.
- 17 Id., « Notes, novembre 1988... », art. cité, p. 200.
- 18 *Ibid.*, p. 141.
- 19 Voir également Ellen Pinnenstein, « Zur Vorstellung des Terrors und Möglichkeiten der Kunst », dans Klaus Biesenbach (dir.), *Zur Vorstellung des Terrors Die RAF*, cat. expo, Kunstverei Berlin, 2006, p. 16-26. Les carnets d'atelier ultérieurement acquis avec les tableaux par le Museum of Modern Art de New York ressemblent une sélection de 102 images photographiques recoupant en partie mais n'étant pas identiques à celles qui figurent dans l'*Allus*.
- 20 Voir Astrid Prohl, *Haus und Grotte. Bilder der RAF 1967-1977*, Göttingen, Steidl, 1998.
- 21 Reconnaisant le caractère choquant de certaines de

- ces images, Richter n'a autorisé à la première vente aux enchères de redistribution que pour quelques uns des universes demandant la suspension des soldatons habituelles au verbiage (pour 18 octobre 1977 fut présenté par la première fois au Museum Haus Esters de Krefeld puis au Pavillon de Frankfurt).
- 22 Voir A. Prohl, *Haus und Grotte. Bilder der RAF 1967-1977*, op. cit.
- 23 G. Richter, « Entretien avec Jan Thörn-Prikker », art. cité, p. 149.
- 24 Richter avait songé à utiliser les portraits de caméras de concentration dans son projet pour le Henschel à Berlin à la fin des années 1960, mais jugeant cela trop à l'ère post-moderne, il a finalement décidé de travailler sur la commande du Henschel, d'après la série de portraits de prisonniers de guerre et de victimes de la Shoah (1965-66). Pour une analyse plus approfondie de l'*Allus*, voir Astrid Prohl, « Gerhard Richter's 'Henschel' Photographs, Collages and Sketches », dans *Monochrome*, cat. expo, 2010, p. 11-17.
- 25 G. Richter, « Entretien avec Benjamin Elger, Krefeld, 1989 », Richter 1989, p. 127.
- 26 Id., « Entretien avec Gugenot Magnin, 1989 », art. cité, p. 235.
- 27 Id., « Notes, 1988 », Richter 2009, p. 201.
- 28 Les deux tableaux réalisés de prisonniers et de victimes, bien que dans l'*Allus* (voir Astrid Prohl, *Gerhard Richter, 18 October 1977*, Krefeld, 1998), Museum für Moderne Kunst et Pavillon de Frankfurt, Wilfried König, 1989).
- 29 G. Richter, « Notes, 1988 », Richter 2009, p. 194.
- 30 L'œuvre d'un artiste peintre, exposée à l'atelier de l'artiste à l'époque, le 24 juillet 1978, Richter a écrit, pour cette exposition, à propos du *Portrait of Meinhof* : « G. Richter, « Notes, 1988 », art. cité, p. 194.
- 31 G. Richter, « Notes, 1988 », art. cité, p. 194.
- 32 *Ibid.*, p. 195.
- 33 G. Richter, « Notes, 1988 », art. cité, p. 194.
- 34 Quelques-uns des portraits réalisés de prisonniers et de victimes de la Shoah et de l'extermination, tels que ceux de la série de portraits de prisonniers de guerre et de victimes de la Shoah (1965-66), ont été présentés à l'atelier de l'artiste à l'époque, le 24 juillet 1978, Richter a écrit, pour cette exposition, à propos du *Portrait of Meinhof* : « G. Richter, « Notes, 1988 », art. cité, p. 194.
- 35 *Ibid.*, p. 195.
- 36 *Ibid.*, p. 194.
- 37 Cette exposition, intitulée « Gerhard Richter's 'Henschel' Photographs, Collages and Sketches », a été présentée à l'atelier de l'artiste à l'époque, le 24 juillet 1978, Richter a écrit, pour cette exposition, à propos du *Portrait of Meinhof* : « G. Richter, « Notes, 1988 », art. cité, p. 194.
- 38 *Ibid.*, p. 195.
- 39 *Ibid.*, p. 194.
- 40 *Ibid.*, p. 195.
- 41 *Ibid.*, p. 194.
- 42 *Ibid.*, p. 195.
- 43 *Ibid.*, p. 194.
- 44 *Ibid.*, p. 195.
- 45 *Ibid.*, p. 194.
- 46 *Ibid.*, p. 195.
- 47 *Ibid.*, p. 194.
- 48 *Ibid.*, p. 195.
- 49 *Ibid.*, p. 194.
- 50 *Ibid.*, p. 195.
- 51 *Ibid.*, p. 194.
- 52 *Ibid.*, p. 195.
- 53 *Ibid.*, p. 194.
- 54 *Ibid.*, p. 195.
- 55 *Ibid.*, p. 194.
- 56 *Ibid.*, p. 195.
- 57 *Ibid.*, p. 194.
- 58 *Ibid.*, p. 195.
- 59 *Ibid.*, p. 194.
- 60 *Ibid.*, p. 195.
- 61 *Ibid.*, p. 194.
- 62 *Ibid.*, p. 195.
- 63 *Ibid.*, p. 194.
- 64 *Ibid.*, p. 195.
- 65 *Ibid.*, p. 194.
- 66 *Ibid.*, p. 195.
- 67 *Ibid.*, p. 194.
- 68 *Ibid.*, p. 195.
- 69 *Ibid.*, p. 194.
- 70 *Ibid.*, p. 195.
- 71 *Ibid.*, p. 194.
- 72 *Ibid.*, p. 195.
- 73 *Ibid.*, p. 194.
- 74 *Ibid.*, p. 195.
- 75 *Ibid.*, p. 194.
- 76 *Ibid.*, p. 195.
- 77 *Ibid.*, p. 194.
- 78 *Ibid.*, p. 195.
- 79 *Ibid.*, p. 194.
- 80 *Ibid.*, p. 195.
- 81 *Ibid.*, p. 194.
- 82 *Ibid.*, p. 195.
- 83 *Ibid.*, p. 194.
- 84 *Ibid.*, p. 195.
- 85 *Ibid.*, p. 194.
- 86 *Ibid.*, p. 195.
- 87 *Ibid.*, p. 194.
- 88 *Ibid.*, p. 195.
- 89 *Ibid.*, p. 194.
- 90 *Ibid.*, p. 195.
- 91 *Ibid.*, p. 194.
- 92 *Ibid.*, p. 195.
- 93 *Ibid.*, p. 194.
- 94 *Ibid.*, p. 195.
- 95 *Ibid.*, p. 194.
- 96 *Ibid.*, p. 195.
- 97 *Ibid.*, p. 194.
- 98 *Ibid.*, p. 195.
- 99 *Ibid.*, p. 194.
- 100 *Ibid.*, p. 195.

- 101 *Ibid.*, p. 194.
- 102 *Ibid.*, p. 195.
- 103 *Ibid.*, p. 194.
- 104 *Ibid.*, p. 195.
- 105 *Ibid.*, p. 194.
- 106 *Ibid.*, p. 195.
- 107 *Ibid.*, p. 194.
- 108 *Ibid.*, p. 195.
- 109 *Ibid.*, p. 194.
- 110 *Ibid.*, p. 195.
- 111 *Ibid.*, p. 194.
- 112 *Ibid.*, p. 195.
- 113 *Ibid.*, p. 194.
- 114 *Ibid.*, p. 195.
- 115 *Ibid.*, p. 194.
- 116 *Ibid.*, p. 195.
- 117 *Ibid.*, p. 194.
- 118 *Ibid.*, p. 195.
- 119 *Ibid.*, p. 194.
- 120 *Ibid.*, p. 195.
- 121 *Ibid.*, p. 194.
- 122 *Ibid.*, p. 195.
- 123 *Ibid.*, p. 194.
- 124 *Ibid.*, p. 195.
- 125 *Ibid.*, p. 194.
- 126 *Ibid.*, p. 195.
- 127 *Ibid.*, p. 194.
- 128 *Ibid.*, p. 195.
- 129 *Ibid.*, p. 194.
- 130 *Ibid.*, p. 195.
- 131 *Ibid.*, p. 194.
- 132 *Ibid.*, p. 195.
- 133 *Ibid.*, p. 194.
- 134 *Ibid.*, p. 195.
- 135 *Ibid.*, p. 194.
- 136 *Ibid.*, p. 195.
- 137 *Ibid.*, p. 194.
- 138 *Ibid.*, p. 195.
- 139 *Ibid.*, p. 194.
- 140 *Ibid.*, p. 195.
- 141 *Ibid.*, p. 194.
- 142 *Ibid.*, p. 195.
- 143 *Ibid.*, p. 194.
- 144 *Ibid.*, p. 195.
- 145 *Ibid.*, p. 194.
- 146 *Ibid.*, p. 195.
- 147 *Ibid.*, p. 194.
- 148 *Ibid.*, p. 195.
- 149 *Ibid.*, p. 194.
- 150 *Ibid.*, p. 195.
- 151 *Ibid.*, p. 194.
- 152 *Ibid.*, p. 195.
- 153 *Ibid.*, p. 194.
- 154 *Ibid.*, p. 195.
- 155 *Ibid.*, p. 194.
- 156 *Ibid.*, p. 195.
- 157 *Ibid.*, p. 194.
- 158 *Ibid.*, p. 195.
- 159 *Ibid.*, p. 194.
- 160 *Ibid.*, p. 195.
- 161 *Ibid.*, p. 194.
- 162 *Ibid.*, p. 195.
- 163 *Ibid.*, p. 194.
- 164 *Ibid.*, p. 195.
- 165 *Ibid.*, p. 194.
- 166 *Ibid.*, p. 195.
- 167 *Ibid.*, p. 194.
- 168 *Ibid.*, p. 195.
- 169 *Ibid.*, p. 194.
- 170 *Ibid.*, p. 195.
- 171 *Ibid.*, p. 194.
- 172 *Ibid.*, p. 195.
- 173 *Ibid.*, p. 194.
- 174 *Ibid.*, p. 195.
- 175 *Ibid.*, p. 194.
- 176 *Ibid.*, p. 195.
- 177 *Ibid.*, p. 194.
- 178 *Ibid.*, p. 195.
- 179 *Ibid.*, p. 194.
- 180 *Ibid.*, p. 195.
- 181 *Ibid.*, p. 194.
- 182 *Ibid.*, p. 195.
- 183 *Ibid.*, p. 194.
- 184 *Ibid.*, p. 195.
- 185 *Ibid.*, p. 194.
- 186 *Ibid.*, p. 195.
- 187 *Ibid.*, p. 194.
- 188 *Ibid.*, p. 195.
- 189 *Ibid.*, p. 194.
- 190 *Ibid.*, p. 195.
- 191 *Ibid.*, p. 194.
- 192 *Ibid.*, p. 195.
- 193 *Ibid.*, p. 194.
- 194 *Ibid.*, p. 195.
- 195 *Ibid.*, p. 194.
- 196 *Ibid.*, p. 195.
- 197 *Ibid.*, p. 194.
- 198 *Ibid.*, p. 195.
- 199 *Ibid.*, p. 194.
- 200 *Ibid.*, p. 195.







Confrontation 2 [Gegenüberstellung 2] 1988 huile sur toile 112 × 102 cm (CR : 671-2)



Confirmation 3 (Gegentüberstellung 3) huile sur toile 112 x 102 cm (CR 671-3)



Morte [Tote] 1988 huile sur toile 35 × 40 cm (CR : 667-3)







Abattu par balle 1 [Erschossener 1] 1968 huile sur toile 100 x 140 cm (CR - 664-1)





Tourne-disque [Plattenspieler] 1988 huile sur toile 62 x 83 cm (CR : 672-2)



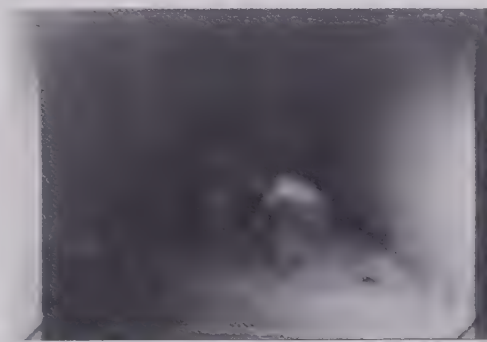
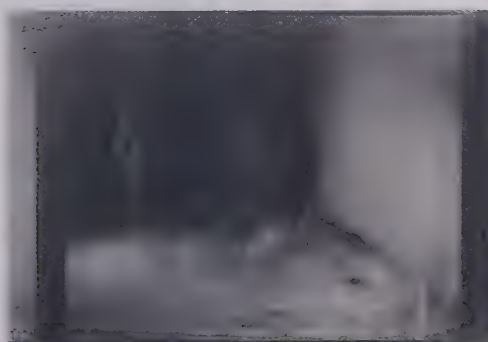
Arrestation 1 | *Festnahme 1* | 1988 huile sur toile 92 × 126 cm (CR 674-1)
Arrestation 2 | *Festnahme 2* | 1988 huile sur toile 92 × 126 cm (CR 674-2)







Convergence | Kosuth | 1990 huile sur toile 200 x 140 cm CR 896-3





Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1990 huile sur toile 92 × 126 cm (CR : 724-4)



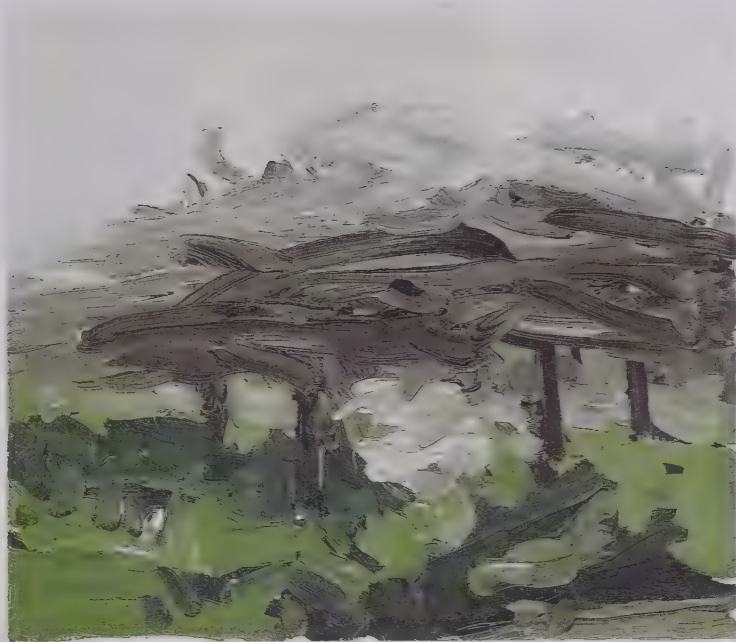




Foster 4 J.Wald (1990) huile sur toile 340 x 260 cm CR 734



Bühler Höhe 1991 huile sur toile 52 × 72 cm (CR : 749-1)
Esquisse [Skizze] 1991 huile sur toile 52 × 62 cm (CR : 749-2)



Esquisse [Skizze] 1991 huile sur toile 35 x 40 cm CR 749-3
 Esquisse [Skizze] 1991 huile sur toile 35 x 40 cm CR 749-4



11

Farocki, il s'agit d'un enjeu historique crucial : ce que nous sommes capables de voir, lorsque nous pouvons le voir, « fait » l'histoire⁴. Inversement, ce que nous sommes capables de voir aujourd'hui est l'histoire, sans le bénéfice de savoir pourquoi ni comment. L'art est limité en tant que moyen d'interprétation historique, mais l'histoire, malgré sa demande continuelle à être « vue » (rarement avec plus de force que dans l'Allemagne contemporaine), résiste à la subjectivité.

Depuis de nombreuses années, Gerhard Richter nous donne à voir cette jonction entre technicité et art. Des œuvres comme celles de la série de peintures abstraites CR : 858 (p. 232-235) résonnent d'une charge de contemporanéité qui leur est propre, tandis que des séries comme 48 portraits (p. 108-109) ou 18 octobre 1977 (p. 177-191) cherchent, avec une intensité vibrante, à fixer mentalement un moment historique. Dans le même temps, les *Nuanciers* sur lesquels il travaille depuis 1966 requièrent de l'observateur qu'il distingue, dans un ordonnancement fixe de

citée ? Existe-t-il une couleur « atemporelle », ou encore un contraste coloré qui ne soit pas l'écho des tonalités, des matériaux et des technologies de son époque⁵ ? De la même façon, des images iconiques apparemment atemporelles de bougies, de nuages ou de pommes se densifient soudain par une historicité possible – comme pour souligner l'absence totale d'histoire dans les pommes de Cézanne ou les nuages de Constable, ou pour inverser le propos et questionner la représentation d'une telle absence, sa matérialisation.

Dans les photos-peintures, entreprises dès 1962, Richter propose une sorte de tautologie du regard. Alors qu'on accepte le fait que « cela » dans une photo-peinture est brouillé, on comprend simultanément que n'importe quel compromis visuel de ce type doit être replacé dans le contexte des technologies de reproduction de masse (photographie, presse, télévision, magazines) qui sont devenues nos étendards⁶. Car ce sont, dans toute leur historicité, des médias de la confusion – la source et la conséquence d'une désorganisation optique qui est aussi envahissante et quotidienne qu'elle est matière à expérience. Même l'alternance permanente chez Richter entre différents « types » de peinture – la photo-peinture et la peinture abstraite, par exemple – permet au médium de ricocher entre des modes de vision et de non-vision, exigeant que nous fassions une distinction entre eux, ce qui rend en définitive la distinction entre voir et ne pas voir plus difficile qu'il n'y paraît.

Deux bougies (1982, ill. 47) devient, par son sujet, une sorte d'étude visuelle du talismanique – c'est-à-dire du magique – tout en procédant d'une perspective présumée « réaliste ». Après tout, on voit que l'une des bougies est, de façon indiscutable, placée plus près du spectateur que l'autre ; toutes deux présentent des mèches de cire réalistes surmontées du halo scintillant d'une flamme. Pourtant toutes les *Bougies* de Richter sont de format similaire (140 × 140 cm) – la dimension d'une nature morte – comme pour montrer que le seuil de l'invisibilité que doit franchir le symbolique se trouve dans le domaine du quotidien. L'objet quotidien à valeur talismanique est le sujet ultime de la peinture. En effet, en dépit de leur style hyperréaliste, les *Bougies* sont totalement imprégnées de la tradition du romantisme allemand⁷. Elles soulèvent l'interrogation suivante : quelle valeur émancipatoire, sublime, ou spirituelle les objets peuvent-ils porter aujourd'hui, hors du champ de l'art ? Et par

Ill. 47

Gerhard Richter
Deux bougies
[*Zwei Kerzen*], 1982
Huile sur toile
140 × 140 cm
CR : 512-2
Collection particulière



couleurs, les qualités d'objectivité et d'arbitraire que Richter injecte dans ses procédures de classement. Les arrangements de couleurs – comme les couleurs elles-mêmes – peuvent-ils se soustraire à leur propre histori-

extension, l'art, ce champ qui conserve un tel potentiel de résistance, peut-il encore maintenir une relation avec les objets comme tels ? En même temps, une petite peinture abstraite de 1967, *Gris* (ill. 48), transmet avec une telle force de conviction visuelle le grossissement d'une image photographique qu'elle semble vouloir transférer directement à notre perception un motif totalement indiscernable. *Gris* montre à petite échelle (34 × 20 cm) comment le procédé du grossissement – « le mieux voir » – peut s'accorder à l'imprécision de lumières grises changeantes et au petit format de la toile. Cela signifie que lorsqu'on en vient à « mieux voir », comme c'est le cas lorsqu'on distingue la flamme qui scintille parce qu'elle a été immobilisée par la peinture ou que l'on discerne dans une peinture grise floue ce qui se révèle être un objet non identifiable agrandi et photographié, nous voyons toujours quelque chose qui est pris dans un processus de disparition.

L'enjeu de l'échelle et de sa relation au sublime romantique, tel qu'il apparaît dans ces deux peintures, s'accroît à mesure que Richter agrandit le format de ses œuvres – comme c'est le cas durant les décennies suivantes, notamment pour les récents vitraux de la cathédrale de Cologne, 2007 (p. 244) pour *4 900 couleurs*, 2007/2011 et pour leurs préfiguration, comme *4 096 couleurs*, 1974 (p. 117) et *Vitrail*, 625 couleurs [*Glasfenster*, 625 *Farben*] (CR : 703) de 1989. S'il est souvent nécessaire de regarder les projets non picturaux de Richter pour mieux appréhender ses peintures, cet effort est mieux récompensé encore lorsqu'on étudie son travail sur le verre, si souvent présenté comme un substitut de sa peinture. S'il fallait qualifier en termes généraux ce corpus d'œuvres en verre qui inclut non seulement *Vitrail* mais aussi *Huit gris* [*Acht Grau*] (CR : 874/1-8) de 2001-2002, on pourrait observer que ce matériau allie souvent une allusion au sublime à une sorte d'anti-sublime provocateur. On remarque cette tendance dès les premiers dessins dans lesquels Richter imagine la fonction des miroirs par rapport aux peintures, comme dans *Peinture et miroir barrés par une vitre*, 1976 (ill. 49). Ce dessin représente une intervention architecturale : un panneau de verre suspendu sépare deux parois verticales, chacune d'elles exposant une surface carrée – l'une est un miroir, l'autre une peinture. La peinture et le miroir se font

face, telle la réinterprétation, plus austère encore, d'une œuvre bien connue réalisée plus tôt durant cette décennie : *Deux sculptures pour une salle de Palermo* (ill. 83, p. 287), 1971. Tandis que *Deux sculptures* présentait les bustes



Ill. 48
Gerhard Richter
Gris [*Grau*]
1967
Huile sur toile
34 × 20 cm
CR 194 14
Allemagne,
Museum Wiesbaden

peints en gris de Gerhard Richter et Blinky Palermo sur des socles disposés dans les coins opposés d'une salle, créant une diagonale dans la pièce qui, selon les instructions de Palermo, a été au préalable peinte en ocre et blanc, le dessin pour *Peinture et miroir* représente une minuscule pièce dans laquelle l'observateur ne peut que regarder, étant séparé de l'espace par une vitre suspendue près du plafond et qui descend presque jusqu'au sol⁸. Si le sublime romantique ne peut, par définition, s'incarner dans les formes, ne pouvant être représenté au mieux que comme un infini, alors le dialogue entre la peinture et le miroir placé derrière le verre de Richter évoque plutôt le pessimisme irrité de Theodor Adorno : « Tandis que la pensée a perdu l'habitude de se penser elle-même, elle est devenue en même temps l'instance absolue du contrôle d'elle-même. Penser ne signifie plus rien d'autre que de veiller à chaque instant pour voir si l'on est capable de penser [...]. La socialisation de l'esprit le garde sous surveillance, envoûté, sous verre, aussi longtemps que la société est elle-même prisonnière⁹. » L'aller-retour que suggère ce duel entre la peinture et le miroir, dont l'accès est interdit par la vitre, ressemble beaucoup à ce qu'Adorno décrit comme le fait de « veiller à chaque instant » et propose comme substitut à la vision ou à la connaissance un rico-

chet perpétuel dans une boîte close entre la chose et sa simple vérification.

Bien qu'ayant imaginé une telle mort pour la peinture, Richter n'a toutefois pas réalisé ce fantasme. Au lieu de cela, les dessins de 1976 ont abouti à 4 *panneaux verti-*

III. 49
Peinture et miroir
barrés par une vitre
[Bild und Spiegel,
mit Glasplatte
abgesperrt]
1976
Crayon sur papier
21 × 29,7 cm
Dessins CR : 76/10



caux [4 *stehende Scheiben*] (CR : 877-1), 7 *panneaux verticaux* [7 *stehende Scheiben*] (CR : 879-1), tous deux de 2002, et plus récemment à 6 *panneaux verticaux*, 2002/2011 (p. 278). Ordonnés comme une suite de plans parallèles maintenus par un cadre en acier, les 7 *panneaux verticaux* constituent un puissant contrepoint aux idiomes minimalistes qu'ils mettent en jeu : la sérialité, les matériaux industriels, l'échelle anthropométrique et ce type d'architecture ordonnée et précise, cette architecture de « pouvoir » qu'Anna Chave décela de façon mémorable en 1990 chez Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin et Carl Andre¹⁰. Comme les formes métalliques vides et rectilignes de Judd (III. 50) ou les carreaux assemblés en tapis de Carl Andre, les 7 *panneaux verticaux* peuvent rappeler une cage de verre qui réinterprète son espace intérieur comme celui d'un enclos – le spectre architectural le plus déshumanisant, menaçant en silence, qui puisse être imaginé. Un tel spectre n'est effectivement pas très éloigné des visions que Chave associe au minimalisme lorsqu'elle choisit une image des arcades du terrain de manœuvres de Nuremberg pour illustrer son article. Mais si l'on peut caractériser l'architecture nazie par l'utilisation grandiloquente des matériaux industriels manufacturés et standardisés – présents selon Chave dans les travaux minimalistes qui s'approprient les suites de parallèles du *Zeppelinfeld* de Speer à Nuremberg ou la frontalité plate et imposante de son bâtiment pour la nouvelle chancellerie à Berlin –, on peut aussi tenir compte de

la façon dont le sublime, qui se fonde sur des concepts abstraits d'infini, doit être différencié de son appropriation par le nazisme. Une planche de l'*Atlas* (III. 51), datée de 2006, suggère que 11 *panneaux* (p. 258), une reprise des travaux de Richter sur les panneaux parallèles qui remontent à 2005, est conçu en tenant compte de l'échelle humaine pour le format des panneaux. La planche inclut deux dessins des 11 *panneaux* qui représentent l'œuvre vue à la fois de côté et de face, un visiteur se tenant à proximité. Il est ainsi possible de faire une estimation visuelle du rapport d'échelle entre la hauteur de la silhouette et l'épaisseur des onze panneaux de verre empilés, ainsi que leur hauteur totale. (On peut également voir comment Richter a envisagé de fabriquer le cadre en bois qui permet aux panneaux de tenir, légèrement inclinés contre le mur.) Si on la rapproche de la découverte de Meydenbauer, cette échelle humaine mène à « l'inversion de la vision en perspective capturée par l'image photographique ». Tandis que la photographie, à l'instar de la *camera lucida* [chambre claire], aplatit l'image vue en la projetant sur une surface bidimensionnelle, elle permet aussi de cartographier en perspective la place des objets placés devant l'objectif (d'où la différence entre, par exemple, le grand-angle et le zoom) – et, bien sûr, d'obtenir une image indéfiniment reproductible.

En 1958, l'année même où Meydenbauer faisait cette découverte, William Henry Fox Talbot, qui avait inventé le calotype en 1841, allait encore améliorer le procédé de production d'épreuves positives à partir de négatifs papier (III. 52). La photogravure permettait de casser les tons continus de la photographie en une suite de demi-tons qui sont ceux de l'image imprimée. Dans les procédés de demi-teinte inventés par Talbot au milieu des années 1850 (brevetés dans les années 1880 et qui ne furent remplacés par ceux issus de la numérisation des images que dans les années 1970), une trame en forme de grille était utilisée pour donner de l'image photographique originale un équivalent sous forme de structures de points de dimensions variables¹¹. Bien que les variations de taille entre les points de trame soient indiscernables par l'œil humain (ce même œil qui est au cœur de la logique de standardisation dont Meydenbauer avait eu l'intuition), leur traduction en différents gris (les « tons continus ») participe de la photo-peinture telle que Richter la pratique. Ce procédé qui se mettra finalement au service de

l'insaisissable, de l'indéfiniment reproductible, apportera, du fait de l'invention corollaire de la « photo-peinture », une nouvelle forme de différenciation, permettant à un moi autodidacte de rechercher sa différence.

Comme l'explique Dietmar Elger, le biographe et archiviste de longue date de Richter, lorsque le spectateur tourne autour de *7 panneaux verticaux*, il est « assailli par une succession incessante de troubles et d'illusions optiques et perçoit des images qui apparaissent pour disparaître aussitôt. Les panneaux interfèrent, produisant de multiples réfléchissements et confusions qui rappellent les premières photos-peintures de Richter¹². » Comme le démontrent les *Panneaux*, le point crucial de la relation entre l'architecture et la vision humaine réside dans la confrontation de la technicité et du désir humain, pris entre la régularité et la variation, la mesurabilité et son implosion. Peut-être, comme la simplicité de construction des *Panneaux* le suggère, cette confrontation est-elle plus essentielle que l'impressionnant sentiment de puissance que l'histoire du fascisme a enraciné en nous. La photographie, évocatrice de ces mystères cachés que sont le « grain », les ombres, la reproductibilité, ainsi que l'inti-

verre sont deux moyens de réfléchir à la façon dont la vision et la matérialité se croisent, de comprendre comment leur interpénétration nous permet de faire la distinction entre le sublime et son opposé, ou la vision fasciste et son absence. En dernière analyse, c'est le moi qui interprète ces qualités, mais comme nous le rappelle l'iconographie des photos-peintures, le moi « voit » toujours par référence à un collectif plus large.

Contrairement aux effets prismatiques des *7 panneaux verticaux*, les *11 panneaux* font naître un sentiment à la fois de profondeur incommensurable et d'accessibilité totale. Avec leur rayonnement verdâtre et leur façon désinvolte de se pencher vers l'arrière, les *11 panneaux*, empilés les uns sur les autres, nous permettent de percevoir davantage de choses que ce qui se trouve simplement « derrière » nous. Inclins, très réfléchissants, ils font aussi entrer dans notre champ de vision le plafond situé au-dessus et derrière nous – renversant subtilement l'un des principes de base de la phénoménologie. Dans le même temps, les tranches de chacun des dix panneaux

de verre empilés sous le premier deviennent progressivement plus flous à mesure que l'on regarde au travers, faisant du premier panneau une surface qui laisse transparaître des profondeurs gris-vert au fur et à mesure que le regard s'y absorbe. Les *11 panneaux* sont ainsi à la fois un facteur de dilatation et de confusion trouble, mais ils réfléchissent et éclairent aussi car, contrairement au miroir, ils entretiennent une profondeur et encouragent l'expansion ; ces panneaux n'opèrent pas une interruption simple et brutale de ce que l'on voit. Comme l'œuvre de format

similaire *Huit gris* (2001-2002), qui consiste en huit panneaux de verre et d'acier émaillés gris fixés au mur, ils sont hiératiques et décisifs, élégiaques et, pourtant, du fait de l'extrême précision du verre réfléchissant, extraordinairement singuliers, nets et explicites. Leur refus du



mité et la distance qu'elle implique, est non seulement présente dans les photos-peintures de Richter, mais aussi dans les *Panneaux*. Ces derniers cristallisent ce que ces deux longues traditions appariées dans l'œuvre de l'artiste nous transmettent. La photo-peinture et le travail avec le

III. 50

Donald Judd

100 pièces sans titre

en aluminium laminé

[100 untitled works

in mill aluminium]

1982-1986

Aluminium laminé

Marfa, Texas,

the Chinati Foundation

Collection permanente

sublime provient de leur façon d'évoquer les qualités matérielles absorbantes du verre. Par leur réfutation froide, dure, presque scientifique du mystère, ils font écho à la description du verre donnée par Walter Benjamin dans « *Expérience et pauvreté* », citée par Benjamin Buchloh dans son essai sur *Huit gris* : « Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériau dur et lisse sur lequel rien n'a prise [...] Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi du mystère ».

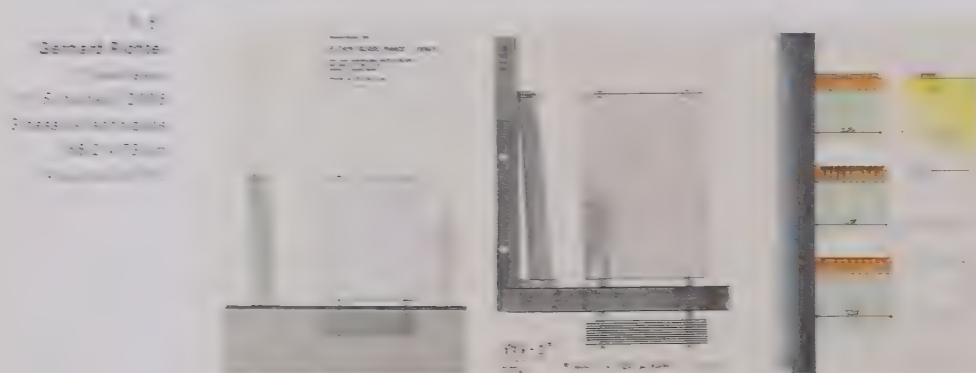
Transformant le non-substantiel en une substance très ordonnée, les *Panneaux*, comme les *Huit gris*, trouvent leurs fondements dans les peintures grises de Richter et occupent une place aux limites de la peinture. Ici, s'ils étaient plus grands, on ne pourrait pas les appréhender « d'un seul coup »²⁴. Cette question de l'« un-seul-coup » – que Michael Fried a distinguée comme étant l'un des écueils du minimalisme²⁵ – réapparaît sous une forme picturale dans la série suivante de Richter, un ensemble radicalement neuf de travaux intitulés au départ *Structures*, aujourd'hui connus sous le nom de *Silicates*, 1966-67, 1969-71. Réalisés à partir d'agrandissements de photographies prises au microscope reproduites dans un

pages d'insectes – transforment leurs sujets scientifiques en peintures abstraites *all-over*, sans aucun texte explicatif. Dans *Première vision* – comme dans le *Gris* de 1967, cité plus haut –, on n'aperçoit qu'une tache mystérieuse, une sorte de forme blanchâtre duveteuse, vaguement biomorphique, environnée de tons gris ou presque noirs. Ce qui, pour une première vue de l'intérieur d'atome, est clairement insignifiant. À l'opposé, chacun des *Silicates* déroule des rangs entiers de petites cellules divisées en trois parties égales, orientées différemment vers la lumière (dans chacune des quatre toiles). Parfois, le contraste noir-blanc est plus accentué, parfois une sorte de vague floutée traverse la toile¹⁷.

Quoique basés sur des dessins réalisés à partir d'images projetées (parfois à l'aide d'un pochoir), les *Silicates* se distinguent nettement de leur procédé technique, comme pour suggérer que ce type de révélations visuelles peut exister indépendamment des technologies mises en œuvre pour les créer¹⁸. Au lieu de cela, il semble que Richter exploite la direction que Diderot indiquait par rapport aux critères de jugement d'un tableau : « Deux sortes de peintures : l'une qui, plaçant l'œil tout aussi près

du tableau qu'il est possible, sans le priver de sa faculté de voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales¹⁹. » Diderot opposait cette approche à celle de Rembrandt : « celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi ». En d'autres termes, pour l'encyclopédiste fran-

çais, le rendu extrêmement précis qui imite le mieux possible ce que voit un œil averti sur le motif – l'œil d'un examinateur plus que celui d'un simple observateur – est préférable à la vision en perspective qui montre sa propre relativité, sa propre dimension transitoire. Sur l'approche picturale de Rembrandt, il écrit aussi : « Son tableau n'est point un tableau ; depuis sa toile jusqu'à son point de vue, on ne sait ce que c'est »²⁰. C'est-à-dire que la peinture qui ne réussit pas à imiter les pertes visuelles que l'œil subit



magazine scientifique populaire, les *Silicates* se rattachent à une photolithographie achevée en 2000. *Première vision*²¹, qui est basée sur une coupure de presse de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*²². Tandis que *Première vision* montre un coupure de presse qui explique la formation de cette image représentant l'intérieur d'un atome, les quatre *Silicates* – réalisés à partir de forts agrandissements de modélisations générées par ordinateur des reflets produits par le silicate que contiennent les cara-

lorsqu'il s'éloigne de l'objet – perdant en précision à chaque pas – et qui impose à la place ses propres manques, ce n'est pas de la peinture.

Comme le montre une autre œuvre achevée à la fin des années 1990, *Première vision* et les *Silicates* ne présentent qu'un aspect du problème « d'échelle » : les agrandissements et les modifications d'une photographie originale prise au microscope. En 2001, Richter fit don à une église des environs de Cologne, sa ville natale, d'une photographie aérienne prise dans les années 1940 qu'il avait fait développer, retoucher et considérablement agrandir de façon à ce « qu'elle apparaisse aussi impeccable qu'une toute nouvelle photographie » – une sorte d'inversion photographique des *Paysages urbains* (p. 90-93) qu'il avait commencé à réaliser en 1968²¹. *Pont*, 14 févr. 45 (2000-2001), qui donna aussi lieu à une édition de photolithographies, montre des constellations nuageuses de cratères de bombes visibles à la limite sud de la ville, où un pont détruit disparaît dans les ténèbres. Si *Première vision* proposait le « premier coup d'œil » au cœur d'un atome, *Pont* montre une perspective ordinaire – celle des photographies aériennes de villes et des traces visuelles de leur destruction partielle. Dans le même temps, les petits panaches de fumée indiquant des destructions – des cercles blancs qui entourent des trous d'épingle noirs, souvent assemblés par petits groupes – manifestent, comme *Première vision*, le processus d'abstraction qu'entraîne cette notion de « mieux voir ».

« Mieux voir » participe de la destruction, comme nous le rappellent d'une certaine façon toutes les photographies aériennes²². Mais cette destruction implique aussi une sorte de merveilleux – non pas la vision des futuristes italiens, celle de la gloire de la guerre, mais un sentiment d'étonnement face à la manière dont des formes avancées de témoignage visuel, comme celles produites par la photographie aérienne, peuvent également générer un nouveau type de désinformation et, par extension, donner naissance à de nouvelles histoires, de nouvelles subjectivités, de nouvelles relations entre ce que nous sommes et l'histoire. Les nuages, les panaches de fumée, les flous cotonneux ne sont pas uniquement des modes de description de ce que l'on voit à la place de la dévastation décrite

dans *Pont*. En allant plus loin, ce processus de substitution par lequel une chose vue se substitue à une autre ne relève pas d'une pure contingence : lui-même systématise, il participe de l'appareillage technique de la vision, qui est aussi celui de l'histoire et du moi. La cécité intrinsèque à la technique, comme les technologies et les habitudes de vision qui en résultent, sont très précisément les sujets des peintures de Richter et de leurs « styles », ou plus précisément de leurs techniques, progressions, relations avec les autres mediums et descriptions des limites de la peinture. En plus du « brouillage », certains motifs, techniques et mediums représentent dans l'œuvre de Richter la démarcation entre vision et non-vision, à l'exemple des trente-six *Nuages* peints entre 1968 et 1982, des quelque six cents ou plus photographies repeintes commencées en 1986, ou encore du

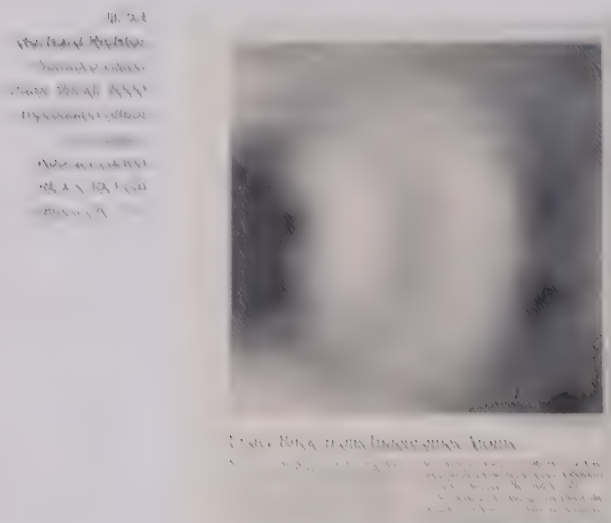


■ 62
William Henry
Fox Talbot
Le Nouveau Louvre, Paris
The New Louvre, Paris
1838
Gravure en négatif
à partir d'un négatif attribué
à A. Claudet

verre lui-même en tant que medium et réponse à la peinture. Souligner cette gamme de procédés est une façon de généraliser lorsque l'on parle du travail de Richter, mais c'est aussi une façon de poser des questions spécifiques – par exemple, celle de l'échelle, ou même celle de la relation entre l'échelle et la problématique apparemment éloignée de la figure de l'artiste.

La décennie qui a abouti à la création de *Pont*, de *Première vision* et des *Silicates*, dans laquelle apparaissent de manière évidente et à un certain niveau des questions

d'échelles à simultanément vu deux autres « types d'échelle » très différents à l'œuvre dans le travail de Richter. D'une part, l'artiste eut un cycle controversé de peintures ayant pour sujet sa jeune femme et leur fils, *S. avec enfant*, 1990 (p. 223-230) dont les formats plus petits renvoyaient



aux traditions de la photographie de boulevard et suggèrent – avec une certaine provocation – que le « maître » s'écarte d'une forme de peinture d'histoire pour aller vers une peinture familiale, avec toutes les connotations négatives sous-jacentes par ce concept. D'autre part, une fois plus tard, il installa une commande que lui avait passée le gouvernement allemand pour le siège berlinois de pouvoir, le Reichstag de Berlin. L'assistant en six ans saxon de même verre très réfléchissant que Richter avait peint pour *Nein gris*, l'œuvre laisse les couleurs du drapeau allemand – noir, rouge et or – dans le haut puits de lumière qui domine le hall du bâtiment romain dans les années 1990 ou du Nouvel édifice. Les huit petits formats dans *S. avec enfant* renvoient à des photos de famille tout comme qu'aux bougeoires de Degas et de Bonnard – ce sont des peintures dont le format modeste rappelle l'intimité des moments représentés. *Noir, Rouge, Or*, de 3 mètres de hauteur par 3 mètres de largeur, est au contraire dimensionné de façon à remplir un espace matériel et idéologique – ce haut bâtiment qui abrite le

Parlement s'élance vers le ciel, à l'image des ambitions d'une Allemagne récemment réunifiée.

On pourrait avancer que l'échelle, dans ces deux projets au moins, est simplement corrélée aux notions qui définissent les sphères publique ou privée, mais je suggérerais plutôt que de telles notions sont elles-mêmes liées au problème de la désinformation et même de la technicité – « le degré d'habileté technique et de technologie que possède un peuple ou une culture²³ ». Pour commencer, le fait de peindre, à soixante-trois ans, sa jeune femme et leur tout jeune fils (peu après son divorce d'avec l'artiste Isa Genzken) invite à une lecture biographique²⁴. Peut-être l'apparition, unique dans son œuvre, de deux autoportraits l'année suivante (1996) reflète-t-elle pareillement la résistance querelleuse de Richter aux tabous et aux interdits interprétatifs. Autant les explications basées sur la biographie de l'artiste sont désormais taboues, considérées comme en deçà de l'horizon de toute recherche « sérieuse », autant elles restent appropriées lorsqu'il s'agit de vendre ou de montrer l'art – particulièrement dans les expositions et les rétrospectives dédiées à Richter, toujours plus nombreuses depuis une dizaine d'années. Si l'on considère qu'il est indéfendable de prendre en compte la dimension biographique de ces peintures, il est peut-être plus indéfendable encore de ne pas y voir l'absence de Richter. Car il est remarquablement absent de la série *S. avec enfant* – et, de fait, des trois portraits éponymes de son fils Moritz lorsqu'il était bébé (*Moritz*, 2000 [ill. 54]), du portrait de sa fille (*Ella*, 2007 [p. 274]) et du très célèbre trio de portraits de sa fille aînée (*Betty*, 1977 et 1988 [p. 138 et 162]). Dans ces toiles, le « père » est complètement gommé, si ce n'est dans son rôle évident de géniteur (des enfants aussi bien que des peintures). Peut-être que la lutte entre le style hyperréaliste de *Betty* et la touche fortement gestuelle de *Moritz* (que l'on retrouve dans une photographie repeinte, également intitulée *Betty*, de 1989) reflète le procédé particulier grâce auquel Richter affirme sa présence puis son retrait : celui de l'appareil photo qui a donné naissance à ces images. En effet, les représentations de ses enfants, depuis le premier portrait de *Betty* jusqu'à *S. avec enfant* au moins, semblent s'appesantir sur le rôle de l'appareil photo qui a si évidemment contribué à leur réalisation. On dirait que le père, qui peint le tableau et qui est aussi l'au-

[illegible]

Die erste der beiden Teilsätze des Hauptsatzes ist eine Aussage über die Existenz von Lösungen für die Gleichung $y' = f(x, y)$ mit $y(0) = y_0$. Diese Aussage ist in der ersten Zeile des Textes zu finden. Die zweite Aussage ist eine Aussage über die Eindeutigkeit der Lösung. Diese Aussage ist in der zweiten Zeile des Textes zu finden. Die dritte Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der Lösung. Diese Aussage ist in der dritten Zeile des Textes zu finden. Die vierte Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der Lösung. Diese Aussage ist in der vierten Zeile des Textes zu finden. Die fünfte Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der Lösung. Diese Aussage ist in der fünften Zeile des Textes zu finden. Die sechste Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der sechsten Zeile des Textes zu finden. Die siebte Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der siebten Zeile des Textes zu finden. Die achte Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der achten Zeile des Textes zu finden. Die neunte Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der zweiten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der neunten Zeile des Textes zu finden. Die zehnte Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der zweiten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der zehnten Zeile des Textes zu finden. Die elfte Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der zweiten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der elften Zeile des Textes zu finden. Die zwölfte Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der dritten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der zwölften Zeile des Textes zu finden. Die dreizehnte Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der dritten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der dreizehnten Zeile des Textes zu finden. Die vierzehnte Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der dritten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der vierzehnten Zeile des Textes zu finden. Die fünfzehnte Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der vierten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der fünfzehnten Zeile des Textes zu finden. Die sechzehnte Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der vierten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der sechzehnten Zeile des Textes zu finden. Die siebenzehnte Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der vierten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der siebenzehnten Zeile des Textes zu finden. Die achtzehnte Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der fünften Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der achtzehnten Zeile des Textes zu finden. Die neunzehnte Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der fünften Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der neunzehnten Zeile des Textes zu finden. Die zwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der fünften Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der zwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die einundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der sechsten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der einundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die zweiundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der sechsten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der zweiundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die dreiundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der sechsten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der dreiundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die vierundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der siebten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der vierundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die fünfundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der siebten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der fünfundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die sechsundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der siebten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der sechsundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die siebenundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der achten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der siebenundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die achtundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Differenzierbarkeit der achten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der achtundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die neunundzwanzigste Aussage ist eine Aussage über die Fortsetzbarkeit der achten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der neunundzwanzigsten Zeile des Textes zu finden. Die hundertste Aussage ist eine Aussage über die Stetigkeit der neunten Ableitung der Lösung. Diese Aussage ist in der hundertsten Zeile des Textes zu finden.

1. Definition: Ein Polynom ist ein Ausdruck der Form $a_n x^n + a_{n-1} x^{n-1} + \dots + a_1 x + a_0$, wobei $a_0, a_1, \dots, a_n$ Koeffizienten und x die Variable ist.

2. Polynomaddition: Die Addition zweier Polynome erfolgt Termweise.

3. Polynommultiplikation: Die Multiplikation zweier Polynome erfolgt nach dem Schema von FOIL (First, Outer, Inner, Last).

4. Polynomdivision: Die Division eines Polynoms durch ein anderes Polynom erfolgt nach dem Schema von Ruffini.

5. Polynomfaktorisierung: Die Faktorisierung eines Polynoms in Linearfaktoren.

6. Polynomgraph: Der Graph eines Polynoms ist eine Kurve, die die Nullstellen des Polynoms darstellt.

7. Polynomfunktionswert: Der Funktionswert eines Polynoms an einer Stelle x ist der Wert des Polynoms bei x .

8. Polynomfunktionswert: Der Funktionswert eines Polynoms an einer Stelle x ist der Wert des Polynoms bei x .

9. Polynomfunktionswert: Der Funktionswert eines Polynoms an einer Stelle x ist der Wert des Polynoms bei x .

10. Polynomfunktionswert: Der Funktionswert eines Polynoms an einer Stelle x ist der Wert des Polynoms bei x .



modifiant leur disposition – d’horizontales, les bandes deviennent verticales (ill. 46) – et remettant en question leur couleur objective (comme toute réinterprétation d’un drapeau doit le faire), le drapeau de Richter, installé en 1999, « n’est pas une œuvre d’art – c’est un drapeau. C’est

ill. 55

Étienne-Jules Marey

Mouvements de l’air

à la rencontre de corps

de diverses formes,

30 photographies

instantanées 1900

1944

6,5 × 4,5 cm

chaque photographie

Beaune, Musée É.-J. Marey,

donation du Collège

de France en 1955



un drapeau qui a à voir avec l’art. Ce n’est pas une peinture²⁵ ». Agir contre de telles interdictions est une façon de franchir le seuil de ce qui est psychiquement inintelligible – si implicitement mauvais qu’il en devient illisible²⁶. Le drapeau tombe indéniablement dans cette catégorie, et si Richter a mis en valeur les aspects qui rendent *Noir, Rouge, Or* inintelligible en tant que drapeau, il a également mis l’accent sur ces qualités perceptives singulières que les monuments nationaux sont supposés susciter – l’ascendance du pouvoir, la perfection matérielle (ici, du verre auquel on a donné un poli de miroir), l’élégance de la standardisation. Ceci nous rappelle également,

comme les photos-peintures et leur rapport au verre décrit plus haut, comment la photographie analogique a finalement été dépassée par l’image numérique : le fini lisse et « l’exactitude » étrange des couleurs auxquels cette dernière nous a habitués a fait émerger un nouveau standard esthétique auquel l’histoire devrait se conformer. En dépit de son apparente impersonnalité, ou même de sa dimension grandiose, *Noir, Rouge, Or* est aussi un geste authentiquement personnel qui interroge les prétentions à réguler les relations entre art et politique. Si l’histoire – qui entre évidemment en jeu dans un lieu comme le Parlement d’une Allemagne naguère divisée – ne peut jamais être « vue », notre désir de l’expérimenter devra lutter contre une tendance à normaliser et à contrôler l’art ou les artistes eux-mêmes.

Dire que l’extraordinaire cycle de huit *Peintures abstraites* de 1999 (CR : 858, p. 232-235) de Richter rend l’histoire de l’abstraction moderniste absolument contemporaine revient à dire qu’il nous fait entrer dans cette histoire, voire dans quelques-uns de ses épisodes les moins glorieux, et qu’il la réécrit en redonnant à l’abstraction une actualité – ce qu’elle n’a pas automatiquement. C’est une lourde charge pour une série de peintures, et même s’il s’agit là d’un pas que les historiens d’art sont toujours prêts à faire, ce peut être difficile à voir. Prenez, par exemple, la peinture reproduite p. 234 (haut), qui commence (en la lisant de gauche à droite) dans des tons glacés blancs et pourpres, puis s’adoucit dans des verts, des bleus et des rouges éclatants, qui tous se fondent dans des ombres chatoyantes et marbrées. La façon particulière dont les pigments à l’huile de Richter s’unissent avec une précision presque hallucinatoire fait émerger la surface en tant que surface, un effet que viennent renforcer les petites touches de peinture posées par-dessus les colonnes brouillées et vivantes²⁷. Cela nous rappelle que la surface est entièrement travaillée jusqu’à atteindre un niveau de fusion impénétrable et une intensité microscopique, mais qu’elle continue pourtant à agir comme un support pour la peinture. Si l’on regarde *dans* la peinture, comme nous y invitent les glissements de tons rapides et les formes brouillées qui semblent reculer, alors nous sommes déjà en train d’y projeter une pro-

fondeur, comme les touches de peinture rouge en surface nous le rappellent.

On sent intuitivement, d'après son effet soyeux, que le brouillage des couleurs n'est pas entièrement dû au pinceau ou à la main. Les études photographiques d'Étienne-Jules Marey ont fini par devenir des peintures. Ses *Mouvements de l'air à la rencontre de corps de diverses formes*, de 1900 (ill. 55), avec ses fins tracés horizontaux (« d'air ») et ses arabesques duveuses, apparaissent ici comme un modèle de mouvement interrompu on ne peut plus délicatement – cette fois sur la surface de la peinture. L'utilisation du racloir par Richter restitue le rythme photographique que le scientifique Marey recherchait dans ses études un bon siècle plus tôt, mais l'arrache au contexte de l'investigation objective pour le renvoyer vers l'ère numérique – où ce cadeau qu'est une vue microscopique ne semble plus fasciner que les spécialistes. Exactement comme le moirage, un effet autrefois recherché dans l'impression et l'industrie textile, qui s'est aujourd'hui transformé en problème de pixellisation (aussi appelé « artefact visuel ») dû au processus d'échantillonnage numérique. La découverte photographique de Marey a glissé d'un domaine vers l'autre, de la technique vers l'esthétique pure. Si la technologie menace de supplanter quelques-uns des plaisirs autrefois destinés à la perception, en les interprétant comme s'ils avaient toujours été des signes de distorsion, elle a aussi ôté, même aux plus belles peintures, le fardeau de la technique et de l'instrumentation.

Dans le même temps, le cycle des *Peintures abs-traites* fait naître un paysage d'une profondeur indiscutable et des associations avec une histoire qui n'a pas été totalement effacée. Ces peintures rappellent – à côté de la dimension poétique parfaite de Marey, une expérimentation qui a presque douloureusement échoué – les fantas-magories enfiévrées de Roberto Matta pendant la guerre :

des espaces où la perspective n'est cadrée que pour être bousculée, décentrée, implosée, comme dans *Vertige d'Éros*, de 1944 (ill. 56). Là où Matta dessinait des lignes et peignait des vecteurs de force (sans parler des articulations de squelettes, des pierres et parfois d'une machinerie dys-topique), Richter conserve ses « espaces » ouverts, toujours dépourvus de telles béquilles. Ses peintures ne partagent avec Matta qu'un retour occasionnel de la lumière en lien



III. 56
Roberto Matta
Vertige d'Éros
[El vértigo de Eros]
1944
Huile sur toile
195,5 × 251,5 cm
New York, The Museum
of Modern Art, PS1

avec la couleur, le refus de laisser dominer soit la perspective, soit l'absence totale de perspective et, de façon plus détachée mais aussi plus puissante, le cours de l'histoire, évoqué si schématiquement dans les feux détrempés de Matta et ses images « à quatre dimensions » d'une psyché en guerre. Si le cadre historique refait surface dans la peinture de Richter, sans prothèses « matta-esques », on peut supposer qu'il s'agit d'une simple association subjective de la part d'un observateur isolé. Mais cela suggérerait que l'enjeu technique n'a aucun rôle à jouer dans la façon dont nous assimilons l'histoire – ou que notre manière de « trouver » l'histoire, par exemple dans les colonnes d'une peinture abstraite qui semblent filer à toute allure, ne pourrait être que purement subjective. Au lieu de cela, je soutiens que l'effet produit par la pratique picturale de Richter

– dont la série 858 donne peut-être l'exemple le plus abouti – est une façon de forcer l'observateur à comprendre pourquoi et comment on « voit » l'histoire dans une peinture, même dans une peinture abstraite. En nous poussant au-delà de l'impasse de l'association subjective, que stimule la peinture, celle de Richter nous permet d'affronter les inévitables « abstractions » que l'histoire elle-même encourt, et même de trouver dans le processus de l'abstraction un lien à la fois avec son propre présent historique et avec le poids de l'histoire.

La photographie – et ce qu'elle nous enseigne sur la peinture, la vision et leur assimilation dans une relation subjective à l'histoire – ne peut être réduite à un simple ensemble de découvertes techniques et d'ajustements optiques. Après tout, *11 panneaux* fut achevé après le 11 septembre 2001, comme pour répondre à la célèbre version de peinture d'histoire que le cycle *18 octobre 1977* (1988) était devenu²⁸ – l'œuvre fut aussi réalisée alors que Richter était inhabituellement tourné vers les États-Unis, non seulement parce qu'il était en train de préparer la grande rétrospective qui allait ouvrir ses portes au Museum of Modern Art de New York en février 2002, mais aussi parce que cette exposition venait couronner une surprenante controverse provoquée par l'achat, en 1995, du cycle *18 octobre* par le Museum of Modern Art, mettant un terme à un prêt de longue durée au Museum für Moderne Kunst de Francfort-sur-le-Main²⁹. Le cycle *18 octobre* (et peut-être *48 portraits*, 1971-1972) était depuis longtemps considéré comme la réponse de Richter au défi de la « mort » de la peinture d'histoire. Ces deux cycles fournissent également les moyens de mieux comprendre le travail de Richter en tant que « peinture d'histoire ». Après tout, comment comprendre autrement *Noir, Rouge, Or* qui active exactement la même charge affective et dogmatique que la « peinture d'histoire » était supposée le faire aux XVIII^e et XIX^e siècles ? Comme dans *Noir, Rouge, Or*, la répétition se justifiait (les signifiants n'étaient pas connus mais simplement reconnus) et à la place du sens ne se trouvait plus que de l'affect (les signifiants vides se gonflaient de fierté, du sentiment du collectif, etc.). Comment compren-

dre autrement *S. avec enfant*, dont les variations radicales d'une toile à l'autre semblent n'avoir pour but que de permettre au peintre de voir sa famille sous autant d'« objectifs » diversifiés ? Dans cette série, il semblerait que Richter fasse tourner le mythe œdipien et le rôle qu'il joue au sein de notre conception de la famille, comme s'il s'agissait d'un objet que l'on peut voir sous différentes facettes – délogeant ainsi le mythe œdipien de son statut d'ensemble de règles, de modèle générique en soi. Finalement, comment comprendre autrement l'extrême contemporanéité du cycle 858, son immédiateté et sa charge techno-centrée ? Il nous faut comprendre tous ces exemples comme des prises de position en faveur de nouvelles formes inédites de peinture d'histoire, dans lesquelles à la fois l'histoire et la résistance du présent à être pensé rencontrent une réflexion approfondie et sensuelle sur la façon dont la technicité et l'art configurent notre façon de voir. Toutes ces œuvres – *Peintures abstraites, Noir, Rouge, Or* et *S. avec enfant*, parmi beaucoup d'autres – se soumettent fondamentalement aux mêmes sortes de variations : la précision optique et son absence, les enjeux du coloris et la relation de celui-ci à un précédent ou à un idéal perdu, et un cadrage, toujours plus proche ou plus large qu'on ne s'y attendrait. Il s'agit là de procédés qui suggèrent des modes d'ajustement photographiques, comme si les considérations de Richter sur la façon de regarder, qui toujours postulent et divergent d'un standard correct ou idéal de visualisation, constituaient une sorte de répétition de la façon dont les méthodes contemporaines de vision (photographique, numérique) réécrivent les codes de la peinture. Dans ce dialogue qu'il instaure entre notre façon de voir et la peinture, Richter permet aux tensions de l'histoire de se déployer. Comme si l'historicité de ce qui a eu lieu s'échangeait contre la problématique de ce qui est, à son tour rendue aussi complexe et concrète que n'importe quelle conception de l'histoire. Dans ces renversements et ces révisions apparaît l'inscription de l'histoire dans nos images du monde.

Traduit de l'anglais par Annie Pérez

Toute ma gratitude va à Gerhard Richter pour l'extraordinaire corpus d'œuvres qu'il a créé. Je lui adresse aussi mes remerciements pour l'entretien informel qu'il m'a accordé. J'aimerais également remercier mon amie et lectrice Stephanie Schwartz et les trois étudiants du Graduate Program in Visual and Cultural Studies de l'université de Rochester – Ryan Conrath, Shota Ogawa et Zainab Saleh – qui organisent des projections intelligentes et audacieuses de films d'avant-garde, parmi lesquels celui d'Harun Farocki qui m'a donné accès à l'œuvre complexe de Richter, et dont cet essai découle. Enfin, je dédie ce texte à Benjamin H.D. Buchloh, dont les analyses, toujours expansives et précises, m'ont permis de commencer à apercevoir un peu de la complexité d'un travail comme celui de Richter.

- 1 Albrecht Meydenbauer, *Das Denkmäler-Archiv*, Berlin, 1884, cité par Harun Farocki, « Reality Would Have to Begin », dans Thomas Elsaesser (éd.), *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 196-197. La citation originale de Meydenbauer date de 1858.
- 2 « Comme l'a noté Farocki, *Bilder der Welt* [Images du monde] a eu des conséquences involontaires, du fait qu'après un succès international le film lui a été "rendu" avec un titre différent (avec le terme "Images" plutôt que "Tableaux") ». T. Elsaesser, « Harun Farocki. Filmmaker, Artist, Media Terrorist », *ibid.*, p. 34.
- 3 Cité dans Albrecht Grimm, *720 Jahre Photogrammetrie in Deutschland. Das Tagebuch von Albrecht Meydenbauer*, Munich, R. Oldenbourg Verlag, 1977, p. 15-16 ; repris dans H. Farocki, « Reality Would Have to Begin », art. cité., p. 194.
- 4 En ce sens, le travail de Farocki présente une avancée par rapport à la paralysie dans laquelle, comme l'a expliqué Thomas Elsaesser, l'avant-garde cinématographique allemande se trouvait dans les années 1970 : « La politique consistait à résister au pouvoir des images, à combattre leur façon de construire une seconde nature et à réfuter la réalité de l'illusion qu'elles proposaient par un discours plus ou moins didactique sur la nature de la représentation filmique. » « Political Filmmaking after Brecht. Harun Farocki, for Example », *ibid.*, p. 135.
- 5 Voir Christine Mehring, *Blinky Palermo. Abstraction of an Era*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, pour une argumentation détaillée sur le fait que Blinky Palermo, l'un des plus proches confrères de Richter depuis le début des années 1960, reliait ses *Stoffbilder* [Peintures-tissu] (1966-1972) aux couleurs de l'époque.
- 6 Voir Gertrud Koch, « The Richter-Scale of Blur », première publication dans *October*, n° 62, automne 1992. Koch prétend que « chez Richter, le flou est un acte subjectif et un état objectif en un seul et même temps [...] L'acte de le rendre flou donne à ce monde un aspect particulièrement inquiétant – l'aspect d'une présence impénétrable » ; dans le même temps, cet acte ne garde de la photographie que « la conscience que quelque chose a jadis existé. La régression hors de l'histoire, dans la nature, l'anonymat infligé à celui qui, de personne à la mode est transformé en mannequin de vitrine d'une mode déjà obsolète, comme l'affirme Siegfried Kracauer dans son essai sur la photographie, pourrait bien être précisément ce qui intéresse Richter ». Repris dans Buchloh 2009a, p. 41.
- 7 Je suis moins convaincue du rejet par Richter de telles connotations que Kaja Silverman, qui cite

- le texte rédigé par l'artiste pour la documenta de 1982 et écrit : « l'artiste souligne que cette sorte d'analogie n'a rien à voir avec la religion, ni même le sublime. » Silverman 2009, p. 179. Dans cette réfutation, Richter sape en réalité l'analogie qu'il avait donnée l'année précédente : « Peindre, c'est créer une analogie avec l'imperceptible et l'inintelligible qui prend ainsi forme et devient accessible. » « Texte pour "documenta 7", 1982 », Richter 1999, p. 78.
- 8 Pour un compte rendu plus détaillé concernant la collaboration entre Palermo et Richter, *Wandmalerei und Skulptur*, se reporter à Mehring 2008, p. 206-212.
 - 9 Theodor Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 2003, p. 264. Première publication sous le titre *Minima Moralia*, Francfort-sur-le-Main, 1951.
 - 10 Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. LXIV, n° 65, janvier 1990.
 - 11 Voir Gordon Baldwin, *Looking at Photographs. A Guide to Technical Terms*, cat. expo., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1991, p. 65-66.
 - 12 Elger 2010, p. 297.
 - 13 Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), *Œuvres complètes*, vol. II, n° 1, Paris, Gallimard, 2000, p. 369 ; repris dans Buchloh 2002, p. 23.
 - 14 Gerhard Richter, entretien avec l'auteur, 15 janvier 2011.
 - 15 Voir Michael Fried, « Art and Objecthood », dans *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998. Première publication dans *Artforum*, vol. V, n° 10, juin 1967, p. 12-23.
 - 16 G. Richter, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 2006 », Richter 2009, p. 584, n. 15.
 - 17 En réalité, les cellules divisées en trois parties égales n'opèrent qu'une rotation de 45 degrés du célèbre logo Daimler-Benz, censé représenter la « domination sur la terre, la mer et dans les airs ».
 - 18 Voir Elger 2010, p. 300-301.
 - 19 Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2007, p. 35.
 - 20 *Ibid.* N.D.T. : Diderot poursuit ainsi : « Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture, c'est celui du fameux Rembrandt ; ce nom seul en fait suffisamment l'éloge. »
 - 21 La photographie fut donnée à Richter par Heinrich Miess, qui publia également les quatre éditions de photolithographies. Voir G. Richter, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 2006 », art. cité, p. 524, 584, n. 13.
 - 22 « Dans une recherche de véracité, on fit des tentatives pour éliminer, ou limiter systématiquement, les déformations du médium. L'aplatissement d'un territoire à la topologie variée sur une image plane conduisait à l'évidence à confondre les creux et les élévations. Pour éliminer ce problème, des photographies furent prises à la verticale durant les heures de la journée où le soleil projetait des ombres obliques, de sorte que la position des ombres permettait de faire la distinction entre les formes concaves ou convexes. De plus, on utilisa des appareils stéréoscopiques [...]. On pourrait donner d'autres exemples. À mesure que la technologie de reconnaissance militaire se développait, on essaya de "récupérer" des images déjà dégradées. Aujourd'hui, la Central Intelligence Agency finance la recherche dans la "restauration d'images" ; il s'agit d'un ensemble de techniques qui permettent d'obtenir, à partir d'une image qui n'est pas au point ou floue, une image traitée par ordinateur de meilleure qualité. Ainsi, la recherche de la vérité transcende les limitations du médium. » Allan Sekula, « The Instrumental Image. Steichen at War », *Photography Against the Grain*.

- Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, Nova Scotia, 1984, p. 35-36.
- 23 Définition du *Oxford English Dictionary* en ligne, consulté le 24 janvier 2011.
 - 24 Il existe trois portraits antérieurs des enfants de Richter, *Säugling auf einem Tisch* (1965), *Christiane und Kerstin* (1968) et *Nanni und Kitty* (1968), que je n'étudie pas ici.
 - 25 G. Richter, entretien avec l'auteur, 15 janvier 2011.
 - 26 « Peu à peu, le tabou devient une puissance indépendante, distincte du démonisme. Il devient la contrainte imposée par la tradition et la coutume et, en dernier lieu, par la loi. » Il est intéressant de remarquer que Freud décrit le « délire de toucher » comme une forme clé par laquelle le tabou se manifeste. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 43.
 - 27 Sept des huit peintures qui constituent cette série sont exécutées sur Alu-dibond, un métal qui permet aux pigments à l'huile qu'utilise Richter d'adhérer d'une façon particulière, ce qui confère une précision spectaculaire dans le détail. Seule la dernière (CR : 858-8) est une huile sur toile. Elle est aussi de format différent : il s'agit d'un rectangle vertical plutôt qu'horizontal. Tandis que les sept premières toiles sur Alu-dibond soulignent la sensation d'éirement latéral avec leurs flous ultrafins et leurs formes allongées horizontalement, la dernière donne un sentiment de finalité à cette série d'une virtuosité presque opératique – un sentiment de finalité qui « se souvient » de l'abstraction telle qu'on la pratiquait plus traditionnellement ou historiquement.
 - 28 Dans un entretien publié par *Der Spiegel*, Susanne Beyer et Ulrike Knöfel suggèrent que Richter pourrait avoir tiré une peinture de l'un de ses dessins des tours du World Trade Center ; une idée que Richter réfute, avec l'avertissement suivant : « Qui sait, peut-être que la bonne idée visuelle pour ce sujet, le sujet du terrorisme, va émerger. » Richter 2009, p. 505.
 - 29 Cette controverse se prolongea du fait que les peintures ne furent pas transportées à New York avant 2000, pour être présentées dans l'exposition « Open Ends », le nouvel accrochage présentant l'art d'après-guerre dans les collections permanentes du Museum of Modern Art avant sa fermeture pour des grands travaux de reconstruction en 2001. Pour plus d'information sur cette controverse qui agita les cercles médiatiques allemands, se reporter aux entretiens de G. Richter avec Hubertus Butin (1995) et avec Stefan Koldehoff (1995), dans Richter 2009, p. 322-329.





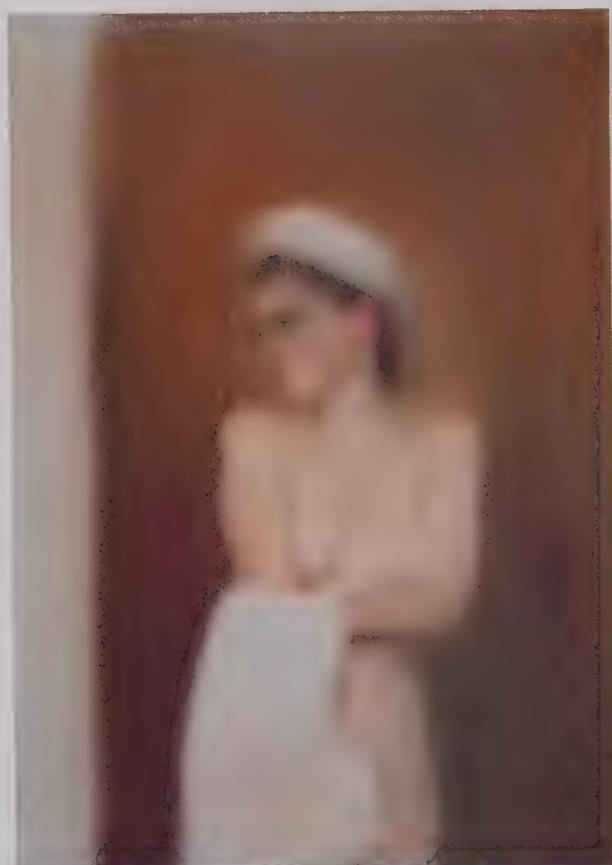
Tulipes [Tulpen] 1995 huile sur toile 36 × 41 cm (CR : 825-2)



Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1992 huile sur aluminium 100 × 100 cm (CR : 778-4)



Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1992 huile sur toile 200×140 cm (CR : 779-3)





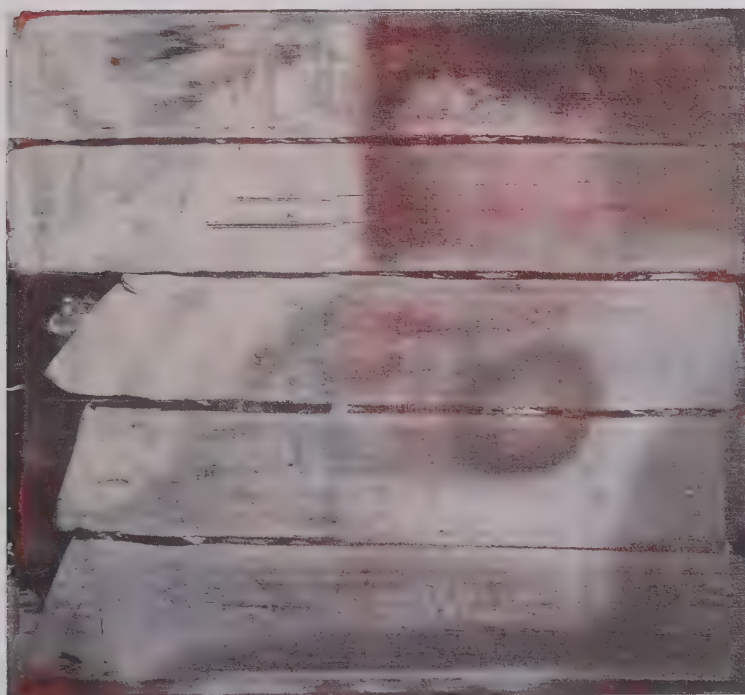
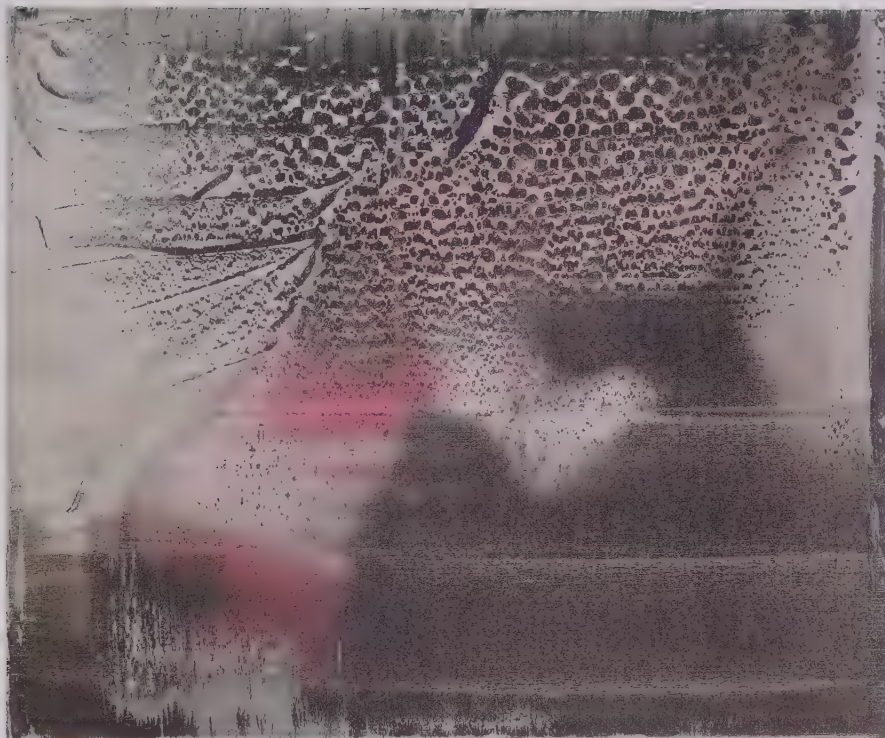
Lectrice [Lesende] 1994 huile sur toile 72 × 102 cm (CR : 804)







S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 36 × 41 cm (CR : 827-1)
S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 41 × 36 cm (CR : 827-2)



S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 52 × 62 cm (CR : 827-3)
S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 52 × 56 cm (CR : 827-4)



S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 61×51 cm (CR : 827-5)

S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 62×72 cm (CR : 827-6)



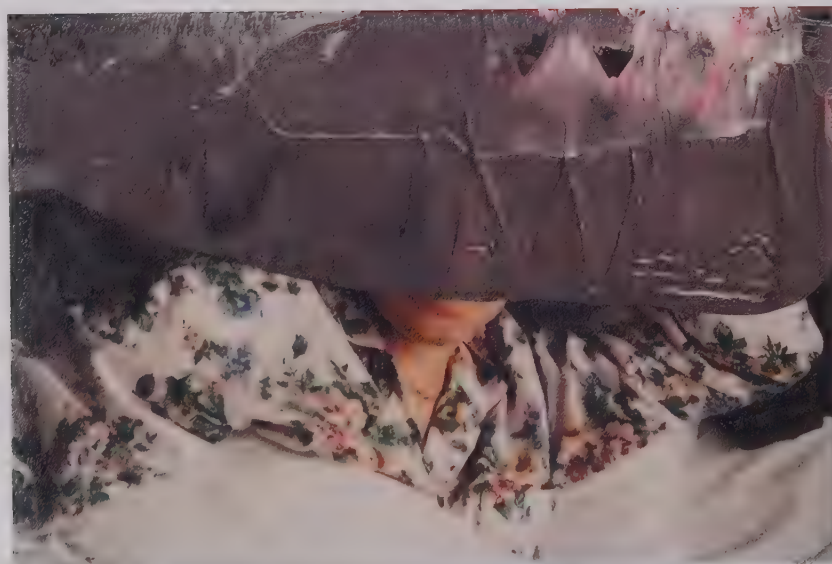
S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 36 x 51 cm CR. 807-1
S. avec enfant [S. mit Kind] 1995 huile sur toile 46 x 41 cm CR. 807-2



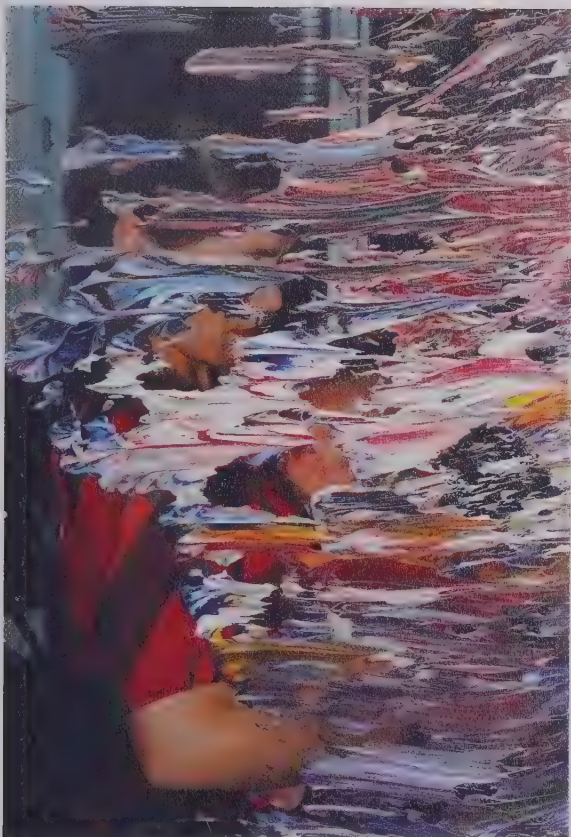








9 nov. 99 1999 huile sur photographie 10,1 × 15 cm
 14 nov. 99 1999 huile sur photographie 10 × 14,8 cm



16 nov. 99 1999 huile sur photographie 14,8 × 10,1 cm



17 nov. 99 1999 huile sur photographie 14,9 × 10 cm



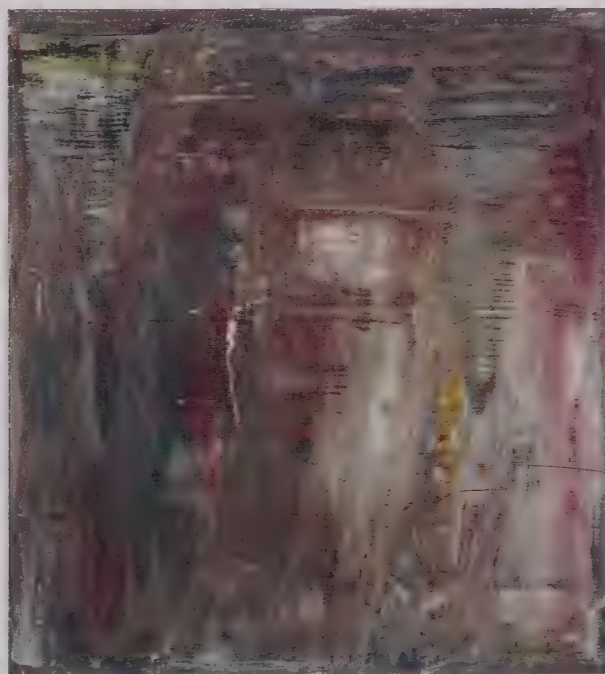
Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50 × 72 cm (CR : 858-1)
 Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50 × 72 cm (CR : 858-2)



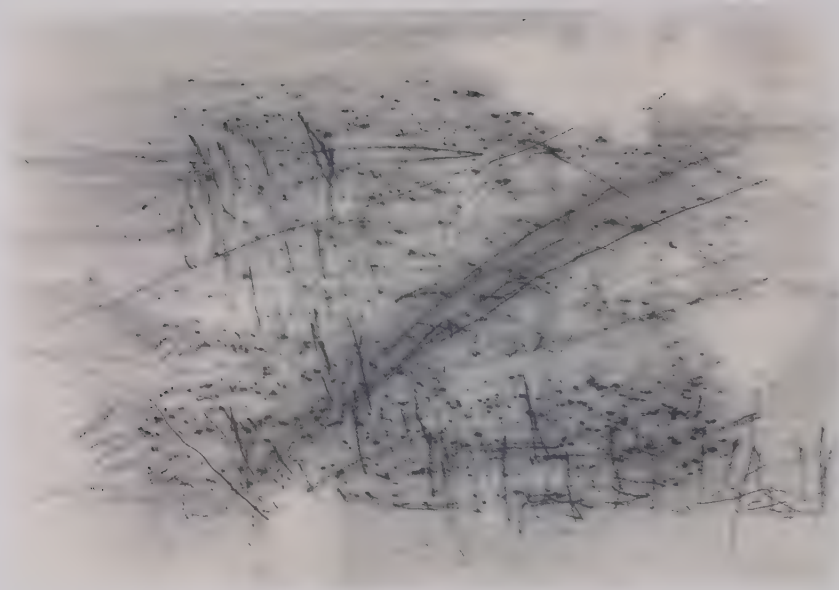
Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50 × 72 cm (CR : 858-3)
 Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50 × 72 cm (CR : 858-4)



Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50 × 72 cm (CR : 858-5)
Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50 × 72 cm (CR : 858-6)

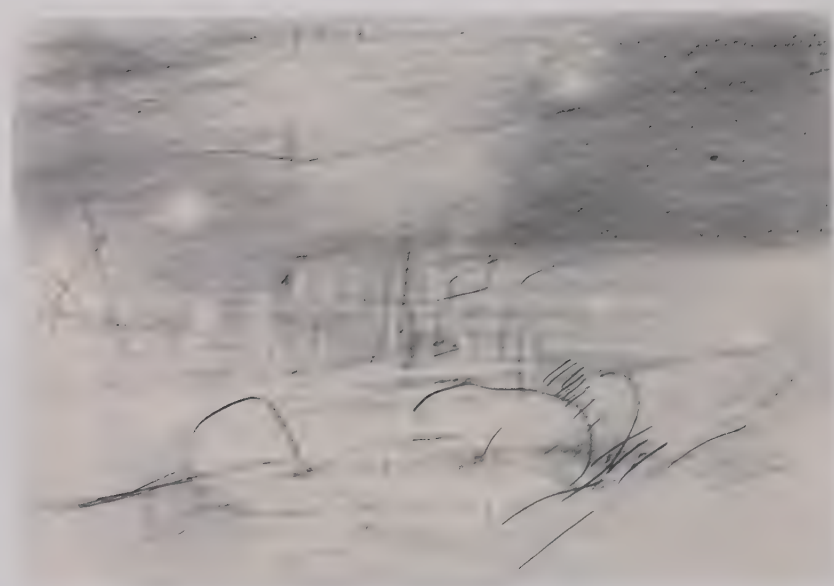
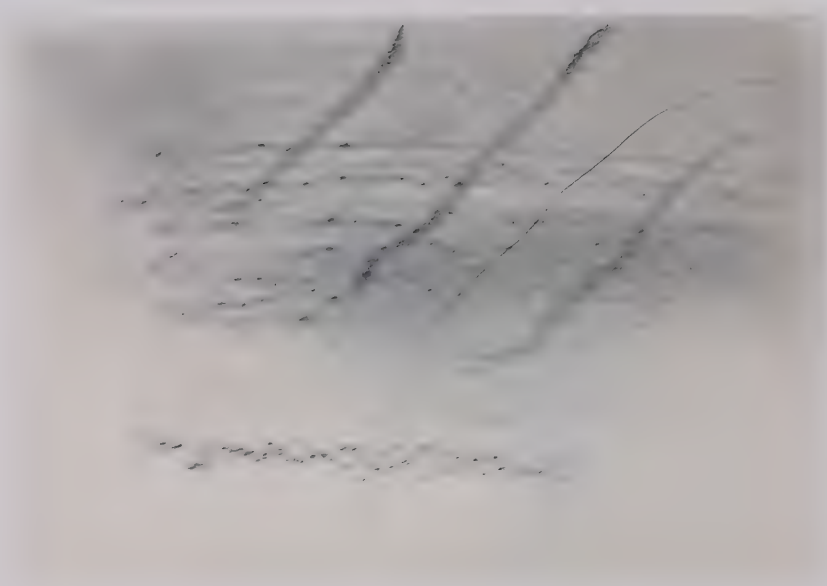


Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur Alu-dibond 50×72 cm (CR : 858-7)
Peinture abstraite [Abstraktes Bild] 1999 huile sur toile 51×47 cm (CR : 858-8)



27.4.1999 (1) 1999 mine de plomb sur papier 21×30,2 cm (Dessins CR : 99/12)
 27.4.1999 (5) 1999 mine de plomb sur papier 21×30,2 cm (Dessins CR : 99/16)





5.5.1999 1999 mine de plomb sur papier 21 x 30,2 cm (Dessins CR : 99/33)
 1.6.1999 1999 mine de plomb sur papier 21 x 29,7 cm (Dessins CR : 99/41)







Charles and Elizabeth, 1900, standing in front of the door to the house.





Cela ne va pas plus loin

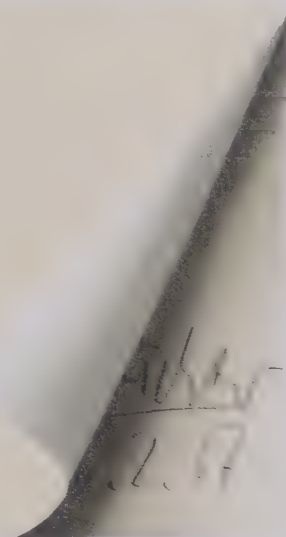
Dorothee Brill

« L'art est un archétype, aussi sublime que la divinité, aussi inexplicable que la vie, indéfinissable et sans but. » Citant ce mot de Kurt Schwitters, Gerhard Richter a récemment précisé que, de la part de ce dernier, une telle pensée n'est pas précisément chose nouvelle, mais simplement inattendue¹. Or elle est tout aussi inattendue de la part de Richter.

Pour nous conformer à l'ordre approximativement chronologique adopté par le présent catalogue, cet essai sera consacré à la toute dernière décennie du travail du peintre, qui s'ouvre sur la grande rétrospective « Gerhard Richter. Forty Years of Painting », inaugurée en février 2002 au Museum of Modern Art de New York, puis présentée successivement à Chicago, San Francisco et Washington. Une césure qui, pour ce qui est de Richter lui-même, n'est guère significative, puisque l'exposition ne marquait pas un moment exceptionnel dans l'évolution de son œuvre, ni quelque temps fort ou changement d'orientation particuliers. Le peintre attache en revanche plus d'importance à une époque antérieure de quelques années quand, en 1998, il fut affecté par un grave problème de santé et dut interrompre momentanément sa production artistique. La série des peintures abstraites de grand format, aux coloris blanc gris, qu'il produisit au cours de l'année 2000 témoigne de son énergie artistique retrouvée, mais demeure comme teintée de mélancolie et d'affliction.

Au demeurant, la grande rétrospective de 2002 a probablement laissé son empreinte sur la production artistique de Richter car, en limitant le temps qu'il lui était loisible de passer dans son atelier, elle expliquerait le nombre considérablement réduit d'œuvres, principalement des peintures, qui figurent dans son catalogue raisonné pour les années 2001 et 2002. En 2002-2003, plus particulièrement, on constate que la peinture cède la place à des constructions en verre. 4 panneaux verticaux, 5 panneaux verticaux, 7 panneaux verticaux et 9 panneaux verticaux datent tous de ces années, de même que les 11 panneaux (11 *Scheiben*, voir p. 258 pour la version de 2003), ainsi que la série des *Panneaux de verre* [*Glasscheiben*], le plus souvent en verre Antélio, de format carré ou rectangulaire et

fixés à quelques centimètres de la cimaise (p. 256). Ces œuvres, auxquelles nous reviendrons plus en détail, représentent sous la forme d'un raccourci génial le point culminant d'un intérêt qui apparut très tôt dans la carrière artistique du peintre. Richter a en effet joué à maintes reprises avec les conceptions traditionnelles de la peinture, celle-ci étant envisagée soit comme représentation spatialement cohérente du réel ou d'un sujet imaginé, soit comme fenêtre ouvrant sur une réalité fictive. Ce qui présuppose que l'espace pictural peut être vu comme la continuation d'un espace réel, c'est-à-dire que notre représentation



III. 58
Gerhard Richter
Coin de feuille
[*Blattecke*], 1967
Impression offset
sur carton
23,3 x 17,4 cm
éditions CR

mentale établit un rapport spatial entre l'espace pictural fictif et l'espace réel. Richter noue un dialogue avec cette tradition picturale, notamment dans ces œuvres qui traitent au sens propre de l'acte de voir au travers des choses (ou de la difficulté de voir au travers des choses). Il recourt pour ce faire à divers procédés, et pas seulement au choix des motifs, par exemple dans ses séries *Rideaux* (p. 57), et *Fenêtres* (*Image fantôme*, p. 70), ou dans l'édition *Coin de feuille* (1967), à l'occasion de laquelle il jette un regard oblique sur la tradition du trompe-l'œil (ill. 58). Il pratique

également l'estompage du contour peint de certains motifs, mais pas seulement d'une manière qui rappellerait le flou photographique résultant d'un mouvement trop rapide, ou du tremblement du photographe, ou bien du sujet photographié : il semble parfois qu'une vitre sale est

II, 56
Gerrit Rönner
1967
huile sur toile
106 x 96 cm
Annandale-Hudson
Manuscript Collection
Hesse Museum of Art



placée devant la peinture, la brouillant et empêchant ainsi de voir la vérité.

La notion d'espace pictural comme espace illusoire soumis à des lois qui nous sont connues par l'expérience directe permet aux spectateurs de construire leur propre point de vue, en relation avec la peinture. Ce qui suppose bien entendu que le tableau considéré nous fournisse suffisamment d'informations pour que nous puissions appliquer notre conception habituelle de l'ordre des choses. Le point de vue imaginaire du spectateur dans le continuum fictif qui relie l'espace connu à la peinture devient impossible dès lors que l'image cesse de se rapporter au monde physique, en d'autres termes, si elle n'est pas seulement entièrement abstraite mais également composée de formes abstraites excluant toute association spatiale. Comme l'historien de l'art Leo Steinberg l'a suggéré dans un contexte analogue, même un *dripping* de Jackson Pollock ou une peinture à zip de Barnett Newman suscite

toute une gamme d'associations spatiales, lesquelles s'expliquent très largement, selon lui, par le fait que ces tableaux permettent au spectateur d'établir des corrélations avec la posture érigée du corps humain et l'agencement de l'espace environnant. Le désir qui nous pousse à recourir à des associations figuratives pour relier une peinture abstraite au monde physique est directement apparenté, poursuit Steinberg, à la construction de l'espace pictural. Quand l'une fonctionne, l'autre suit, et l'espace pictural entre nécessairement en relation avec l'espace familier qui est le nôtre – à savoir qu'il paraît structuré selon une orientation verticale et une profondeur spatiale. Le concept de *flatbed painting* (« peinture à plat »), que Steinberg formula pour la première fois lors d'une conférence donnée en 1968, prenait la mesure d'une mutation fondamentale intervenue dans la relation spatiale virtuelle liant le spectateur et l'œuvre : l'impossibilité croissante d'établir un lien entre l'espace pictural et l'espace tel que nous le connaissons. Pour rendre compte de l'évolution esthétique qui marqua la peinture au cours des années 1950, Steinberg proposa une nouvelle lecture du plan pictural. L'inclinant vers l'arrière selon un angle de 90 degrés, il substitua à l'imaginaire « vue à travers une fenêtre ouverte sur le monde » une vue plongeante sur un plan horizontal, une table de travail, une carte géographique ou le sol, en d'autres termes, sur « toute surface réceptrice sur laquelle on peut répandre des objets, inscrire des données, recevoir, imprimer, fixer des informations² ». Une évolution fondamentale pour Steinberg qui considère que « le pivotement du plan du tableau de la verticale à l'horizontale exprime l'évolution la plus radicale du sujet de l'art, le passage de la nature à la culture³. » Il analyse ainsi ce changement comme la transition d'une corrélation enracinée dans le monde naturel à une autre, issue de l'univers culturel. Ce passage d'un système de référence à un autre a une conséquence importante, la substitution d'un concept aux données empiriques : « Le plan pictural à plat se prête à tout contenu qui n'évoque pas un événement optique préalable. En tant que critère de classification, il recoupe les catégories de l'« abstrait » et du « figuratif »⁴. » L'interprétation picturale étant ainsi libérée de l'expérience visuelle que nous avons des espaces dans lesquels nous vivons, la distinction entre art abstrait et art figuratif devient dès lors secondaire, puisqu'elle

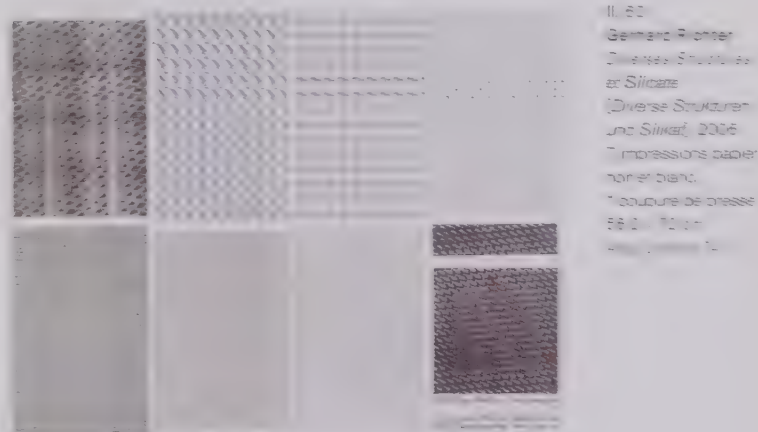
résulte de la présence ou de l'absence d'équivalents visuels à notre propre perception du monde.

Pour en revenir au travail de Richter, on y trouve quelques ensembles de peintures où la corrélation entre le figuratif et l'abstrait se révèle tout aussi déterminante pour leur réception. Pour Benjamin Buchloh, *Table* (p. 46), la première entrée du catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, « possède déjà en soi ces deux éléments : d'une part un caractère entièrement abstrait, gestuel et autoréflexif, d'autre part la fonction de représentation. Tel est assurément l'un des grands dilemmes du xx^e siècle : ce conflit manifeste, cet antagonisme qui oppose au sein même de la peinture la fonction de la représentation et celle de l'introspection⁵. » Si le travail de Richter peut être incontestablement situé dans le champ de force délimité par ces deux pôles, il ne progresse cependant pas dans un mouvement continu de l'un à l'autre, ne réajustant pas en permanence le mélange à mesure de son avancée. Chaque peinture, comme Richter pourrait le soutenir, est à la fois abstraite et figurative : abstraite en ce sens qu'elle est incontestablement différente de la réalité, et figurative, car pour Richter, elle est incontestablement tout aussi bien ancrée dans la réalité. Une vision purement abstraite n'est pas du domaine du possible : nous ne pouvons pas, en effet, ne pas projeter sur une peinture une signification issue du registre des expériences visuelles que nous avons du monde qui nous entoure. Ce qui nous amène tout aussi inévitablement à la charge narrative attachée à toute peinture. Tout abstraite qu'elle soit, celle-ci conserve une trace de cette « vue à travers une fenêtre », la vue hypothétique du monde visible ou visuellement imaginable. Pourtant, la reconnexion que Richter met en œuvre ne va pas de pair avec notre conviction selon laquelle ce monde correspond en fait à la perception que nous en avons, mais plutôt avec celle selon laquelle nos perceptions, aussi fragiles soient-elles, forment le système de référence dont nous disposons dans notre relation avec le monde.

Il serait intéressant dans ce contexte de se pencher sur les *Silicates* de 2003 (p. 260, 261), la première série picturale majeure que produisit Richter après ses constructions en verre. Composée de quatre toiles de format carré identique, elle ne constitue pas simplement un ensemble d'œuvres apparentées, mais une véritable série au sens d'une succession retraçant l'évolution d'un motif

particulier. Bien qu'atypique dans la production de Richter par son niveau d'abstraction formelle, elle recourt à une technique typique : la représentation fortement agrandie d'une image préexistante, rendue par des tons gris et soumise à différentes intensités de flou. L'image d'origine avait été, comme souvent chez Richter, trouvée dans la presse, en l'occurrence un article publié par la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Mais le choix de cette image est quelque peu inhabituel. Il ne s'agit pas de la reproduction d'une photographie, mais d'une visualisation produite par un microscope électronique à balayage, montrant la structure moléculaire de la silice. La silice, ou oxyde de silicium, est un matériau semi-conducteur utilisé dans l'industrie de la microélectronique, l'élément de base des microprocesseurs informatiques. Il se trouve que cette image illustrait un article consacré aux silicates employés dans la recherche sur les couleurs structurelles – des couleurs ne résultant pas de la présence de pigments, mais de la structure même de la surface réfléchissant la lumière.

Les sources éventuelles de l'intérêt de Richter pour cette image de presse sont ici secondaires. Ce qui importe en l'occurrence, c'est qu'à l'occasion de cette série, Richter avait porté son attention sur la représentation d'un



objet invisible pour l'œil humain et qui, du reste, ne peut être rendu visible par un procédé optique. Comme l'a expliqué le peintre en 1972 à l'occasion d'un entretien souvent cité : « Je ne me mefie pas de la réalité, ou de cette réalité partielle que nous percevons grâce à nos sens, mais de

l'image de la réalité rendue par nos sens, car elle est incomplète et restreinte⁶. » Il ne faut par conséquent pas moins douter de la réalité que de l'image que nous nous en faisons parce que nous en aurions une connaissance plus complète, mais parce que, en rappelant ici l'*Anschauung* (conception, opinion) kantienne, nous y accédons exclusivement par la médiation de nos sens. Tous nos efforts pour la comprendre reposent principalement sur l'image que nous en percevons. L'appareil photographique la fixe d'une manière qui nous semble à la fois satisfaisante et non manipulée : on en trouvera confirmation en comparant notre expérience visuelle du monde qui nous entoure

81
Bernard Richter
Peinture abstraite (peau)
Galerie Bril - Paris
2004
huile sur toile
100 x 100 cm
Édition 1/1
© Galerie Bernadette



et celle donnée par les représentations photographiques de ce même monde.

Mais semblable comparaison devient impossible quand la photographie décrit une chose pour laquelle nous ne disposons d'aucune expérience visuelle correspondante. Telle est la situation dans le cas de la visualisation – de la simulation visuelle – de structures moléculaires. Les conclusions que nous pouvons tirer sur la fidélité de l'image, sur sa précision, ne reposent plus sur la comparaison de deux impressions visuelles, mais sur d'autres procédés de transposition au moyen desquels des données partiellement inconnues ou des hypothèses acquièrent une forme visuelle. En matière de modes opératoires de la peinture, la distinction entre photographie et image graphique perd ainsi toute importance secondaire – ce qui est essentiel, c'est que si notre expérience visuelle nous per-

met de déceler des similitudes avec d'autres images, nous ne sommes pas en mesure de vérifier cette image en tant que telle. Cette conjoncture, née en l'occurrence du type de motif choisi pour ce cycle, est peu commune dans l'œuvre de Richter. L'année suivante, en 2004, il produisit deux œuvres de plus petit format, toutes deux intitulées *Peinture abstraite (peau)* (ill. 61), ainsi que la gigantesque épreuve couleur *Strontium* (CR : 888), au format presque carré de plus de 9 mètres de longueur. Mais Richter abandonna en cours de route une autre série de six toiles, de même format que les *Silicates* et figurant un motif moléculaire analogue, se mettant en devoir de les recouvrir de peinture pour les transformer en un ensemble majeur de tableaux abstraits réalisés au racleau, d'un genre très différent, à savoir la série *Cage* (p. 268-273).

Le choix inhabituel du motif eut également une conséquence atypique sur le titre du tableau. Les titres de Richter sont en général strictement descriptifs. Ils expriment simplement ce que le spectateur pourra avoir déjà conclu en comparant, comme nous l'avons souligné *supra*, le contenu de la peinture avec sa propre expérience visuelle : *Chaise*, *Rouleau de papier toilette*, *Tigre*, *Montagnes*, *Nuages*, *Prairie*, *Traits colorés*, *Traits en grille*, *Gris*, *rayons*, *Peinture abstraite*... D'autres titres, eux aussi descriptifs, comme *Ema*, *La Famille Fischer* et *Wilhelmshafen* donnent aux familiers de Richter la possibilité d'identifier sous les traits de la jeune femme la première épouse du peintre, de voir dans le couple à l'enfant des galeristes célèbres et dans la scène nocturne brutalement éclairée une rue d'un quartier résidentiel d'une ville d'Allemagne du Nord. En revanche, des titres comme *Femme au parapluie* et *Famille au bord de la mer* sont moins informatifs. Nous pourrions identifier dans la première œuvre Jackie Kennedy telle qu'elle figure sur des photographies de presse. Mais dans le cas de *Famille au bord de la mer*, aucun indice, ni dans la composition, ni dans le titre, ne permet de savoir que les personnages représentés sont la première épouse de Richter encore enfant, sa sœur et leurs parents. L'indication de niveaux de signification plus profonds dans l'image ou la communication d'informations sur les circonstances des scènes et des personnes dépeintes sont encore plus éloignées des intentions de l'artiste. Dans la plupart des cas, ses titres n'apportent aucune information supplémentaire par rap-

port à ce qui est déjà donné visuellement. C'est, en ce sens que la relation entre le plan verbal et le plan visuel de *Strontium* et de la série des *Silicates* n'est pas inhabituelle. Les titres nomment ce qui est représenté dans les peintures, comme c'était le cas pour *Tirage-source*. Mais ce qui a changé, ce sont les conséquences pour le spectateur : lorsque le peintre présente un contenu pictural n'ayant aucun équivalent dans le fonds d'expériences visuelles du regardeur, le titre relève moins de l'affirmation que d'une forme d'instruction. L'écart, toujours de l'image et du titre nous incite à tirer certaines conclusions quant à l'aspect des silicates et du strontium. Comme Richter l'a précisé :

« Dans le cas de *Silicone*, je suggère au spectateur qu'un silicate ressemble à cela. Parce que nous n'en avons pas une impression visuelle qui nous soit personnelle. On un silicate ne ressemble pas à cela et je n'ai pas non plus la moindre idée de ce à quoi il peut ressembler. La peinture et son titre constituent mon image du silicate. Dans le cas d'une chose, tout le monde reconnaît immédiatement qu'il s'agit d'une peinture de chose¹. »

Bien que Richter n'ait pas pour habitude de choisir un motif dans le domaine du non-visible, c'est d'une importance secondaire par rapport à la dynamique qu'il voit dans la réception de l'œuvre. S'agissant de l'observation d'un tableau, il n'est pas essentiel que celui-ci reproduise une expérience visuelle réelle. Même si cette expérience n'existe pas en tant que telle – comme c'est le cas pour la structure moléculaire des silicates – les mécanismes qui sont à l'origine des analogies visuelles n'entrent pas moins en jeu, reliant de nouvelles impressions visuelles à d'autres, déjà existantes. C'est une question qui préoccupe le peintre quand il jette un regard rétrospectif sur ces œuvres. Si la série des *Silicates* portait un titre différent, qui corresponde par exemple à des éléments visibles du tableau qui soient familiers au spectateur, ce dernier établirait également sur cette base des relations figuratives. Un titre comme *Strontium*, par exemple, pourrait induire des associations avec une tringle de métal, perforée ou non à son extrémité.

Richter devait de nouveau aborder cette interaction du texte et de l'image, ainsi que la façon dont elle influence l'interprétation ou, tout au moins, les interprétations apparentées. Initiées toutes deux *Peinture abstraite pour*, les également, le titre choisi par Richter laisse le spectateur dans l'incapacité d'en évaluer la pertinence visuelle au sujet du tableau. Si, dans le cas des *Silicates* et de *Strontium*, les titres devaient se voir en rapportant, res-



Fig. 10
Gerhard Richter
Peinture abstraite pour
1965, huile sur toile
100 x 100 cm
Collection de l'artiste
© 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 3848, 3849, 3850, 3851, 3852, 3853, 3854, 3855, 3856, 3857, 3858, 3859, 3860, 3861, 3862, 3863, 3864, 3865, 3866, 3867, 3868, 3869, 3870, 3871, 3872, 3873, 3874, 3875, 3876, 3877, 3878, 3879, 3880, 3881, 3882, 3883, 3884, 3885, 3886, 3887, 3888, 3889, 3890, 3891, 3892, 3893, 3894, 3895, 3896, 3897, 3898, 3899, 3900, 3901, 3902, 3903, 3904, 3905, 3906, 3907, 3908, 3909, 3910, 3911, 39

peintures abstraites pour lesquelles il n'existe pas de matériel-source figuratif. Dans les deux cas, les peintures établissent un certain « représentationnalisme » en vertu de corrélations formelles. Une peinture, comme Richter l'affirme lui-même, « doit toujours avoir cette qualité. Comme si c'était la photographie de quelque chose. De la même façon qu'une photo, c'est une prise de vue de quelque chose. C'est ce que les peintures doivent faire elles

III. 63

Martin Kippenberger

Modell Interconti, 1986

Bois et métal

32 x 79,5 x 59 cm

Herzogenrath,

Collection de Gaby et

Wilhelm Schürmann



aussi⁸ ». Et elles ne sont libérées de ce qui est à la fois pouvoir et devoir que lorsque, n'étant plus des peintures, elles deviennent des objets, c'est-à-dire quand, tandis qu'elles sont regardées, la perception de la peinture comme objet prend le pas sur sa perception comme représentation ou phénomène. Avec *Modell Interconti* (ill. 63), Martin Kippenberger a concrétisé sans plus de cérémonie une telle transition en décrochant du mur une peinture monochrome grise de Richter et en lui ajoutant quatre pieds pour la transformer en table, comme pour paraphraser ironiquement le « plan pictural à plat » de Steinberg. Cette interface entre peinture et objet – où, quand le tableau est regardé, la perception de l'une est remplacée par la perception de l'autre – a longtemps préoccupé Richter dans son exploration de la nature de la peinture. Ce qui est mis en question ici, ce n'est pas le passage progressif d'un espace plan à un espace tridimensionnel, comme pourrait l'être la transition de la peinture à la sculpture, mais bien davantage la recherche de Richter en direction d'une peinture qui soit objet, chose, matière. Dans cette quête, il emprunte pourtant une voie différente de celle suivie par Kurt Schwitters ou Robert Rauschenberg, par exemple,

qui collaient ou fixaient à la surface du tableau des matériaux et des fragments d'objets trouvés. La conception de Rauschenberg, qu'on peut résumer par cette profession de foi : « Je ne veux pas qu'un tableau ressemble à quelque chose qu'il n'est pas [...] Je pense qu'un tableau ressemble davantage au monde réel quand il est composé d'éléments du monde réel⁹ », jette une lumière intéressante sur le travail de Richter. Les deux artistes sont animés d'intentions qui se déploient parallèlement mais ne sont pas identiques. Là où Rauschenberg est affirmatif, Richter ressent la nécessité d'une recherche. Un tableau peut-il ne pas paraître comme quelque chose qu'il n'est pas ? Et comment ce point aurait-il pu être atteint sans l'abandon du tableau comme surface sur laquelle quelque chose se manifeste ? Comment ça peut se manifester, ce qu'est le tableau ?

Les *Panneaux de verre* de 2002 marquent dans ce contexte une avancée essentielle, car ils font implorer le concept de peinture comme fenêtre ouverte sur le monde, qui est ici concrétisé non par la peinture, mais par le matériau même. Ce ne sont pas les premières constructions en verre de Richter, puisque l'artiste s'intéresse à ce matériau depuis le tout début de sa carrière artistique, époque où il l'utilisait essentiellement pour ses sculptures (p. 71, 137). Mais les *Panneaux* perfectionnent son emploi du verre en tant que plan déployé comme un tableau destiné à être accroché au mur. Ainsi ils convergent également vers une voie que le peintre avait déjà empruntée pour ses œuvres recourant à des miroirs colorés ou incolores (p. 146). Mais l'avancée en direction d'un matériau transparent est ici plus significative. Les *Panneaux de verre* deviennent pour ainsi dire de purs « substituts provisoires » pour le regard qui traverse la peinture et se porte au-delà vers le monde, accordant à la fenêtre imaginaire une présence matérielle réelle. À la différence de la conception steinbergienne, celle du passage de l'espace pictural à un plan pictural, par laquelle l'historien de l'art ambitionnait d'assurer la pérennité d'une relation spatiale virtuelle entre le spectateur et l'œuvre (relation indépendante de la relation spatiale réelle), les *Panneaux* de Richter en finissent avec la construction d'un espace fictif et ancrent solidement le spectateur dans l'espace réel. Grâce au verre Antélio utilisé, plus réfléchissant que le verre ordinaire, le spectateur voit non seulement au travers de l'objet le mur qui se trouve à l'arrière-plan, mais aussi un reflet de lui-même et

de son environnement immédiat. En tant qu'entité transparente, l'œuvre est indubitablement un objet ; en tant que surface réfléchissante, elle transmet une image qui, dans sa relation causale immédiate et la reproduction visuelle de la situation donnée, ne se prête ni à une interprétation picturale, ni à une construction spatiale qui ne serait pas identique à la situation réelle.

Richter explorait déjà en 1976 cette convergence de l'espace pictural et de l'espace réel dans le dessin *Peinture et miroir barrés par une vitre* (ill. 49, p. 204) qui figure une situation d'exposition potentielle : une peinture et un miroir sont accrochés face à face dans un espace confiné. L'entrée de cet espace étant barrée par une vitre occupant l'un des petits côtés, il n'est possible de regarder dans cet espace, vers le tableau et le miroir, qu'à travers cette dernière. Richter rassemble dans ce dessin toute une ménagerie didactique de conventions et de conceptions picturales, associant le « tableau comme espace illusionniste », le « tableau comme miroir du monde » et le « tableau comme fenêtre ouverte sur le monde » dans un dialogue laconique auquel participent différents modes d'observation. Il nous présente une « incarnation » littérale du tableau comme fenêtre, transformant par conséquent l'espace pictural en espace réel. La relation physique du spectateur au tableau est ainsi libérée de tout composant virtuel. Et même si l'observateur franchit en imagination la vitre, son point de vue anticipé se trouve toujours situé dans un espace réel.

La préoccupation de Richter pour le verre et les miroirs peut ainsi être considérée comme partie prenante de son exploration – mais non d'une transgression – des limites de la peinture. Une peinture, comme nous nous le sommes demandé, peut-elle ressembler à ce qu'elle n'est pas ? Ou, inversement, peut-elle ressembler exactement à ce qu'elle est ? À cette question, Richter a longtemps cherché une réponse en s'engageant résolument dans la voie de la peinture abstraite. Il a peint en 2006 la série *Blanc*, un ensemble de peintures à l'huile de petit format, peu ou prou monochromes, sur panneau Alu-dibond (p. 266, 267). Ce support est très inhabituel dans la production de Richter, sa surface lisse et froide ayant davantage en commun avec le verre et les miroirs qu'avec la texture de la toile. Les inégalités et les irrégularités de la peinture à l'huile blanche négligemment appliquée, ainsi que la facture lézardée,

grattée, fissurée, esquissée, révèlent une couche sous-jacente de noir. En réduisant sa palette aux deux bornes extrêmes de la gamme des couleurs, à savoir aux « non-couleurs » que sont le noir et le blanc, puis en appliquant la peinture par touches fortuites et hâtives pour créer, du point de vue de la perfection picturale, une surface peu avenante, grattée, éraflée et rayée, le peintre attire plus particulièrement l'attention sur la matérialité et la choseité de ces œuvres. En recourant aux moyens de la peinture, il confronte le spectateur avec le fait incontestable que ce qu'il voit n'est rien de plus et rien d'autre qu'un panneau métallique recouvert ou maculé de peinture. Ce faisant, il réduit à son strict minimum le potentiel d'illusion que peut receler le plan du tableau. Ces peintures se dérobent à tout mode de perception qui chercherait à aller au-delà de ce qu'elles sont, c'est-à-dire de la peinture appliquée sur une surface plane.

Cette démythification du pouvoir des images peintes se retrouve dans le cas d'une peinture que Richter avait réalisée peu avant la série *Blanc*, un tableau dont le sujet s'inspire à l'évidence de l'attaque terroriste qui a visé le World Trade Center le 11 septembre 2001 (p. 264). La portée considérable de ce motif contraste de manière saisissante avec la vacuité banale de la série de peintures qui lui succéda. Dans un cas, la peinture cherche à représenter un crime contre l'humanité ; dans l'autre, la peinture est réduite à ses constituants matériels. Le constat que toute tentative de dépeindre cette tragédie est inéluctablement vouée à l'échec explique peut-être la réduction de la peinture à sa matérialité. Mais c'est une réduction qui transforme cet échec de la peinture en manifestation de son indépendance. *Septembre*, d'une part, répond à la question de savoir si une peinture peut ressembler à ce qu'elle n'est pas, au moyen de son incapacité à rendre justice à ce qu'elle n'est pas. La série *Blanc*, d'autre part, répond à cette question par une réponse positive à la question opposée : oui, une peinture peut ressembler exactement à ce qu'elle est.

Une autre œuvre majeure de cette dernière décennie se préoccupe elle aussi de la frontière séparant le tableau comme espace illusionniste du tableau comme objet : le *Vitrail de cathédrale* que Richter a conçu en 2007 pour le transept sud de la cathédrale de Cologne (ill. 57, p. 244). À l'époque où le chapitre de la cathédrale prit contact avec le peintre, ses membres envisageaient un

motif figuratif représentant notamment six martyrs du ^{xx}e siècle. L'artiste opta cependant pour une voie différente. Prenant comme point de départ son tableau *4 096 couleurs* de 1974 (p. 117), il sertit les 113 mètres carrés

III. 64

Alfred Manessier

Vitrail de Noël

[*Weihnachtsfenster*], 1966

Verrière

Brême, Liebfrauenkirche



du remplage de la verrière de carreaux de verre mesurant à peine 10 cm de côté, et de soixante-douze teintes différentes. Ayant choisi quelques-unes des configurations aléatoirement produites par ordinateur, il créa au niveau de certains segments des images en miroir qu'il disposa çà et là dans le vitrail pour adoucir l'impression générale.

Il est peu surprenant que cette œuvre ait suscité des réactions mitigées. La résistance parfois acharnée au projet s'expliquait principalement par son caractère non figuratif, que d'aucuns considéraient comme arbitraire, purement décoratif et dépourvu de toute signification. Le cardinal Joachim Meisner, l'un des critiques les plus acerbes et les plus virulents du vitrail, a déclaré que celui-ci serait « mieux adapté à une mosquée ou à un temple », puisqu'il « ne reflète pas clairement notre foi »¹⁰. Il est intéressant d'examiner plus en détail cette accusation, qui est d'autant plus surprenante que l'abstraction n'est de loin pas inhabituelle dans l'art du vitrail ecclésiastique depuis la Seconde Guerre mondiale – comme en témoignent les

vitraux créés par le peintre français Alfred Manessier dans les années 1960 et 1970 pour des églises de Cologne, Essen, Bâle, Brême (ill. 64) et d'autres villes, ainsi que les plus récents *Weltgefährdungs- und Weltvollendungsfenster* [Vitraux de la mise en danger du monde et de l'achèvement du monde], 2001, réalisés par Johannes Schreiter pour la cathédrale d'Ulm (ill. 65). Qu'est-ce que le *Vitrail de cathédrale* de Richter a donc de si singulièrement provocant ? La comparaison faite par le cardinal Meisner suggère une réponse qui se rapporte à ce qui a déjà été discuté ici. Même si d'autres vitraux modernes peuvent sembler n'offrir eux aussi que peu d'occasions propices à l'émergence d'associations figuratives, ils n'en montrent pas moins un certain dynamisme qui résulte de leur utilisation particulière des couleurs et des formes, laquelle se prête volontiers à une lecture métaphorique – et ce d'autant plus compte tenu du contexte de l'architecture ecclésiastique et du recours à une technique que nous associons traditionnellement à cette dernière. Des intensités lumineuses contrastées deviennent autant de dialogues entre lumière et obscurité et, par là même, d'affrontements entre le bien et le mal. Engendrant un mouvement ascendant, l'orientation verticale des motifs et des formes peut être lue comme un symbole de la résurrection ou d'une rencontre avec le divin. Des interprétations de cette nature naissent de la prise de conscience par le spectateur tant de l'espace (une église) que du contexte artistique (l'iconographie chrétienne), combinée à l'ensemble des associations que suscitent inévitablement les analogies visuelles. En revanche, le *Vitrail de cathédrale* déjoue radicalement ces processus en opérant subtilement la même mutation que celle mise en œuvre par Richter avec une immédiateté si impudente dans ses *Panneaux de verre*. Le caractère non directionnel et tangiblement aléatoire, ainsi que l'absence de spectaculaire dans l'agencement des carrés de couleur semblent refléter l'absence de toute volonté de création picturale qui aille au-delà de la présentation d'innombrables vitraux carrés. Le vitrail d'église, qui se voit ainsi refuser son rôle traditionnel de porteur d'image, est au contraire ici précisément perçu pour ce qu'il est : du verre de couleur. Dans la mesure où le *Vitrail de cathédrale* dépasse ainsi, et de loin, la simple abstraction, on pourrait en effet, comme le cardinal Meisner l'a laissé entendre en faisant référence à une « mosquée », le considérer comme répondant, d'une

manière aussi profonde que complexe, à une obstination religieuse portant sur l'absence d'image figurative. Cette non-picturalité, comme nous l'avons déjà vu dans le cas des *Panneaux de verre*, affecte la position du spectateur, puisque l'œuvre ne crée aucune spatialité illusoire, ce qui signifie par conséquent qu'elle n'offre aucune possibilité d'échapper à l'espace réel. Pour les critiques du *Vitrail de cathédrale*, cette impossibilité a pu être perçue comme étant inappropriée compte tenu de son contexte, qui évoque nombre de corollaires transcendants.

Pourtant, la question d'une corrélation spatiale fictive peut également se jouer à un autre niveau car, en dépit de sa facticité, le *Vitrail de cathédrale* n'est pas dénué de potentiel associatif. De par sa trame, il a souvent été comparé à un ensemble de pixels, mais on pourrait le rapprocher tout aussi justement d'une mosaïque. Si ces deux analogies résultent de l'aspect de l'œuvre, elles se rapportent pourtant moins à la structuration d'un espace illusionniste qu'à la constitution matérielle du vitrail. Une analyse que Richter pourrait partager quand il précise que, contenue dans les quintillions de combinaisons potentielles de carrés de couleur, se trouve aussi une image, entendue au sens de figuration, voire toutes les images¹¹. La profusion des champs de couleur détaillés en une multitude de carrés devient dès lors un répertoire potentiel de toutes les images possibles. Selon ce point de vue, l'interprétation de l'aspect de l'œuvre s'éloigne des considérations visuelles pour se rapprocher du plan conceptuel. Dès que notre attention se focalise sur les points – numériques ou matériels – constitutifs d'une image, nous ne lisons plus cette dernière comme la représentation d'un phénomène visuel, mais plutôt comme l'adaptation d'un système ou d'une technologie, conformément à la théorie de Steinberg sur le plan pictural et son réalignement dans la culture plutôt que dans la nature. En fait, cette ressemblance avec des pixels ou des tesselles de mosaïque présente également une composante spatiale qui pourra être extrapolée si nous la relierons à l'interprétation par Richter des champs de couleur comme éléments constitutifs de toute représentation possible. Un scénario figuratif pourrait prendre corps, non seulement par la reconfiguration des champs de couleur, mais aussi, quoique potentiellement, par le choix d'une position d'observation différente. Si nous interprétons les

champs de couleur comme des pixels, c'est que notre situation est nécessairement inadaptée à cette image, puisque les pixels sont visibles individuellement et ne s'amalgament pas pour former une entité unique : nous sommes



III. 65
Johannes Schreiter
Weltvollendungsfenster, 2001
Verrière
Ulm, Ulmer Münster

trop proches de l'image pour que ses composants fusionnent en un motif et révèlent ainsi ses contenus figuratifs.

Risquons-nous dès lors, sur cette base, à répondre aux critiques formulées à l'encontre du *Vitrail de cathédrale*, qui refusent d'y voir la moindre signification théologique. On pourrait affirmer de façon plus générale que, de notre point de vue, il est assurément impossible de discerner le divin. Ni la possibilité d'un continuum spatial, ni une position particulière qui nous permettrait de le voir n'existent. « Il n'apparaît tout simplement pas, déclare

Richter, c'est une catégorie différente. Cela montre bien que c'est inefficace ¹². » Le peintre a par conséquent recours à l'irréalisation et au détachement pour contrer la banalisation de l'espace pictural au moyen de sa réduction ou de son identification à l'espace réel. En cela, l'inefficacité dont Richter parle n'implique pas nécessairement qu'il aurait, contrairement à son habitude, porté son attention sur le métaphysique. Cette inefficacité résulte au contraire de son propre désir de créer une image de quelque chose que nous ne pouvons pas nous représenter, puisqu'elle se trouve au-delà des limites de notre expérience sensorielle. Par conséquent, le désir de créer une image du divin n'est guère différent de celui de vouloir figurer un atome. Comme nous ne disposons d'image ni de l'un ni de l'autre, toute tentative de les représenter reviendrait à se fourvoyer irrémédiablement. « Parler de l'aspect visuel d'un atome est une aporie, précise l'historien de l'art Armin Zweite, puisque sa "visibilité" repose sur l'émission de longueurs d'onde situées sur le spectre bien au-delà de ce que nous sommes capables de percevoir par nos sens ¹³ ».

Les conclusions que tire Richter sur la nature non représentable du divin ne se fondent pas, ou pas seulement, sur une intuition spirituelle, mais sur la préoccupation qui l'anime depuis des décennies concernant la nature des images et leurs limites. Un souci qui s'est approfondi au cours de ces dix dernières années pour aboutir à des œuvres comme les *Panneaux* et *Vitrail de cathédrale*. « Cela ne va pas plus loin ¹⁴ », dit Richter de ses tableaux, dans une formule aussi concise que pertinente. « L'art est un archétype, aussi sublime que la divinité, aussi inexplicable que la vie, indéfinissable et sans but. » À la lumière de cet exposé, cette phrase révèle une signification qui va au-delà de l'exaltation excessive de l'art, qu'elle exprime tout d'abord. C'est une inanité de vouloir s'exprimer précisément, sur ce qui ne fait pas partie du domaine de la perception.

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

- 1 Gerhard Richter, entretien avec l'auteur, 20 janvier 2011.
- 2 Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres/Oxford/New York, Oxford University Press, [1972] 1975, p. 84.
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*, p. 90.
- 5 Benjamin H.D. Buchloh, « Entretien avec Gerhard Richter », Buchloh 2009a, p. 16.
- 6 G. Richter, « Entretien avec Rolf Schön, 1972 », Richter 1999, p. 58.
- 7 *Id.*, entretien avec l'auteur, 20 janvier 2011.
- 8 *Ibid.*
- 9 Robert Rauschenberg, dans Dieter Ruckhaberle et al., *Robert Rauschenberg. Werke, 1950-1980*, cat. expo., Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1980, p. 118.
- 10 Joachim Meisner, cité dans *Express*, Cologne, 29 août 2007.
- 11 Gerhard Richter, dans le documentaire *Gerhard Richter. Das Kölner Domfenster*, écrit et réalisé par Corinna Belz, produit par WDR/Arte et Zero one film, 2008.
- 12 G. Richter, entretien avec l'auteur, 20 janvier 2011.
- 13 Armin Zweite, « Die Silikat-Bilder von Gerhard Richter und andere Mikrostrukturen », dans *Gerhard Richter. Silikat*, cat. expo., Berlin, Kulturstiftung der Länder, 2007, p. 20.
- 14 G. Richter, entretien avec l'auteur, 20 janvier 2011.







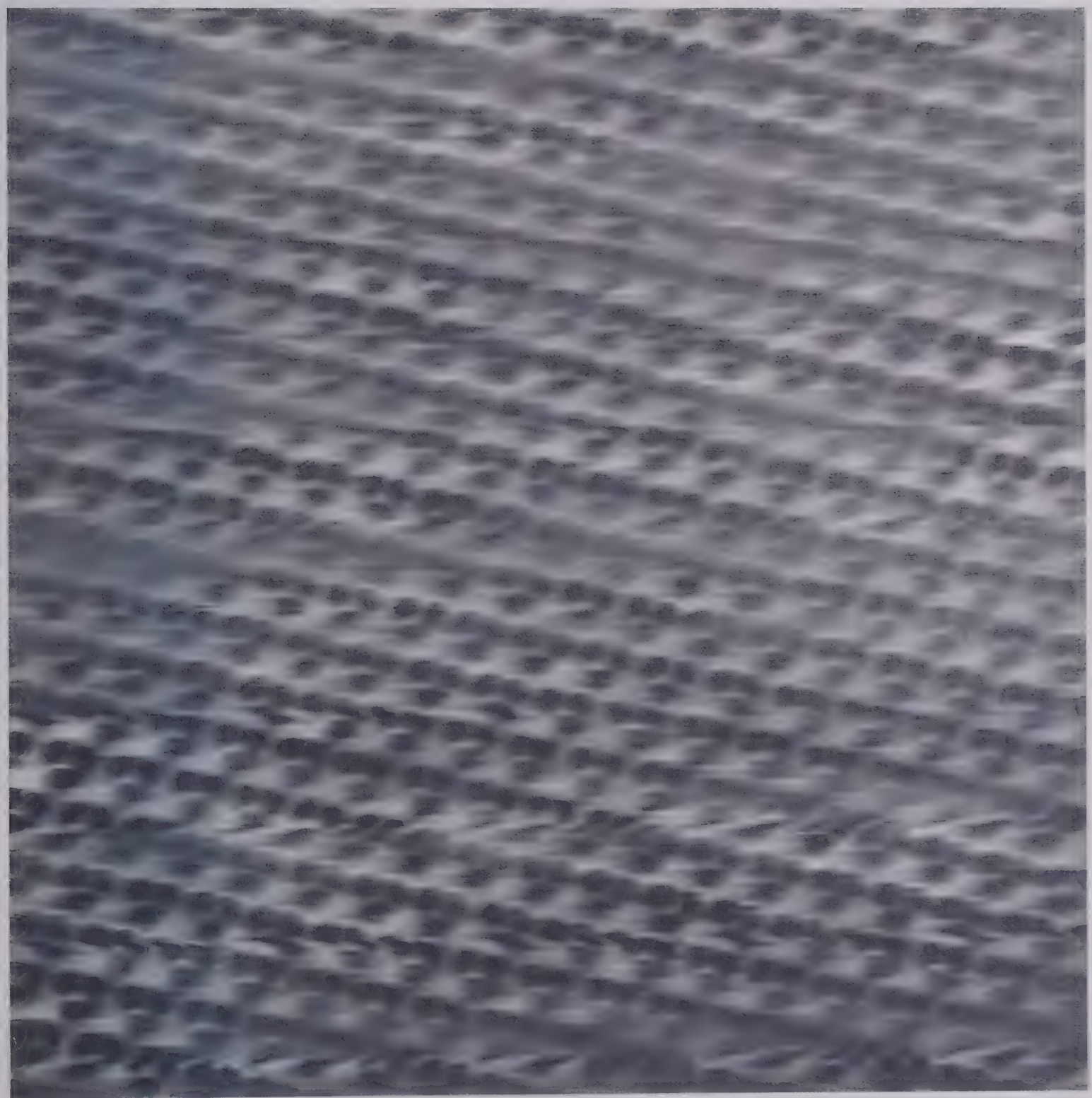
Ci-contre : *Panneau de verre* [Glasscheibe] 2002 verre Antélio 200 × 140 cm (CR : 876-1)
Gris sous verre [Grau hinter Glas] 2002 huile sur verre 121,4 × 91,4 cm (CR : 876-6)



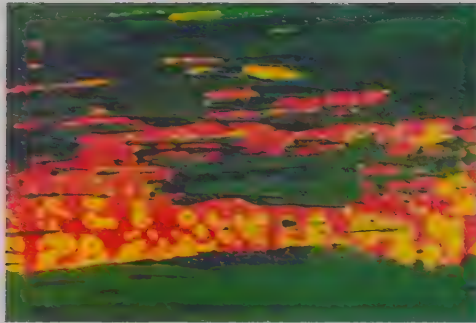


Ci-contre : 11 panneaux [11 Scheiben] 2003 construction en verre et bois 229 × 160 × 51 cm (CR : 886-1)
14 févr. 45 [14. Feb. 45] 2002 photographie sous verre 70,5 × 55,5 cm (CR : 881-4)





Silicate [Silikat] 2003 huile sur toile 290 x 290 cm (CR : 885-4)



26

Der internationale Flughafen brauchen auch die deutschen Soldaten, die schon bald in Kuwait einmarchieren werden. Nach der Ankündigung von Bundesverteidigungsminister Struck sollen sie das kleine deutsche Kontingent versetzen, das sich mit seiner Saubermänner vom Typ Fuchs schon seit Monaten in Kuwait aufhält. Eskortiert von der Polizei, akkreditieren die deutschen Soldaten jetzt auch im Zentrum der Stadt. Sie sollen zwar erst bei einem Angriff mit chemischen und biologischen Waffen zum Einsatz kommen. Die ersten Raketen, die in Kuwait niedergehen, brugen zwar nur konventionelle Sprengköpfe. Aber der Anblick der Deutscher wirkt auf viele selbstern noch beruhigender als zuvor. Denn bis die Sonne über Kuwait-Stadt untergeht, erörtern die Sprecher noch zwei weitere Male. Merklich kühlen sich die Straßen, während sich die Schutztruppe zunehmend füllt. Einige Kuwaiter wollten sich jetzt doch noch eine Geträumte anschaffen. Bisher hatten sie gehofft, der Krieg würde sich höchstens im Norden eines kleinen Jahres abspielen, wo die Amerikaner und Briten stationiert sind.

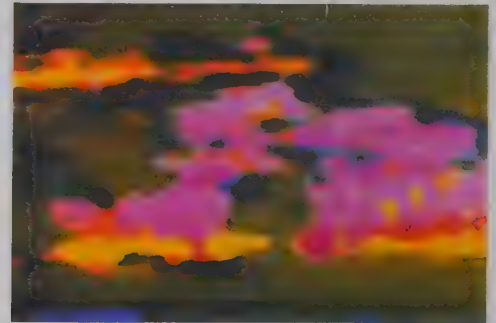
• Manchmal, wenn ich durch Geräusche oder einer Abstraktion nachts aufwache, schalte ich das Radio ein und stelle fest, daß der Senderanleger der Kurzweile sich durch meine hastige Handbewegung in der Dunkelheit leicht verschiebt. Durch das Stimmengeirr vernehme ich immer wieder den einen Namen der seit Jahrzehnten mich und die ganze Welt in Schrecken versetzt: Saddam Hussein. Bei per sechzehn Stunden Senderpause erwache ich zufällig chinesische, russische, persische oder englische Nachtrichteransprache: die dieser Namen unterbreitend wiederholen. Ich versuche natürlich das Radio fest zu stellen, um meine Frau und meine beiden Kinder nicht zu wecken. Mich packt die eigenartige Vorstellung, die Mitteilungen aus dem Radio gäben mir allein, ich könnte etwas verfallen haben. Saddams Botschafter, seinen Dorn etwas milde in der Nacht, und ich frage mich, wenn die Radiosprecher mich wieder ertauschen, wie dieser Mann mit der schlimmsten Eigenschaft: diesem Druck überhaupt widerstehen kann. Korea ist nicht unter anderen Umständen als einer von vielen Tyrannen einsam und verlor den Schein. Seiner berüchtigten Rumm verdankt Saddam seinem mächtigsten Feind, den



27

• Die Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende gab dem Dollar am Mittwoch erneut kräftig Auftrieb. An sechs der sieben vergangenen Handelstage kletterte der Dollar gegenüber dem Yen und dem Euro. Der Dollar stieg am Mittwoch im Verhältnis zum Euro auf 1,0582 Dollar je Euro, nach 1,0636 Dollar am Freitag. Seit der Dollar vergangene Woche sein Vier-Jahres-Tief gegenüber dem Euro erreicht hatte, hat er 4,9 Prozent zugelegt. Einige Händler erwarten am Ende des bevorstehenden Angriffs auf den Irak bereits für Ende März und eine Erholung der amerikanischen Konjunktur. Sobald die amerikanische Konjunktur anspringt, fließen auch die Gelder ausländischer Investoren nach Amerika und sorgen für steigende Dollarkursfrage. Die europäische Zentralbank setzte den Referenzzins auf 1,0570 (Dienstag: 1,0586) Dollar fest. Keine Bedeutung wurde der Entscheidung der amerikanischen Notenbank beigemessen, die die Leitzinsen unverändert gelassen und lediglich angekündigt hatte, daß sie die Entwicklung sehr genau beobachten werde.

• Die Fluggesellschaft hat im vergangenen Jahr wieder mit Gewinn gearbeitet. Unter dem Strich wurde ein Konzernergebnis von 717 Millionen Euro erzielt, wie das Unternehmen am Mittwochabend in Frankfurt mitteilte. Im Krisenjahr 2001 war Europas zweitgrößte Fluggesellschaft in die roten Zahlen gerutscht und verbuchte nach Steuern einen Verlust von 633 Millionen Euro. Die Aktionäre sollen nach dem Verzicht im Vorjahr nun wieder eine Dividende von 0,60 Euro je Aktie erhalten. Das operative Ergebnis stieg im vergangenen Jahr deutlich auf 718 Millionen Euro nach 28 Millionen Euro zuvor. Der Vorstand hatte hierfür zuletzt zwischen 700 Millionen und 750 Millionen Euro in Aussicht gestellt. Der Umsatz stieg auf 17 Milliarden Euro (Vorjahr: 16,7 Milliarden Euro). Analysten sagten im Schnitt ein Betriebsergebnis von 745 Millionen Euro voraus, wobei die Schätzungen von 633 Millionen Euro bis 815 Millionen Euro reichten. Angesichts der anhaltend schwachen Konjunktur und der Irak-Krise gelten die Aussichten der Luftfahrtbranche für dieses Jahr weiter als extrem schwierig. Vorstandschef Jürgen Weber hat bereits angekündigt, daß ein Krieg am Golf erneute harte Kostensenkungen erforderlich



Vereinigten Staaten von Amerika. Andernfalls würde sich seine Bekanntheit auf das Format eines Mobutu oder Pol Pot reduzieren.

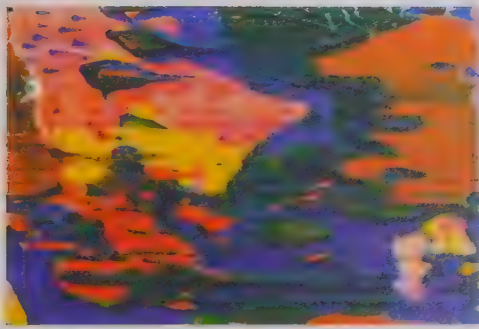
Tag für Tag, Jahr für Jahr verfolge ich schon diesen zweifelhaften Ritus des nächtlichen Meldungshörers. Inzwischen sind fünfundsiebenzig Jahre verstochen, und die entscheidende Nachricht kam nicht, so daß ich gelegentlich fürchte, in der Verbannung zu sterben, ohne je die erlösenden Worte von Saddams Sturm gehört zu haben. Oft stattet er mir in meinen Träumen Besuche ab, wobei ich mich vor meiner Wohnungstür in Bagdad umgeben sehe von seinen Schergen, die mich verhaften, des Verrats bezichtigten oder hinrichten wollten. Mehrere Male habe ich die Strecke vom Zentrum in Bagdad bis nach Berlin-Kreuzberg oder zur Lambertkirche in Münster in einem einzigen Atemzug zurückgelegt. Anfangs dachte ich, nur ich sei solchen nächtlichen Verfolgungsinvasionen ausgesetzt, später aber erfuhr ich, daß sie der gemeinsame Nachtmahr aller Exilanten sind. Und dennoch sind all diese Vorstellungen alltägliche Realität im Irak. Bereits 1976 erschütterte mich die Nachricht über die Verhaftung des irakischen, in der Nationalmannschaft spielenden Fußballers Baschi Raschid, mit dessen Familie meine Großmutter befreundet war. Der Vorwurf lautete: Mitgliedschaft in einer kommunistischen Organisation - das war für Polizeibeamtlinge wie Raschid natürlich verboten. Meine Großmutter kam aufgebracht zu mir und schrieb mich an: »Saddam verhaftet euch, und eure Partei und die Union der Verdammten« - sie meinte die zerfallene Sowjetunion - »schauen! Hier ist es!«

Baschi Raschid und weitere zwanzig Sportler wurden im April 1978 hingerichtet. Damals gab es in Bagdad eine unglückliche Koalition zwischen Baathisten und Kommunisten: die Kommunisten stellten zwei Ministerposten. Nach der Verhaftungswelle trat ich aus der kommunistischen Partei aus und schwor, niemals in meinem Leben mehr einer Partei anzugehören. Das Altersschlimmste, was einem Menschen meiner Überzeugung nach widerfahren kann, ist irgendeiner Ideologie zu erliegen.

Nun, wo der »Tag der Entscheidung« naht, verlasse ich mich weniger auf die Stundenfrist des amerikanischen Präsidenten, sondern eher auf die sich anbahnenden Morgenrötungen. Wie hoch wird der Preis der

machen würde. Er korrigierte frühere Ertrags-Einschätzungen und rechnet nun erst 2004 mit einer Rückkehr zu alten Ergebnisstärken. Im operativen Geschäft erwartet Finanzvorstand Karl Ludwig Kley wegen anhaltender Sparmaßnahmen vieler Firmen bei den Reseokosten in diesem Jahr keine Ergebnisverbesserung. Die Maschinen der Lufthansa sind seit Jahresbeginn schwächer ausgelastet. Im Januar und Februar stieg die Zahl der Passagiere um 10,5 Prozent auf insgesamt 6,7 Millionen und erreichte damit fast das Niveau von 2001. Die Auslastung sank aber um 1,2 Punkte auf 69,9 Prozent. Der Vorstand hat daher bereits beschlossen, mehrere Maschinen vorübergehend stillzulegen.

» Mit dem Beginn des Irak-Krieges haben die meisten lateinamerikanischen Länder ihre Sicherheitsvorkehrungen zum Teil erheblich verstärkt. Trotzdem glaubt kein Land, direkt mit Gewalt infolge des Krieges konfrontiert zu werden. Die Politiker in den meisten Staaten der Region befürchten vor allem negative Auswirkungen auf ihre Wirtschaft. Brasilien, Argentinien, Venezuela und Bolivien befinden sich in einer heißen Phase politischer Konsolidierung oder Neuorientierung nach Wahlen oder krisenhaften Entwicklungen. Eine kriegsbedingte Schwächung der Weltwirtschaft könnte vor allem die hoffnungsvollen Ansätze der brasilianischen Regierung zu einer Stabilisierung der wirtschaftlichen und sozialen Lage stören oder gar zunichte machen. Der chilenische Präsident Lagos reagierte auf den Ausbruch des Krieges mit Bestürzung. Er versuchte seine Landsleute mit der Bemerkung zu beruhigen, Chile befinde sich am Rand des Konflikts. Der mexikanische Präsident Fox hatte noch kurz vor Beginn der Kampfhandlungen ausdrücklich »bedauert«, daß die Vereinigten Staaten den »Weg zum Krieg eingeschlagen« hätten. Fast in allen lateinamerikanischen Ländern waren die Kriegsvorbereitungen auf Skreps oder gar Ablehnung gestoßen. Protestkundgebungen hatten jedoch nirgends das Ausmaß der Demonstrationen in Europa oder Nordamerika erreicht. Vorerst haben sich nur Kolumbien und El Salvador bereit erklärt, die Vereinigten Staaten bei ihrem Feldzug gegen Saddam Hussein direkt zu unterstützen. Kolumbien erhofft sich nach dem Ende des Irak-Krieges selbst ein Engagement. Nordamerikas und anderer Länder im Kampf gegen Guerrilla-



Organisationen, Paramilitärs und Rauschgifthandel. Venezuelas Präsident Chavez, der aus seinen Simpatie für Saddam Hussein kein Hehl macht, hält sich mit Äußerungen zu dem Konflikt zurück. Für ihn lassen sich nach dem Ende des Generalseitens kann sein Land wieder die Lieferverpflichtungen für Erdöl gegenüber dem Ausland erfüllen. Es ist aber auf absehbare Zeit nicht in der Lage, die Förderung deutlich zu steigern.

» CNN-Gründer Ted Turner wollte für den Sender aus dem »ex-berichten« bekräftigen, daß die Welt mit bin 64 Jahre alt und das wäre eine spektakuläre Art gewesen, von der Erde zu »schick« zu sein. Man habe abgelehnt, weil er »nicht qualifiziert genug« sei. Doch was für eine CIA »Krieg«-Berichterstattung den Mund halten und der Welt erzählen, was um einen »renum« passiert, ist nicht besonders »schwer«. Man müsse nur sagen: »Ich bin in Bagdad. Ringsherum fallen überall Bomben.«

» Die »ökonomische Logik« des Irak-Krieges, die sollte Aufträge nach dem »Waffengang« in Aussicht stellen, könnte nicht aufgehen, meint das österreichische »Wirtschaftsblatt«. Der US-Präsident steuert auf eine gefährliche politische Isolation zu, was den internationalen »Temperatur« ankurbeln dürfte, und beim nächsten Krisenfall (Nordkorea?) könnten sich die Amerikaner bereits »in« dem Rest der Welt gegenübersehen – da schrumpft die ökonomische Logik, daß »reinen amerikanischen« aber auch »alliierten« Kriegsgewinnen fette Aufträge beim Wiederaufbau des Iraks winken, bislang in einem zynischen Detail am Rande.

» Spanien und Portugal unterstützen einen amerikanischen Militärschlag gegen den Irak zwar politisch und logistisch, werden sich aber nicht mit eigenen Kampftruppen daran beteiligen. Beide Länder haben den Streitkräften der Vereinigten Staaten schon die Stützpunkte Rota und Moron de la Frontera zur Verfügung gestellt. Der spanische Ministerpräsident Aznar kündigte vor dem Parlament in Madrid an, daß er drei Schiffe der Armada mit insgesamt neunhundert Soldaten für

10



» Befreiung« sein? Nach Bushs Rede sagte meine Tochter zu mir: »Wenn die Amerikaner Bagdad angreifen, dann wird meine Oma sterben.«

Meine Tochter, die neun Jahre alt ist, hat ihre Großmutter noch nie gesehen. Ich versuchte, die Gefahr vor ihr herunterzuspielen, sagte ihr, die Großmutter wohne ja am Rande der Stadt, fern von den gefährdeten Regierungsbezirken, aber in Wirklichkeit bezieht ausgerechnet die grausame saddamgetreue Republikanische Garde dort vor den Toren der runden Stadt Position, befehligt von Hussain, Saddams Sohn, der seinem Vater an Grausamkeit nicht im geringsten nachsteht.

Wenn der Krieg erst einmal vorüber ist, versuche ich meine Tochter zu beschwichtigen, dann besteht die Möglichkeit, die Großmutter zu besuchen in Bagdad, der Märchenstadt, in deren Mauern mein Gedächtnis zurückgeblieben ist, als ob die Exiljahre lediglich eine Restzeit waren.

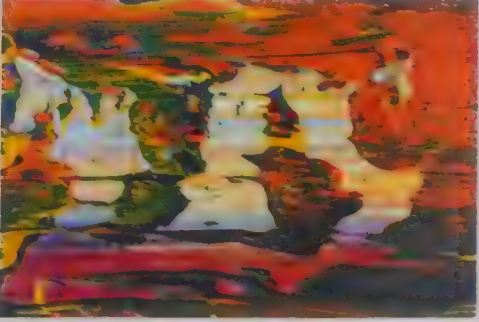
Ich male mir den Vollmond aus, in dessen hellem Schein die ersten Bomben in wenigen Stunden niedergefallen werden, und wage kaum, an die Kollateralschäden zu denken. Ich sehe den Tigris, der unzählige Reiche und Dynastien, viele Kriege und Eroberungen erlebte und überdauerte, und seine Brücken, die als erstes Kriegsziel herhalten werden, ins Flußbett stürzen, ohne daß ich sie noch einmal überzeugen konnte. Hussain Al-Mozany, 1954 im Irak geboren, lebt seit 1980 als Autor und literarischer Übersetzer in Köln. Zuletzt veröffentlichte er den Roman »Mansur oder Der Duft des Abendlandes«.

» Der Tourismus-Weltverband WTO hat den Irak-Krieg als »furchtbaren Schlag« für die ohnehin von der Wirtschaftskrise geschwächte Branche bezeichnet. »Noch bevor er begonnen hat, hat der Konflikt schon harte Auswirkungen auf den Sektor«, sagte der Generalsekretär der Organisation, Francesco Frangialli, am Dienstag in Madrid. In den kommenden Monaten drohen deswegen Tausende Stellen wegzufallen. Nur bei einer kurzen Auseinandersetzung und anschließend rascher Beruhigung der Lage könnten die Auswirkungen begrenzt und die Sommersaison vielleicht gerettet werden. Die Reisebranche setzt nach Angaben des WTO-Generalsekretärs auf einen »Aufschwung« spätestens zum Jahresende. Dieser könnte seinen

Angaben zufolge ähnlich kräftig ausfallen wie nach dem Golfkrieg 1991. Besorgniserregend sei jedoch, daß die Tourismus-Wirtschaft anders als damals durch die Folgen der Terroranschläge vom 11. September 2001 bereits geschwächt sei. Dazu kamen die Konjunkturschwäche in den wichtigen Herkunftsländern: Vereinigte Staaten, Deutschland und Japan sowie die Krise der amerikanischen Luftfahrtindustrie. Nach Angaben Frangiallis müht sich der Tourismus-Weltverband, den Ländern im Nahen Osten aus der Krise zu helfen. Im vergangenen Jahr habe es dort einen »spektakulären« Anstieg der Reiseumsätze vor elf Prozent gegeben, während der gesamte Sektor weltweit nur drei Prozent zugelegt habe. Die Länder in der Region könnten nun besser auf Krisen reagieren. Mehrere von ihnen seien in die Madrid-WTO eingetreten oder stünden kurz davor, darunter die Golfstaaten Saudi-Arabien, Qatar, Bahrain, Kuwait und Oman. »Diese Länder sehen im Tourismus einen Faktor für Öffnung und mehr wirtschaftliche Vielfalt. Arabisch sollte künftig zu den Arbeitssprachen seiner Organisation zählen.«

» Investoren an der Wall Street positionieren sich für die Zeit nach einem Irak-Krieg. Nach Ansicht des Strategen Tobias Levkovich von der Investmentbank Salomon Smith Barney beginnen sich Anleger mittlerweile schon für Aktien zu interessieren, die von einem Wiederaufbau des Irak nach einem Krieg profitieren könnten. Dazu gehören Aktien wie das Bauunternehmen Fluor Corp. oder der Baumaschinenhersteller Caterpillar. Das Kaufinteresse könnte sich auch auf Australien für die Erdölförderung ausweiten, meint Levkovich.

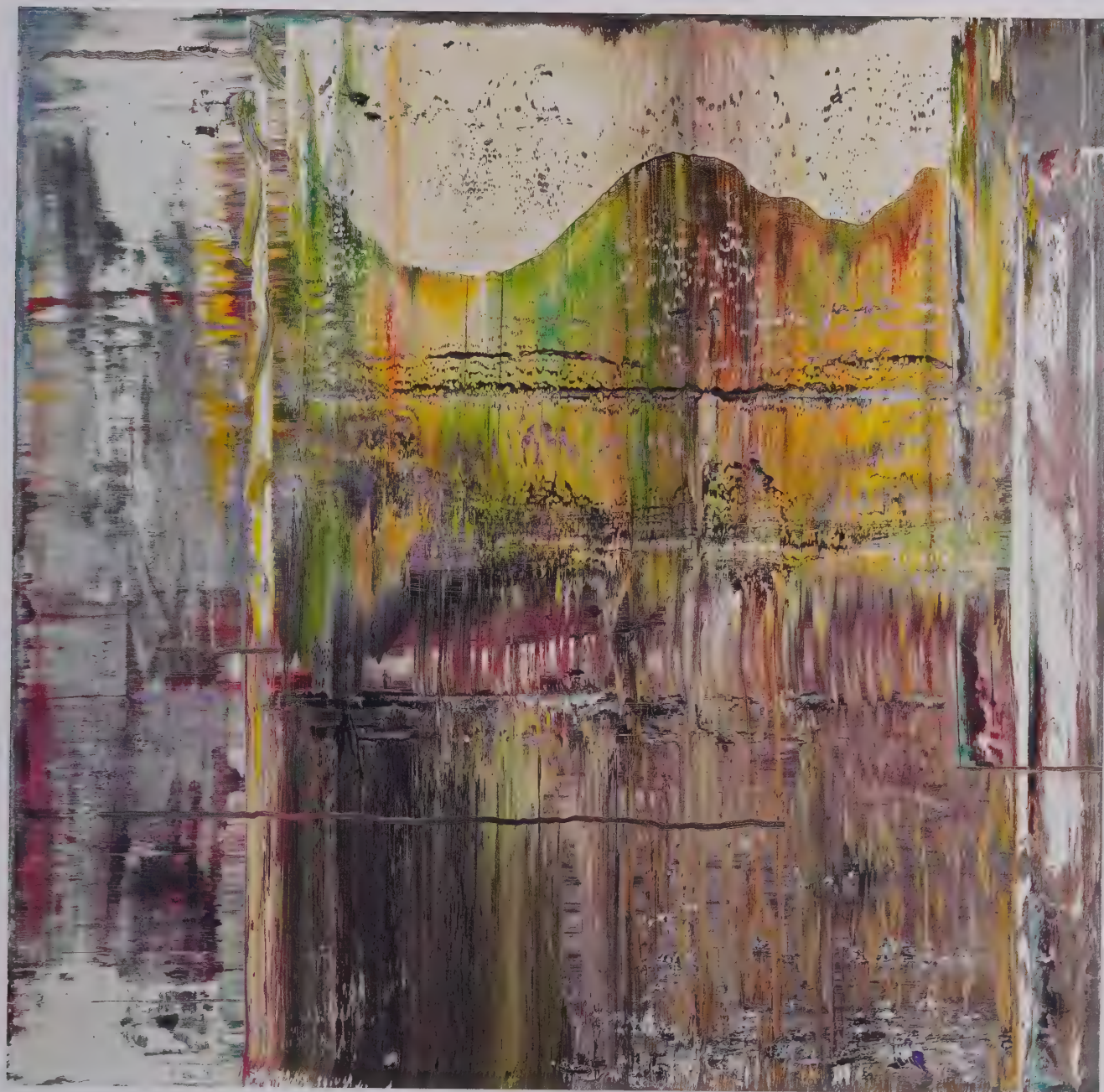
Der Aktienkurs von Caterpillar hat bereits seit Mitte Oktober deutlich zugelegt. Bei der Kurs rally am Montag war die Aktie mit einem Plus von fast sieben Prozent der am stärksten gestiegene Wert im Dow Jones-Index der 30 größten Industriewerte. Den mit dem Umfangsumsätzen des amerikanischen Präsidenten George W. Bush praktisch zur Gewandtheit gewordene Militärschlag hatte am Anfang dieser Woche für hohe Kursgewinne gesorgt. Damit war die wochenlange lähmende Ungewissheit, ob sich Schiffe verschwinden, vor allem Risiko für die Hedgefonds, haben sich im Rückbau von Aktien, dem Kurs



11

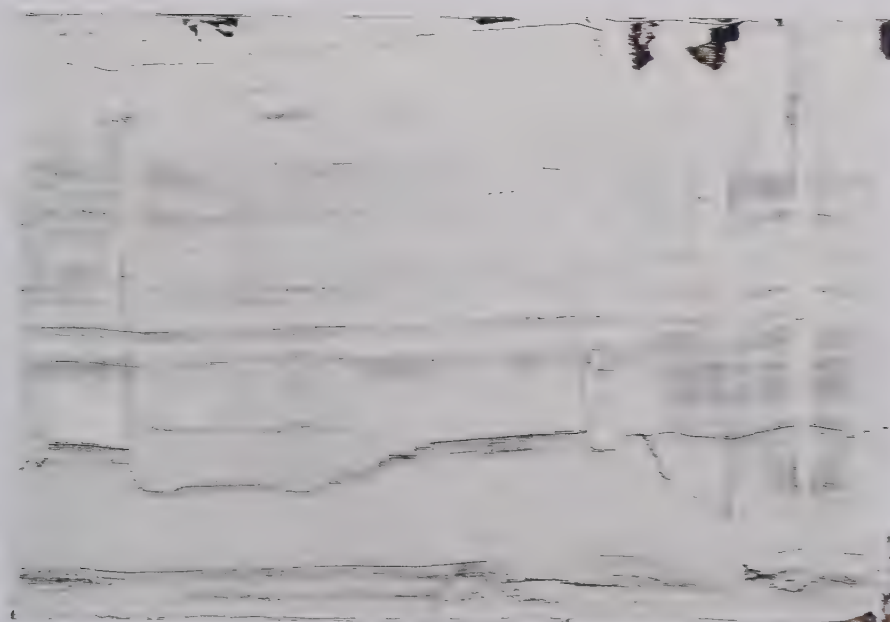
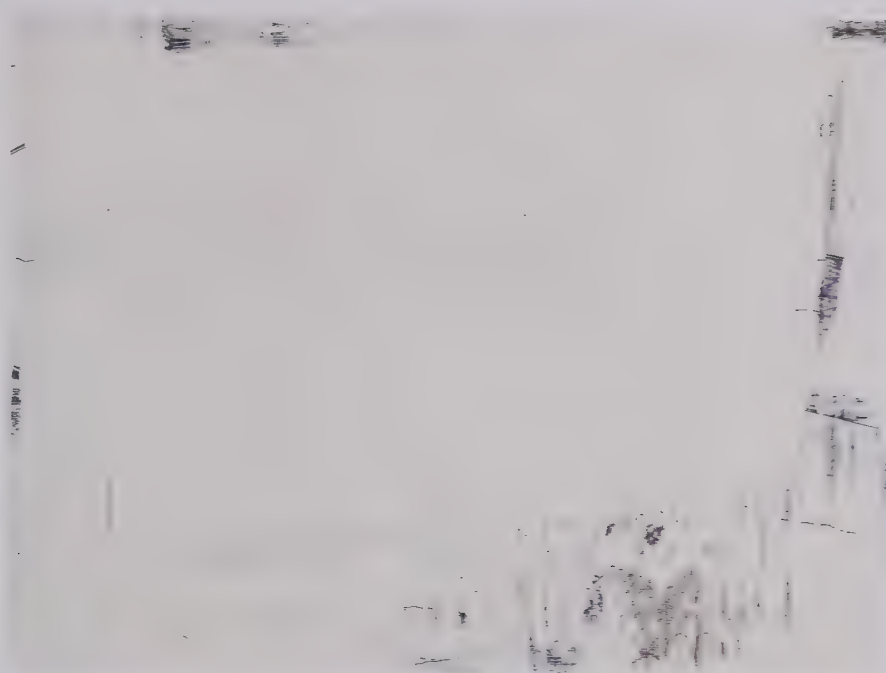


Septembre 'September' 2005 huile sur toile 52 x 72 cm (CR : 891-5)



Haggadah 2006 huile sur toile 152 × 152 cm (CR : 895-10)





Blanc [Weiß] 2006 huile sur Alu-dibond 30 × 40 cm (CR : 893-3)
 Gris [Grau] 2006 huile sur Alu-dibond 30 × 44 cm (CR : 899-1)









Cage (4) 2006 huile sur toile 290 × 290 cm (CR : 897-4)





Cage (6) 2006 huile sur toile 300 x 300 cm (CR. 897-6)













Strip [Strip] 2011 impression numérique sur papier contrecollée
sur aluminium et sous Plexiglas (diasac) 200 × 440 cm (CR : 921-7)



Chronologie

Amy Dickson

Cette chronologie ne mentionne que les expositions les plus importantes de Gerhard Richter. Pour connaître l'ensemble de ses expositions, nous vous invitons à consulter le site www.gerhard-richter.com.

1932 : 9 février : naissance de Gerhard Richter à l'hôpital Neustadt de Dresde, de Hildegard Richter, libraire, et de Horst Richter, professeur dans l'enseignement secondaire.

1933 : 30 janvier : Adolf Hitler devient chancelier.

1936 : la famille Richter déménage à Reichenau, au sud de Dresde (aujourd'hui Bogatynia, en Pologne). Naissance de Gisela, sœur de Gerhard.

1939 : 1^{er} septembre : invasion de la Pologne par l'Allemagne. Enrôlé dans l'armée, Horst est envoyé sur le front oriental. Rudi, oncle de Gerhard, est tué dès les premiers jours de la guerre. Il deviendra le sujet de la photo-peinture *Oncle Rudi* (p. 60) en 1965.

1942 : Gerhard est enrôlé dans les Pimpfe, l'organisation qui préparait les enfants aux Jeunesses hitlériennes.

1943 : Hildegard et les enfants s'installent dans le village de Waltersdorf afin d'échapper aux menaces grandissantes de la Seconde Guerre mondiale. Horst est transféré sur le front occidental où il est fait prisonnier par les Alliés. Il passera le reste de la guerre dans un camp de prisonniers américain.

1945 : Marianne, tante de Richter, est assassinée dans le cadre du programme eugéniste nazi. En 1965, elle sera le sujet d'une photo-peinture, *Tante Marianne* (p. 61).

Février : les bombardements alliés laissent Dresde en ruine.

Décembre : Gerhard reçoit de sa mère un appareil photo à plaque pour Noël. Werner Jungmichel, marchand d'appareils photo de Waltersdorf, apprend au jeune Richter le développement et le tirage des photographies, ce dont l'artiste se servira plus tard comme aide pour sa peinture et comme méthode d'enregistrement de son travail.

1946 : Horst revient chez lui après la guerre. Mais, ancien membre du parti national-socialiste, il ne peut plus enseigner et trouve un emploi d'ouvrier dans une usine textile de Zittau. Richter tente pour la première fois de dessiner sérieusement en copiant un nu à partir d'un livre. Il s'inscrit dans un collège technique de Zittau, où il apprend la sténographie, la dactylographie et la comptabilité. Il devient l'ami de Hans Lillig, peintre de fresques à Waltersdorf, qui enseigne au lycée local.

1947 : suit des cours du soir pour apprendre la peinture.

1948 : obtient son diplôme d'études techniques.

1949 : travaille avec un peintre d'enseignes à Zittau.

7 octobre : création de la République démocratique allemande (RDA).

1950 : février : pendant six mois environ, travaille comme assistant peintre de décors au théâtre municipal de Zittau.

Juillet : devient membre du parti libéral-démocrate.

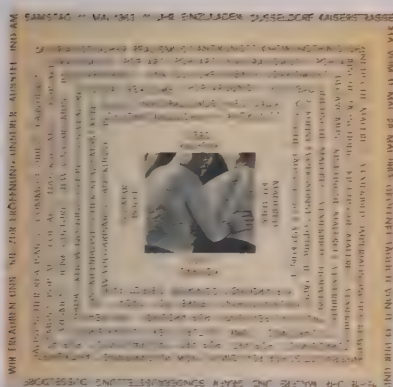
Août : décide de devenir artiste professionnel. Pose sa candidature, sans succès, à l'École des beaux-arts de Dresde pour le semestre de l'hiver 1950-1951.

2 octobre : l'École lui ayant conseillé de travailler dans une usine « appartenant au peuple » avant de se porter à nouveau candidat. Richter prend un emploi de peintre d'enseignes chez DeWag, à Zittau.

1951 : mai : admis à l'École des beaux-arts de Dresde après avoir de nouveau posé sa candidature.

31 mai : démissionne de son emploi chez DeWag et retourne à Dresde.

Tout était détruit. Il n'y avait que des montagnes de ruines, de part et d'autre de ce qui avait été des rues. Nos allers et retours quotidiens entre l'académie et le restaurant universitaire nous faisaient parcourir environ deux kilomètres de ruines.
[Elger 2010, p. 12]



III. 70 Carton d'invitation avec collage photographique unique pour l'exposition de Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke et Richter au 31a Kaiserstrasse, Düsseldorf, mai 1963



III. 71 Magasin Möbelhaus Berges, lieu d'exposition de « Leben mit Pop: eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus », octobre 1963



III. 72 Poster de Richter, Sigmar Polke et Manfred Kuttner réalisés dans le salon de la rue de Rüdiger Jähling au 51a Moltkestrasse, Wuppertal, février 1964

1961 : mars : part seul en voyage en U.R.S.S. avec une valise supplémentaire qu'il laisse à la gare de Tempelhof à son retour. Continue jusqu'à Dresde pour aller chercher Ema. Le lendemain matin, un ami emmène le couple à Berlin-Est, où celui-ci prend le métro pour gagner le secteur occidental. Après avoir passé huit jours dans un camp de réfugiés à Göttingen, ils se rendent à Oldenburg, où vivent les parents d'Ema. Richter poursuit jusqu'à Düsseldorf, où Ema le rejoindra par la suite. Il ne retournera à Dresde que vingt-cinq ans plus tard.

Printemps : s'intègre à la scène artistique. Achevant sa rupture avec l'Est, monte les photographies des œuvres qu'il avait réalisées à Dresde et en fait un portfolio. Réalise des œuvres d'art informel aux titres tels que *Blessure* [Wunde] et *Cicatrice* [Narbe]. Dépose sa candidature à l'École des beaux-arts de Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf), où il est admis dans le cours de Ferdinand Macketanz pour le semestre d'hiver.

13 août : début de la construction du mur de Berlin.

1962 : réalise ses premières photos-peintures. Peint *Table* (p. 46), qui deviendra la première des œuvres répertoriées dans le catalogue raisonné qu'il organise lui-même.

Février : retrouve Kuttner et fait la connaissance de Konrad Lueg (qui deviendra Konrad Fischer) et de Sigmar Polke lors de l'exposition de la fin du semestre d'hiver à l'École des beaux-arts.

Été : suit désormais le cours de Karl Otto Götz, en compagnie de Lueg et de Polke.

19-24 septembre : première exposition professionnelle « Manfred Kuttner/Gerd Richter Düsseldorf », à la galerie Gunga Munst de Fuda. Après la manifestation, l'artiste les œuvres qu'il avait exposées.

1963 : continue à peindre des photos-peintures. Crée un inventaire de ses œuvres, en commençant par *Table* (p. 46).

À la fin des années 1960, Richter et Polke ont été considérés comme les principaux représentants du mouvement du réalisme capitaliste. Ils ont été critiqués pour leur manque d'engagement politique et leur utilisation de techniques d'art commercial. Cependant, ils ont également été reconnus pour leur exploration de la représentation et de la perception. Leur travail a influencé de nombreux artistes ultérieurs, y compris ceux du mouvement de la Nouvelle Réalité.

Janvier : Richter et ses amis découvrent le pop art grâce au numéro de janvier 1968 d'Art International.

Février : à l'occasion de l'exposition annuelle des travaux d'étudiants, Lueg attire l'attention de Richter sur le travail de Blunzy Palermo. Palermo et Richter se rencontreront à l'École des beaux-arts dans le courant de l'année (p. 71).

Printemps : se rend à Paris avec Lueg. Se présentent dans des galeries parisiennes comme « artistes pop allemands ». Richter voit des œuvres de Liechtenstein à la galerie Diana Sonnabend.

11-14 mai : Edmund Lueg, Polke et Richter exposent dans une vitrine éphémère au 11a Hauptstrasse, à Düsseldorf. Le carton d'invitation qu'ils ont conçu, conservé au 71, reprend plusieurs thèmes qui se pose comme des questions : « Pop art ? Réalisme impérialiste ? Antiquaire ? Nouveau réalisme ? Néoréalisme ? » Dans une lettre adressée à la Neue Deutsche Wellestation, Richter décrit la manifestation comme la « première exposition du "pop art allemand" » et la « tentative d'explorer le réalisme capitaliste ».

11-18 novembre : « Leben mit Pop: eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus » (Merve) est la première manifestation pour le réalisme capitaliste, au magasin Möbelhaus Berges de Düsseldorf. Pour cette « manifestation », dans un magasin de meubles, les deux artistes ont accroché leurs œuvres dans les meubles installés sur des estrades et les ont présentés comme œuvres d'art (p. 71).

L'œuvre de Richter et Polke, qui présente une série de portraits, est une œuvre d'art qui explore la représentation et la perception. Elle est considérée comme une œuvre majeure du mouvement du réalisme capitaliste. Les artistes ont utilisé des techniques d'art commercial pour créer des œuvres qui sont à la fois esthétiques et critiques.

Viste la Staatsgalerie de Berlin à l'été 1968 (p. 71) et la galerie Diana Sonnabend.



III. 73 Blinky Palermo, Kristin Heisterkamp, Almut Fischer, Hanne Darboven, Tordes Moeller, Richter, et Konrad Fischer, milieu des années 1960



III. 74 Ema Richter, Sigmar Polke, Anna Polke, Karin Polke, Georg Polke, et Richter, 1966



III. 75 Exposition « Volker Bradke », galerie Schmelde, décembre 1966

1964 : commence à utiliser un projecteur pour réaliser ses photos-peintures. Peint les premiers *Rideaux*.

Février : Troisième et dernière exposition à l'École des beaux-arts de Düsseldorf. Avec Polke, Lueg et Kuttner, se rend en voiture à Wuppertal et installe des œuvres dans le jardin situé devant la villa de Rudolf Jährling, au 61 Moltkestrasse (ill. 72). L'installation donnera lieu à une exposition collective dans le courant de l'année à la galerie Parnass de Jährling.

10 juin-10 juillet : « Gerd Richter. Fotobilder, Portraits und Familien » [Photos-peintures, portraits et famille] à la galerie Friedrich und Dahlem de Munich (ses œuvres sont présentées avec celles de Peter Klasen).

Juillet : quitte l'École des beaux-arts. Participe au Festival Fluxus de la Technische Hochschule d'Aix-la-Chapelle.

9-30 septembre : « Gerhard Richter », première exposition personnelle, à la galerie Schmelde de Düsseldorf.

16 septembre-5 novembre : participe à l'exposition inaugurale de la galerie René Block, « Neodada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus » [Néodada, pop art, décollage, réalisme capitaliste], avec Lueg, Polke, Wolf Vostell, entre autres.

19 octobre-20 novembre : « Uwe Lausen, Natascha Morosov, Gerd Richter », galerie Friedrich und Dahlem. Munich.

18 novembre 1964-5 janvier 1965 : « Gerd Richter. Bilder des Kapitalistischen Realismus » [Images du réalisme capitaliste], galerie René Block, Berlin.

Contact avec les peintres ayant les mêmes conceptions – le groupe est très important pour moi : les choses ne viennent jamais toutes seules. Certaines de nos idées se sont élaborées au cours de conversations. S'isoler dans un village, ce n'est pas pour moi. Nous dépendons de notre entourage. En ce sens, les échanges avec d'autres artistes, et particulièrement la collaboration avec Lueg et Polke sont pour moi importants et m'apportent une partie des informations dont j'ai besoin.
[« Notes, 1964 », Richter 1999, p. 20]

20 novembre-30 décembre : « Neue Realisten. Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerd Richter », galerie Parnass, Wuppertal.

1965 : peint *Oncle Rudi* et des *Rideaux*. Réalise *Chien*, premier d'une série de huit multiples. Commence à utiliser ses propres photographies comme sources pour ses photos-peintures.

Été : visite l'exposition « Marcel Duchamp » au Museum Haus Lange de Krefeld (6 juin-1^{er} août 1965).

24 juin-3 octobre : « Große Kunstausstellung München 1965. 14 Aspekte heutiger Kunst » [Grande exposition artistique Munich 1965. 14 aspects de l'art d'aujourd'hui], Haus der Kunst, Munich.

10 juillet-5 août : « Kapitalistisch Realisme. Richter, Lueg & Polke », galerie Orez, La Haie.

Octobre : commence à collaborer avec Polke. Ils signent ensemble le livre d'artiste *polke/richter/richter/polke* six mois avant leur exposition collective.

24 octobre-28 novembre : « Tendenzen », Städtisches Museum, Trier.

27 septembre-13 novembre : « Hommage à Berlin », galerie René Block, Berlin.

Quand en 1966, je peignais les Farbtafeln [Nuanciers], ma démarche se rapprochait davantage du pop art. En reproduisant des nuanciers, et ces échantillonnages de couleurs d'un bel effet, je prenais position contre le néoconstructivisme d'Albers et autres.

[« Entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, 1986 », Richter 1999, p. 114]

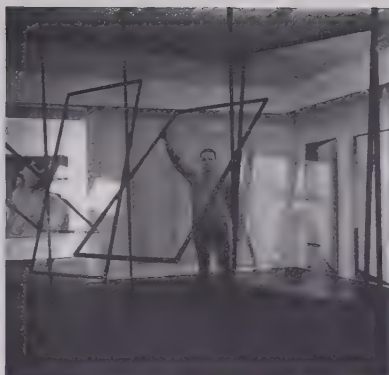
1966 : peint les premiers *Nuanciers* et *Ema* (p. 65), première œuvre réalisée d'après l'une de ses propres photographies en couleur. Poursuit la série des *Rideaux*. Entame un dialogue créatif avec Palermo.

1^{er}-26 mars : « polke/richter » à la galerie h, Hanovre.

Septembre : envisage de monter une exposition collective avec Lueg à la galerie Niepel de Düsseldorf, sous le titre « Sexe et extermination ». Mais ils y renoncent, estimant que leur tentative de juxtaposer images pornographiques et images des camps de concentration est vouée à l'échec.



III. 76 Richter dans son studio, Fürstenwall, Düsseldorf, 1967



III. 77 Richter avec 4 panneaux de verre, galerie Heiner Friedrich, Munich, mai 1967



III. 78 « Demonstrativ 67 » : Konrad Lueg, Sigmar Polke, Blinky Palermo, et Richter devant la galerie Heiner Friedrich à la maison d'édition Dumont, Cologne, septembre 1967

Avril : Heiner Friedrich devient son marchand exclusif en échange d'un revenu mensuel fixe et d'un pourcentage variable sur les ventes de ses œuvres.

5 juin-10 juillet : « Junge Generation. Maler und Bildhauer in Deutschland » [La jeune génération. Peintres et sculpteurs en Allemagne], Akademie der Künste, Berlin.

9-30 septembre : « Konrad Lueg, Gerhard Richter. Die beste Ausstellung Deutschlands » [La meilleure exposition d'Allemagne], galerie Patio, Francfort-sur-le-Main.

11-27 octobre : expose ses premiers *Nuanciers* chez Heiner Friedrich. « Gerhard Richter. Nuanciers », galerie Friedrich und Dahlem, Munich.

Décembre : « Hommage an Schmela », galerie Schmela, Düsseldorf, série de sept expositions individuelles d'une journée chacune. Dans sa présentation « Kaffee und Kuchen » du 12 décembre, Lueg expose *Portrait Schmela 1964* de Richter (CR : 37-2). Le 13 décembre, Richter présente des portraits de *Volker Bradke*, étudiant appartenant au milieu de l'art de Düsseldorf, réalisés selon différentes techniques (III. 75).

9 décembre-21 janvier 1967 : « Gerhard Richter », galerie René Block, Berlin.

30 décembre : naissance de sa fille Babette (Betty).

1967 : peint *Tôle ondulée*, *Tubes*, *Portes*, des photos-peintures d'images pornographiques, *Grand rideau* (CR : 163-1). Première construction en verre : 4 panneaux de verre (p. 71).

Remporte le prix Junger Wester, à Recklinghausen.

2 mai-4 juin : 4 *panneaux de verre* (III. 77) est présenté dans l'exposition « Gerhard Richter. Nouveaux tableaux », à la galerie Heiner Friedrich de Munich.

Juillet : peint une fresque représentant un nu allongé pour le *Creamcheese*, un bar d'artistes de Düsseldorf.

Été : est nommé professeur associé à l'École des beaux-arts de Hambourg.

13-17 septembre : « Kunstmarkt 67 », première foire d'art contemporain organisée à Cologne.

22 octobre-17 novembre : « Hommage à Lidice », galerie René Block, Berlin, exposition dédiée aux habitants du village tchèque, massacrés par les nazis. Richter y expose *Oncle Rudi* (1965).

14 octobre-14 novembre : la galerie White Wide Space d'Anvers présente « Gerhard Richter », rétrospective des œuvres de l'artiste de 1964 à 1967.

21 octobre : Konrad Fischer (anciennement Lueg) ouvre une galerie au 12 Neubrückstrasse, à Düsseldorf. (Richter continuera d'exposer chez Fischer dans les années 1970 et au début des années 1980).

12-19 septembre : « Demonstrativ 67 » : Richter, Lueg, Polke, Palermo et d'autres artistes participent à une exposition organisée dans une vitrine louée à l'éditeur Dumont pour protester contre l'exclusion de la galerie Friedrich & Dahlem du Kunstmarkt 67 (III. 78, 79).

1968 : peint des *Paysages urbains*, *Paysages*, *Nuages*, *Montagnes*, *Marines*, *Fenêtres* et *Images fantôme*. Commence à peindre sur des tableaux « ratés » (*Gris*).

Passe deux semaines de vacances en Corse avec Ema et Betty. Les pellicules de photographies qu'il prend des paysages de l'île deviennent le sujet d'une série de toiles peintes à son retour dans son atelier.

31 mars : son contrat avec Friedrich expire. Richter décide de ne pas le renouveler.

Avril : *Transformation* [*Umwandlung*] (Éditions CR : 14), réalisé en collaboration avec Polke.

5-15 avril : « Leben im Museum » [Vivre au musée], exposition-performance en collaboration avec Uecker, dans le cadre de la série « Junge deutsche Künstler. 14 x 14 », organisée à la Kunsthalle de Baden-Baden (III. 80). Les deux artistes effectuent une série de performances – *Poursuites et communications de deux artistes vivant au musée* – et Richter expose pour la première fois *Paysages urbains* et *Montagnes*.

Juillet-janvier 1970 : « Gerhard Richter », galerie Rudolf Zwirner, Cologne.

Fait la connaissance de Robert Ryman (lors de l'exposition de ses œuvres par Konrad Fischer).

1969 : peint des *Paysages urbains*, *Gris*, *Paysages*, *Forêts*, *Montagnes*, *Marines*, *Fenêtres* et *Constellations*. Entame la réalisation de l'*Atlas*. *Inventaire des tableaux* [*Bilderverzeichnis*] (Éditions CR : 27), liste de six pages constituant le premier inventaire officiel de ses œuvres de 1962 à 1969 et inaugurant le système de numérotation que Richter emploiera ensuite dans son catalogue raisonné.



III. 79 Vue de l'accrochage de *Dix grands nuanciers*, 1966, lors de l'exposition « Demonstrativ 67 », Cologne, septembre 1967



III. 80 Richter avec Günther Uecker lors de leur exposition « Leben im Museum » à la Kunsthalle de Baden-Baden, avril 1968



III. 81 Exposition à la galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, avril 1970

17 janvier-5 février : « Gerhard Richter. Villes », galerie René Block, Berlin.

27 mars-22 avril : première exposition dans une institution publique : « Gerhard Richter », Gegenverkehr e.V., Zentrum für aktuelle Kunst, Aix-la-Chapelle. Il s'agit à cette date de la plus grande exposition de l'artiste présentant la variété de ses pratiques.

24 mai-29 juin : son œuvre est présentée pour la première fois aux États-Unis, dans l'exposition « Nine Young Artists. Theodoron Awards », Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

15 juin-13 juillet : « Düsseldorfer Szene », Kunstmuseum, Lucerne.

1970 : peint des *Marines*, *Paysages urbains*, *Gris*, *Paysages*. Commence à peindre *Détails* et *Nuages*. Première collaboration avec Palermo, *Traces de doigt* (CR : 253, détruit).

14 février-18 mai : représenté par *Alpes II* (p. 96-97) dans l'exposition « Jetzt. Künste in Deutschland heute » à la Kunsthalle de Cologne.

11 avril-7 mai : première exposition à la galerie Konrad Fischer, Düsseldorf (III. 81).

Tous ces petits tableaux déglingués accrochés les uns contre les autres, c'était vraiment bien. [Elger 2010, p. 143]

14 avril-5 mai : « Gerhard Richter. Paysages urbains », galerie Heiner Friedrich, Munich (III. 82).

Octobre : avec Palermo, propose d'installer 1 350 fenêtres de vingt-sept couleurs dans le stade et la piscine des Jeux olympiques de Munich. Au moment où ils font leur proposition, le bâtiment est déjà achevé.

10 octobre-6 novembre : première exposition collective avec Palermo, « Pour Salvador Dalí », galerie Ernst, Hanovre, où il expose les *Détails* pour la première fois.

15-31 octobre : « Études 1965-1970 », Museum Folkwang, Essen. Expose des photographies et des documents préparatoires (qui deviendront officiellement l'*Atlas* en 1972).

Novembre : se rend à New York avec Palermo. Pendant ce séjour, ils montrent leurs œuvres aux artistes James Rosenquist et Robert Ryman.

1971 : peint des *Paysages*, *Détails* et *Brigid Polk*. Revient aux *Nuanciers*.

11 avril-15 mai : présente *Deux sculptures pour une salle de Palermo* dans l'exposition « Gerhard Richter, Blinky Palermo » dans la nouvelle galerie de Heiner Friedrich à Cologne (III. 83).

Ce n'est ni pour s'amuser ni pour des raisons stratégiques que l'on fait ce genre de portraits sculptés qui se regardent les yeux fermés. Il s'agissait assurément de quelque chose de plus profond, de considération de soi et de

respect envers l'ami peintre, tous deux faisant de l'art en bravant l'esprit du temps. On se sentait vraiment isolés à l'époque et chacun de nous était content que l'autre peigne et pense à peu près comme lui. [Elger 2010, p. 147]

22 juin-22 août : première rétrospective « Gerhard Richter. Peintures 1962-1971 » à la Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle de Düsseldorf (III. 84).

Été : nommé professeur à l'École des beaux-arts de Düsseldorf.

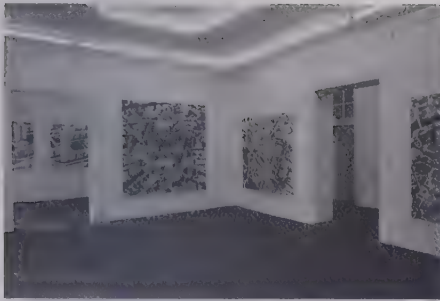
8-17 octobre : le film de Richter, *Volker Bradke*, est programmé dans le cadre de « Prospect 71. Projection » à la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, exposition entièrement consacrée au cinéma et à la photographie, organisée par Fischer et le galeriste Hans Strelow.

Avant décembre : commence à peindre *48 portraits* (p. 108-109).

1972 : peint des *Gris*, ses premières *Dépeintures* et les tableaux *Rouge-Bleu-Jaune*. Utilise pour la première fois la technique du *vermalung* [« dépeinture »].

Fait la connaissance de Benjamin Buchloh, qui deviendra l'un de ses interlocuteurs les plus importants.

Première publication de l'*Atlas*.



III. 82 « Gerhard Richter. Paysages urbains », galerie Heiner Friedrich, Munich, avril 1970



III. 83 Deux sculptures pour une salle de Palermo, galerie Heiner Friedrich, Cologne, avril 1971



III. 84 Gerhard Richter lors de sa rétrospective au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle, Düsseldorf, juin 1971

Mars-mai : expose deux diptyques sans titre (CR : 303 et CR : 304) réalisés en collaboration avec Palermo, et qui associent les monochromes blanc cassé de Palermo aux tableaux d'ampoules électriques floues de Richter, à la galerie Heiner Friedrich de Cologne.

11 juin-1^{er} octobre : expose 48 portraits pour la première fois au pavillon allemand de la 36^e Biennale de Venise. Il y présente également ses *Paysages urbains* et *Montagnes*, ainsi que ses séries *Nuages* et *Verts* (ill. 85, 86). Le catalogue de l'exposition comprend en supplément un catalogue raisonné illustré.

Le projet de ces « 48 portraits » était très ancien. [...] Lorsque j'ai reçu l'invitation de Venise, j'ai su d'emblée que l'espace auquel j'aurai droit m'offrirait les conditions idéales sans lesquelles je ne les aurais probablement jamais peints. [Elger 2010, p. 154-155]

30 juin-8 octobre : *Huit étudiantes infirmières* (CR : 130) et trois *Nuanciers* sont présentés à la documenta V de Cassel, dans la section programmée par Jean-Christophe Ammann et intitulée « La réalité en question : mondes visuels d'aujourd'hui ».

Août : inspiré par Caspar David Friedrich, se rend au Groenland pour une croisière de dix jours dans l'océan Arctique. Les photographies qu'il prend constitueront la source d'un ensemble de paysages (voir *Iceberg dans la brume*, 1982, p. 142).

Décembre : expose la série *Rouge-Bleu-Jaune* à la galerie Konrad Fischer, Düsseldorf.

1^{er}-30 décembre : l'*Atlas* est exposé pour la première fois au Museum voor Hedendaagse Kunst d'Utrecht.

Décembre-janvier 1973 : se rend à Davos, en Suisse, avec Ema et Betty.

1973 : peint des grands *Nuanciers*, *Gris* et *Rouge-Bleu-Jaune*, ainsi qu'une série de tableaux d'après *L'Annonciation* de Titien (voir par exemple p. 111).

Reçoit une commande de BMW pour réaliser trois tableaux de grandes dimensions destinés au nouveau siège de l'entreprise, à Munich. Peint les toiles *Rouge, Jaune, Bleu* (3 × 6 m, CR : 345/1-3) d'après des photographies de détails de tourbillons de peinture (ill. 87). Afin de pouvoir travailler sur ces grandes toiles, s'installe dans un atelier plus vaste, qui lui permet également de réaliser de grands *Nuanciers*.

23 mai-1^{er} juillet : exposition personnelle à la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich.

15 septembre-15 novembre : première exposition personnelle de Richter à New York, à la galerie Reinhard Onnasch.

28 septembre-7 octobre : avec Palermo, Polke et d'autres peintres allemands, participe à l'exposition « Prospect 73. Maler, Painters, Peintres », à la Kunsthalle de Düsseldorf.

1974 : continue à peindre de grands *Nuanciers* (ill. 88) et *Gris*.

9 janvier-3 février : exposition « Carl Andre/Marcel Broodthaers/Daniel Buren/Victor Burgin/Gilbert & George/On Kawara/Richard Long/Gerhard Richter », Palais des beaux-arts de Bruxelles, organisée par Yves Gevaert.

Avril-mai : expose l'*Atlas* à la galerie Heiner Friedrich, Munich.

4 décembre-12 janvier 1975 : « Gerhard Richter. Peintures grises », Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

J'ai réalisé les Grau Bilder [Gris] à une période où partout déjà, on faisait des monochromes. Et je les ai faits malgré tout. [« Entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, 1986 », Richter 1999, p. 123]

1975 : poursuit les grands *Nuanciers* et *Gris*. Revient aux *Marines*. Peint la série *Touriste*, d'après des photographies parues dans *Der Stern* qui montrent un touriste attaqué par un lion dans un parc zoologique espagnol, ainsi qu'une série d'œuvres inspirées des artistes Gilbert & George.

27 septembre-21 octobre : exposition personnelle à la galerie Konrad Fischer, Düsseldorf. Présente les séries *Marines*, *Gilbert & George* et *Touriste*, ainsi que des *Gris* et *1 024 couleurs*.

30 novembre 1975-18 janvier 1976 : rétrospective « Gerhard Richter. Peintures 1962-1974 » à la Kunsthalle de Brême. Itinérance au Palais des beaux-arts de Bruxelles l'année suivante.

25 avril-22 juin : présentation des *Gris* dans l'exposition « Peinture fondamentale » au Stedelijk Museum d'Amsterdam.



III. 86 L'Allemagne à Venise, pavillon allemand de la Biennale de Venise, 1970



III. 88 Peintures abstraites, pavillon allemand de la Biennale de Venise, 1970



III. 87 June, 1970, siège de BMW, Munich

1970 continue à travailler au studio et revient aux *«Voyages et Visions»*. Commence des peintures abstraites et des *«Soft Abstracts»*.

29 août-11 octobre : expose la série *Halifax* aux côtés du peintre américain Abraham Altschuler au Museum d'Art Moderne de New York.

1971 : réalise des compositions en verre. *«Traces»* de 1970-71. HALIFAX. Expose pour la première fois des peintures de sa fille Betty (de 1969 à 1971).

Retrouve la sculpture Isa Genzken (née en 1949), qu'il rencontre pour la première fois à la galerie de Rüdiger au début des années 1970.

1^{er} février-21 mars : rétrospective au tout nouveau Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, avec Karl Moser, Hans-Joachim Bergmann, Rüdiger et Annette Genzken (III. 89).

June (série VI) : deux des *«Soft Abstracts»* de Richter, qui sont les premières abstraites pour cette exposition collective. Moins d'un an après la mort de son père, il expose ses deux expositions. Il assiste au mariage d'Isa Genzken et de Rüdiger, lequel, ayant refusé, sa demande instant sans réponse, il devanche lui-même son mariage avec la fille de son père à Amsterdam.

«Isa Genzken, la sculpture qui apparaît» : son œuvre est présentée à Paris en 1970. Annette Genzken, depuis la fin des années 1960 s'achève tragiquement. Après la mort de Holger Meiss à la suite d'une grève de la faim, en 1971, en prison à la prison de Stammheim, son corps est pendu dans sa cellule en 1976. Andreas Baader,

Andreas Ehrlich et Jan Carl Raspe sont retrouvés morts dans la prison de Stammheim, à Stuttgart. Ces événements deviendront, en 1988, le thème du cycle de quinze tableaux intitulé *18 octobre 1977* (III. 90-91).

29 octobre-29 novembre : expose des *Peintures abstraites*, dont des *«Soft Abstracts»*, à la galerie Konrad Fischer, Düsseldorf.

1978 : peint des *Peintures abstraites* et des *Xmages*, ainsi que *Halifax* (CK 439-5), dont il photographie ensuite des détails sous différents angles pour créer 128 détails d'une peinture (p. 140).

14 mars-11 février : exposition d'œuvres nouvelles à la galerie Sperone Westwater, New York.

Été : professeur associé au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax (Nouvelle Écosse, Canada).

21 août-9 septembre : expose *128 détails d'une peinture* au 80 dans une salle du Nova Scotia College of Art and Design.

22 septembre-31 octobre : exposition *«Gerhard Richter. 48 portraits»* au Midland Group, Nottingham.

8 octobre-11 novembre : exposition de *«Traces»* abstraites et de *«Soft Abstracts»* au Stedelijk van Abbeuseum d'Emmehoven, puis à la Whitechapel Gallery de Londres l'année suivante.

1979 : peint des *Peintures abstraites*. Avant reçu une commande pour une œuvre destinée à son école d'enseignement professionnel à Soest, en Rhénanie du Nord-Westphalie, commence à travailler sur le premier des deux grands tableaux intitulés *Tracts* (*Trakt (see New)*, CK 431).

14 mars-22 avril : première exposition personnelle au Royaume-Uni, *«Gerhard Richter. Peintures abstraites»*, à la Whitechapel Art Gallery de Londres, dont le commissaire est Nicholas Serota (III. 92). S'ajoutent aux peintures abstraites et aux *«Soft Abstracts»* provenant de l'exposition d'Emmehoven, des photos-peintures, des tableaux des séries *Gris* et *Touriste*, et des paysages du Vesuve.

C'est beaucoup mieux que je ne le pensais, car j'avais du mal à imaginer cette exposition ailleurs que dans un musée. Maintenant que l'accrochage est terminé, cela me plaît peut-être encore plus qu'à Emmehoven. L'impression d'ensemble gagne en fraîcheur et en couleur (et, le temps passant, je comprends de mieux en mieux ces tableaux). (Elger 2010, p. 199)

Mai : se sépare d'Isa. Dans le courant de l'année, s'installe avec Isa Genzken.

2-23 octobre : présente les dessins *Halifax* lors de l'exposition collective *«Palermo Mario Merz Gerhard Richter»* à la galerie Konrad Fischer, Düsseldorf.

1980 : poursuit ses *Tracts* et de petites *Peintures abstraites*. Réalise son premier tableau au raku (CK 434-1). Publie un livre d'artiste à partir des 128 détails d'une peinture.



III. 88 Richter et ses assistants travaillant sur des *Nuanciers*, Brückenstrasse, Düsseldorf, 1974



III. 89 Rétrospective au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 1977



III. 90 « *Soft Abstracts* » dans le studio de Brückenstrasse, Düsseldorf, fin des années 1970

Avec Isa Genzken, répond à la commande d'une œuvre destinée à la station de métro König-Heinrich-Platz, à Duisberg : une série de panneaux et de miroirs colorés (qui ne sera achevée qu'en 1992, en raison de retards dans la construction ; ill. 95).

Pour la conception générale, nous partons du principe que les murs, les piliers et autres structures ont une surface en inox gris argenté. Afin de renforcer l'aspect visuel, des plaques émaillées et recouvertes de miroirs seront ajoutées. [...] Du point de vue artistique, nous nous en sommes tenus au niveau du quai au lieu des emplacements généralement choisis pour situer des œuvres d'art dans des lieux publics construits, ou Kunst am Bau. [Description de la conception de la station de métro König-Heinrich-Platz (1980, avec Isa Genzken), Richter 2009, p. 116]

Juin-octobre : expose deux grands *Traits* au Museum Folkwang d'Essen (juin-août) et au Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven (septembre-octobre) (voir p. 144-145).

1981 : réalise ses premiers *Miroirs* et les premiers « *Free Abstracts* » de grand format. Peint une série de paysages, d'après ses photographies prises à Davos. L'éditeur Pieroni publie *Glacé [Eis]*, livre d'artiste inspiré des photographies prises pendant son voyage au Groenland en 1972.

Reçoit le prix Arnold Bode à Cassel.

Le divorce entre Richter et Ema est prononcé.

17 janvier-8 mars : exposition « Art Allemagne aujourd'hui » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

30 mai-5 juillet : pour l'exposition en duo avec Georg Baselitz à la Kunsthalle de Düsseldorf (ill. 93), Richter expose ses *Miroirs* pour la première fois.

C'était une sorte de spectacle. Nous connaissions tous les deux un début de célébrité et c'était comme s'il fallait nous envoyer ensemble sur le ring.
[Elger 2010, p. 211]

15 janvier-18 mars : des œuvres de Richter figurent dans l'exposition « A New Spirit in Painting », à la Royal Academy of Arts de Londres.

1982 : poursuit les « *Free Abstracts* » et les *Paysages*. Commence à peindre les *Bougies* (ill. 94).

10 janvier-21 février : présente de nouvelles *Peintures abstraites* lors de l'exposition « Gerhard Richter. Peintures abstraites 1976-1981 » à la Kunsthalle de Bielefeld et, du 18 avril au 16 mai, au Mannheimer Kunstverein.

19 juin-28 septembre : expose cinq nouvelles abstractions de grand format à la documenta VII, dont *Jaune-vert* (p. 147), réparties dans l'exposition de manière à dialoguer avec les œuvres d'autres artistes comme Claes Oldenburg et Robert Mangold. Dans un texte publié dans le catalogue, il qualifie ses tableaux abstraits de « modèles fictifs ».

1^{er} juin : épouse Isa Genzken.

5 novembre-12 décembre : expose les *Bougies* pour la première fois à la galerie Max Hetzler, Stuttgart.

Quand nous décrivons un processus, établissons une facture ou photographions un arbre, nous créons des modèles sans lesquels nous ignorerions tout de la réalité et serions au stade animal. Les peintures abstraites sont des modèles fictifs parce qu'elles rendent perceptible une réalité que nous ne pouvons ni voir, ni décrire, mais dont nous pouvons déduire l'existence. [« Texte pour "documenta 7", 1982 », Richter 1999, p. 80]

1983 : poursuit les *Peintures abstraites* et des *Paysages*. Peint des *Bougies* et des *Crânes*.

Juillet : dernière exposition à la galerie Konrad Fischer de Düsseldorf. Expose des *Peintures abstraites* et un tableau de la série *Bougies*.



II. 81. Richter à huis clos, Nouvelle-Écosse, en 1975, avant huis clos 1975



II. 82 Exposition à la Whitechapel Art Gallery, 1975



III. 93 Exposition en duo avec Georg Baselitz à la Kunsthalle de Düsseldorf, 1987

Ferme l'année quatre Dusseldorf pour s'installer à Cologne

1984 : après six ans d'interruption, revient à l'aquarelle. Peint des Paysages et des Peintures qui montrent l'expérience des associations des deux

Peintures séparément. D'après les Genèses

1984 : 25 février : exposition de Peintures abstraites au Musée d'Art moderne de Saint-Denis de la Réunion

1984 : 17 mars : première exposition d'aquarelles à la galerie Thomas Schwegman, Cologne

24 septembre-1 décembre : une de l'exposition "Gerhard Richter. Zwei Jahrzehnte neue deutsche Kunst in Düsseldorf". Title: Deux décennies d'art allemand nouveau à Düsseldorf. Messagère de l'Art. Richter présente des Peintures abstraites et des Paysages. C'est grâce à cette exposition, dont le commissaire est Kasper König, que Richter passe enfin sur le marché de l'art international.

12 octobre-25 novembre : représenté dans l'exposition "An der Grenze. Manifestationen. Postmodern in der bildenden Kunst zu Beginn der vier Jahre in Berlin, Düsseldorf und München" (Schweigen, manifestes, manifestations. Postmodernisme des arts visuels au début des années 1990 à Berlin, Düsseldorf et Munich), à la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf.

1985 : continue de peindre des Peintures abstraites et des Paysages.

Reçoit le prix Oskar Kokoschka à Vienne

7 mars-26 mars : double exposition à New York, organisée conjointement par les galeries Sperone Westwater et Marian Goodman. Première exposition de Richter à la galerie Marian Goodman.

1986 : poursuit des Peintures abstraites et des Paysages. Réalise une série d'œuvres en passant le ruban sur des paysages. Travail sur les Miroirs. Réalise une commande pour la campagne d'assurance "Miroir-Versicherung" de la ville d'Essen.

16 janvier-15 mars : première grande rétrospective organisée "Gerhard Richter. Peintures 1961-1985" à la Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf, à Wuppertal, Berlin, Bâle et Vienne.

Mars 1986 : revient à Dresde pour la première fois en vingt-cinq ans pour assister au mariage de l'exposition "Postmodern. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland" (Postmodern. Peinture de la République Fédérale d'Allemagne) à la galerie Neue Meister Staatliche Kunstsammlungen de Dresde. Sont exposées ses œuvres et celles d'Ulrich et de Polke.

12 décembre-17 janvier 1987 : expose des œuvres avec les plus anciennes datant de 1964 à la galerie Barbara Glaser de New York.

1987 : peint des Peintures abstraites et des Paysages

Ferme : publie ses notes d'artiste pour la première fois à l'occasion de l'exposition "Gerhard Richter. Œuvres sur papier, 1961-1986" au Museum Overland d'Amsterdam. Du 17 novembre-20 avril.

7 mars-4 avril : exposition conjointement organisée par les galeries Sperone Westwater et Marian Goodman de New York.

Octobre : Kasper König devient directeur de l'École des beaux-arts de Francfort en prenant Richter professeur associé. Richter entre en fonction l'année suivante.

1988 : travaille sur 14 octobre 1977, cycle de quinze tableaux représentant la mort des membres du groupe Baader-Meinhof (p. 177-181 et p. 184).

Continu de peindre des paysages, des portraits, des natures mortes, des œuvres abstraites. Il se penche sur la question de la mort. En 1987, le cycle de quinze tableaux représentant la mort des membres du groupe Baader-Meinhof (p. 177-181 et p. 184).

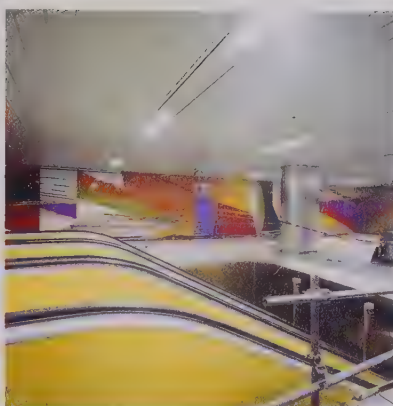
Peint Betty p. 181, portrait de sa fille. Réalise également des Peintures abstraites au rachat, une série de natures mortes et une série d'œuvres portant le titre Bleich.

Reçoit le prix Kassiering de la ville de Goslar

11 mars-14 avril : Gerhard Richter. Peintures de Londres, à la galerie Anthony d'Offay, Londres. D'Offay sera le principal marchand des œuvres de Richter en Europe pendant les dix années suivantes.



III. 94 Vue du studio avec des *Bougies*, Brückenstrasse, Düsseldorf, 1983



III. 95 Commande de Richter pour la station de métro König-Heinrich-Platz, Duisberg, 1980-1992



III. 96 Rétrospective à la Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1986

29 avril-10 juin : première grande rétrospective organisée au Canada et aux États-Unis, au Musée des beaux-arts de l'Ontario (Art Gallery of Ontario), à Toronto, présentée ensuite au Museum of Contemporary Art de Chicago, au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington et au Museum of Modern Art de San Francisco.

1989 : commence à réaliser des *Photographies peintes*. Peint des *Peintures abstraites*, parmi lesquelles *Janvier*, *Décembre*, *Novembre* (CR : 699, 700 et 701) et *Paysages*.

12 février-9 avril : la première exposition de *18 octobre 1977*, au Museum Haus Esters de Krefeld, suscite une controverse dans toute l'Allemagne. Le cycle de tableaux est ensuite présenté au Portikus de Francfort-sur-le-Main, à l'Institute for Contemporary Art de Londres, et dans le cadre de la grande exposition organisée au Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam, où figurent également des *Gris* et des abstractions récentes peintes au racloir (III. 100).

La réalité funeste, la réalité inhumaine. Notre indignation. Impuissance. Échec. Mort. Voilà pourquoi je peins ces tableaux. [« Notes, novembre 1988 (pour la conférence de presse de février 1989) – Haus Esters, Krefeld », Richter 1999, p. 141]

20 mai-28 août : des œuvres de Richter figurent dans l'exposition « Art From Cologne », à la Tate Gallery de Liverpool.

2 août-22 octobre : présentation de l'*Atlas* à la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich.

9 novembre : début de la démolition du mur de Berlin.

1990 : poursuit les *Peintures abstraites*, parmi lesquelles la première série des *Forêts* ; portraits d'Isa Genzken.

18 octobre 1977 est présenté aux États-Unis et au Canada : Saint Louis Art Museum ; Grey Art Gallery and Study Center, New York ; Musée des beaux-arts, Montréal ; Lannan Foundation, Los Angeles.

3-24 février : exposition organisée conjointement par les galeries Sperone Westwater et Marian Goodman à New York.

3 octobre : réunification officielle de l'Allemagne.

1991 : réalise les *Miroirs colorés* (notamment en réponse à une commande de la Hypovereinsbank de Düsseldorf), les *Miroirs gris* et des *Peintures abstraites*.

30 octobre-12 janvier 1992 : première rétrospective au Royaume-Uni, à la Tate Gallery de Londres.

22 avril-17 juin : exposition « Gerhard Richter. Miroirs », galerie Anthony d'Offay, Londres, qui comprend des *Miroirs*, 4 *panneaux de verre*, *Deux sculptures pour une salle de Palermo* et *Betty* (p. 162).

1992 : réalise des *Peintures abstraites* et des *Miroirs gris*.

Fait la connaissance de Sabine Moritz, étudiante de l'École des beaux-arts de Düsseldorf.

13 juin-20 septembre : réalise une salle lambrissée pour ses tableaux présentés à la documenta IX, parmi lesquels des *Peintures abstraites* et des *Miroirs gris* (III. 102). *Fleurs* (CR : 764-2) est également présenté.

1993 : peint la série *I. G.* et des *Peintures abstraites*. Publication en allemand des écrits de Richter, *Gerhard Richter. Schriften und Interviews*, édités par Hans Ulrich Obrist.

Séparation définitive d'avec Isa Genzken.

Le numéro de mars de la revue *Parkett* (n° 35) est consacré à Richter.

23 septembre-21 novembre : le Musée d'art moderne de la Ville de Paris/ARC accueille la rétrospective alors la plus complète de l'œuvre de Richter, dont le commissariat est assuré par Kasper König. L'exposition voyage à Bonn, Stockholm et Madrid. À cette occasion, Buchloh réalise un nouveau catalogue raisonné, où sont reproduits à l'échelle 1/50^e tous les tableaux jusqu'au numéro 794-2.

24 octobre-21 novembre : exposition « Gerhard Richter. Éditions 1965-1993 » à la Kunsthalle de Brême, accompagnée d'un nouveau catalogue raisonné des éditions de Richter, établi par Hubertus Butin.

1994 : peint des *Peintures abstraites* et des portraits de Sabine Moritz : *Lectrice* (p. 219) et *Petite baigneuse* (p. 218).

Démissionne de ses fonctions de professeur à l'École des beaux-arts de Düsseldorf.



III. 97 Richter dans son studio, Bismarkstrasse, Cologne, années 1980



III. 98 Richter dans son studio, années 1980



III. 99 Richter dans son studio, sélectionnant des images pour 18 octobre 1977, 1988

Novembre : rencontre Robert Storr pour la première fois.

1995 : peint des *Peintures abstraites*, des *Fleurs* et la série *S. avec enfant* (p. 222-225).

Publication d'écrits en anglais sous le titre *The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews, 1962-1993* [Pratique quotidienne de la peinture. Écrits et entretiens, 1962-1993].

Reçoit le prix de la Fondation Wolf pour les Arts à Jérusalem.

Acquisition de 18 octobre 1977 par le Museum of Modern Art de New York.

Épouse Sabine Moritz.

6 janvier : naissance de son fils Moritz.

25 février-27 avril : première exposition de l'*Atlas* aux États-Unis, à Dia:Chelsea, Dia Art Foundation, New York.

1^{er} juin-4 août : exposition « Gerhard Richter. Painting in the Nineties » [Peindre dans les années 1990], galerie Anthony d'Offay, Londres.

1996 : peint des *Peintures abstraites* et des *Autoportraits*. Emploie pour la première fois des surfaces composites en aluminium.

Naissance de sa fille Ella Maria.

Juin : s'installe dans le quartier de Hahnwald à Cologne, dans sa nouvelle maison et son nouvel atelier, conçus avec l'architecte Thies Marwede.

15 juin-15 septembre : expose pour la première fois la série *S. avec enfant* lors de « Gerhard Richter. 100 peintures » au Carré d'art, Musée d'art contemporain de Nîmes.

1997 : peint des *Peintures abstraites* (III. 103), *Paysages*, *Fleurs*, *Demo* (III. 227), *Torse* (CR : 844-1) et *Tête* (CR : 844-2).

Reçoit le Lion d'or de la 47^e Biennale de Venise.

Récompensé par le Praemium Imperiale à Tokyo.

21 juin-28 septembre : expose l'*Atlas* à la documenta X de Cassel.

7 septembre-11 janvier 1998 : expose *Betty* (1988) et 18 octobre 1977 dans l'exposition « Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land » [Images de l'Allemagne. L'art d'un pays divisé] au Martin-Gropius-Bau de Berlin.

1998 : peint des *Peintures abstraites*, la série *Losanges* [Rhombus] et des *Marines*.

Reçoit plusieurs récompenses, parmi lesquelles le prix Wexner, attribué à un artiste étranger comme membre honoraire de l'Académie américaine des arts et lettres, et le prix du Land de Rhénanie de Nord-Westphalie [Staatpreis des Landes Nordrhein-Westfalen].

Août : victime d'une attaque cérébrale dans son atelier.

11 septembre-22 octobre : expose la série des *Losanges* et des *Peintures abstraites* de 1994 à 1998 à la galerie Anthony d'Offay de Londres.

16 décembre-14 mars 1999 : exposition « Der Atlas und seine Bilder » [L'Atlas et ses images] à la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich.

1999 : peint des *Peintures abstraites* et des *Paysages*.

Début 1999 : installation de la commande *Noir, Rouge, Or* (p. 200) dans le hall du Reichstag, reconstruit pour marquer la réunification de l'Allemagne.

On ne m'a pas demandé de représenter le drapeau allemand. C'est le thème qui m'a inspiré, même s'il y avait Palermo et ce célèbre drapeau de Jasper Johns. Et puis, j'avais eu une version d'un mètre de côté de ce drapeau dans mon salon, mais cela n'allait pas. Il était trop intrusif ; être obligé de regarder tout le temps ce noir, rouge et or.
 Entretien avec Hans Ulrich Obrist, novembre 2006 », Richter 2009, p. 524

9 septembre-4 novembre : exposition « Gerhard Richter. The Complete Editions » à la galerie Anthony d'Offay de Londres.

2000 : peint des *Peintures abstraites*, *Fleurs*. *Chapelle royale, Dresde* (p. 241), un autoportrait avec Buchloh, des portraits de son fils Moritz (III. 54). Commence une série d'éditions intitulée *Pont*, 14 fév. 45, d'après une photographie aérienne de Cologne prise par un avion américain après le bombardement allié de la ville le 14 février 1945.



III. 100 Exposition au Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1989



III. 101 Richter dans son studio, Bismarkstrasse, Cologne, fin des années 1980



III. 102 Peintures abstraites exposées lors de la documenta IX, Cassel, 1992

Un imprimeur sympathique m'avait donné une photo vieille de soixante ans qui me fascinait énormément. C'était une vue aérienne des quartiers sud de Cologne prise par l'aviation américaine en février 1945, avec un pont en ruine et d'innombrables trous causés par les bombes. [« Entretien avec Hans Ulrich Obrist, novembre 2006 », Richter 2009, p. 524]

26 juillet : lit l'article de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* intitulé « Premier coup d'œil à l'intérieur d'un atome », qui correspond à son approche conceptuelle de la peinture. L'illustration accompagnant l'article représente une sorte de flou indistinct.

Réalise l'édition *Première vision [Erster Blick]* (III. 53).

22 septembre-5 novembre : donne le coup d'envoi d'une exposition rétrospective de ses éditions, intitulée « Übersicht », à l'Institut für Auslandsbeziehungen e.V. de Stuttgart.

2001 : peint des *Peintures abstraites* et *Juist* (CR : 875-1). Réalise une version en miroir de *Huit gris* (CR : 874/1-8).

10 juin-4 novembre : expose la série de peintures abstraites *Losanges* à la 49^e Biennale de Venise.

11 septembre : attaques coordonnées par l'organisation Al-Qaïda contre l'Amérique au moyen de quatre avions de ligne. L'attaque contre le World Trade Center de New York sera le sujet de son tableau *Septembre*, 2005 (p. 264).

Décembre : la municipalité de Cologne rend hommage à Richter en l'invitant à inscrire son nom dans le livre d'or de la ville.

2002 : réalise des *Panneaux de verre* et des *Panneaux verticaux*. Réalise *14 fév. 1945* (p. 259) qui fait office de mémorial de guerre dans une église de la banlieue de Cologne.

Richter est invité par le chapitre métropolitain de la cathédrale de Cologne à créer un vitrail destiné à remplacer celui du transept sud, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale.

14 février-20 mai : la grande rétrospective « Gerhard Richter. Forty Years of Painting », organisée par Robert Storr, ouvre ses portes au Museum of Modern Art de New York (III. 104). L'exposition est ensuite présentée à l'Art Institute de Chicago, au Museum of Modern Art de San Francisco et au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington.

2003 : réalise des *Silicates*, *Gris*, un paysage, *Sils Maria* (CR : 882-1) et *11 panneaux* (p. 258).

6 décembre-14 mars 2004 : expose l'*Atlas* à la Whitechapel Art Gallery de Londres.

2004 : peint des *Peintures abstraites*, *Strontium* et deux paysages. Réalise trois nouvelles versions de *11 panneaux*. Pour réaliser *Coupure de guerre*, photographie deux cent seize détails d'un de ses tableaux abstraits de 1987 et assemble ces images avec les fragments d'un texte consacré à la guerre en Irak, provenant de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (p. 262-263).

Août : ouverture de trois salles consacrées aux œuvres de Richter à l'Albertinum, galerie Neue Meister de Dresde.

2005 : peint la deuxième série de *Forêts* (CR : 892/1-12) et *Septembre*.

Création des Archives Gerhard Richter au Staatliche Kunstsammlungen de Dresde.

4 février-29 mai : exposition « Gerhard Richter. Image après image » au Musée d'art moderne de Louisiana, Humlebæk (Danemark).

12 février-16 mai : grande rétrospective au K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf. Réalisation du deuxième volume du catalogue raisonné à l'occasion de cette exposition.

17 novembre-14 janvier 2006 : présentation des *Silicates* et de la deuxième série des *Forêts* à la galerie Marian Goodman de New York.

2006 : peint la série des *Cage* (p. 268-273), les peintures *Blanc* et *Haggadah* (p. 265).

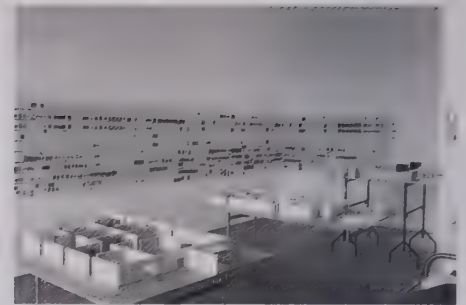
Naissance de Theodor, second fils de Richter.



III. 103 Richter travaillant dans son studio sur la série 849 des *Peintures abstraites*, Osterriethweg, Cologne, 1997



III. 104 Robert Storr et Richter lors de « Gerhard Richter. Forty Years of Painting », The Museum of Modern Art, New York, 2002



III. 105 Studio de Richter avec trois maquettes (2011) pour l'exposition itinérante à la Tate Modern, Londres, à la Neue Nationalgalerie, Berlin, et au Centre Pompidou, Paris

2007 : achèvement du vitrail de la cathédrale de Cologne. 25 couleurs, série sur émail et Alu-dibond. Peint un portrait de sa fille *Ella* (p. 274).

25 août : consécration du vitrail de la cathédrale de Cologne. Inspiré de ses propres *Nuanciers*, le vitrail est composé d'environ 11 500 carrés de verre soufflé de soixante-douze couleurs différentes. Pour marquer l'événement, le Museum Ludwig de Cologne organise l'exposition « Gerhard Richter. Zufall. 4900 Farben und Entwürfe zum Kölner Domfenster » [Gerhard Richter. Hasard. 4 900 couleurs et motifs pour le vitrail de la cathédrale de Cologne].

Au début de 2002, le maître d'œuvre de la cathédrale m'a proposé de concevoir un motif pour le vitrail sud. Le principe consistait à représenter six martyrs, dans le style de l'époque. Naturellement, j'étais très touché que l'on me fasse tant d'honneur, mais je me suis vite rendu compte que je n'étais pas fait pour ce travail. Prêt à m'avouer vaincu après plusieurs tentatives pour essayer de saisir le sujet, je suis tombé sur une grande reproduction de mon tableau aux 4 096 couleurs. J'ai posé dessus le gabarit du vitrail et j'ai vu que c'était la seule solution. J'ai écrit au maître d'œuvre pour lui dire que j'allais lui envoyer le seul projet qui, selon moi, était viable pour ce vitrail. [« Notes pour une conférence de presse, 2006 », Richter 2009, p. 518]

10 juin-21 novembre : expose la série *Cage* à la 52^e Biennale de Venise.

2008 : peint des *Peintures abstraites*. Réalise la série *Sinbad*, composée de peintures à l'émail sous verre.

19 janvier-4 mai : exposition « Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen » [Gerhard Richter. Tableaux issus de collections privées], Museum Frieder Burda, Baden-Baden. Itinérance à la Royal Scottish Academy d'Édimbourg à la fin de l'année.

26 janvier-1^{er} mars : première présentation de *Septembre* à la galerie Marian Goodman de Paris.

Février : ouverture de la salle consacrée à la série *Cage* à la Tate Modern de Londres.

23 septembre-23 novembre : exposition « Gerhard Richter. 4 900 couleurs » à la Serpentine Gallery de Londres.

17 octobre-18 janvier 2009 : première exposition de photographies repeintes au Museum Morsbroich de Leverkusen.

2009 : peint des *Peintures abstraites*.

Plusieurs grandes expositions ont lieu, parmi lesquelles :
30 janvier-3 mai : « Gerhard Richter. Rétrospective », Albertina, Vienne ;
26 février-31 mai : « Gerhard Richter. Portraits », National Portrait Gallery, Londres ;
27 février-17 mai : « Gerhard Richter. Peintures abstraites », Haus der Kunst, Munich ;
7 mars-1^{er} juin : « Richter en France », Musée de Grenoble.

7 novembre-9 janvier : exposition « Gerhard Richter. Peintures abstraites », galerie Marian Goodman, New York.

2010 : continue de réaliser des tableaux avec de l'émail sous verre.

20 juin : réouverture de l'Albertinum de Dresde, dont trois salles sont consacrées à Richter.

2011 : 5 février-15 mai : « Gerhard Richter. Bilder einer Epoche » [Images d'une époque], Bucerius Kunst Forum, Hambourg.

6 octobre-8 janvier 2012 : « Gerhard Richter. Panorama », Tate Modern, Londres.

2012 : 12 février-13 mai : « Gerhard Richter. Panorama », Neue Nationalgalerie, Berlin.

6 juin-24 septembre : « Gerhard Richter. Panorama », Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Bibliographie sélective

Karl Heinz-Hering et Dieter Helms, *Gerhard Richter. Arbeiten 1962-1971*, cat. expo., Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1971.

Dieter Honisch (dir.), *Gerhard Richter. 36. Biennale di Venezia, Padiglione tedesco*, cat. expo., Essen, Museum Folkwang, 1972.

Daniel Abadie (dir.), *Gerhard Richter*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977.

Bernard Blistène, « Gerhard Richter ou l'exercice du soupçon », dans *Gerhard Richter. Peintures*, cat. expo., Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1984, p. 5-8.

Benjamin H.D. Buchloh, « Richter's Fracture. Between the Synecdoche and the Spectacle », dans *Gerhard Richter*, cat. expo., New York, Sperone Westwater, 1985.

Coosje van Bruggen, « Gerhard Richter. Painting as a Moral Act », *Artforum*, mai 1985, p. 82-91.

Jürgen Harten (dir.), *Gerhard Richter. Bilder 1962-1985*, cat. expo., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1986.

Anne Rorimer, « Gerhard Richter. The Illusion and Reality of Painting », dans *Gerhard Richter. Paintings*, cat. expo., New York, Marian Goodman Gallery/Sperone Westwater Gallery, 1987.

Michael Danoff et Roald Nasgaard (dir.), *Gerhard Richter. Paintings*, cat. expo., Chicago, Museum of Contemporary Art/Toronto, Art Gallery of Ontario, 1988.

Jill Lloyd, « Gerhard Richter. The London Paintings », dans *Gerhard Richter. The London Paintings*, cat. expo., Londres, Anthony d'Offay, 1988.

Benjamin H.D. Buchloh, Stefan Germer et Gerhard Storck, *Gerhard Richter. 18 Oktober 1977*, Krefeld, Museum Haus Esters, 1989. (« A Note on 18 Oktober 1977 » de Buchloh, repris dans *October*, n° 48, printemps 1989, p. 88-109.)

Richard Cork, « Through a Glass, Darkly. Reflections on Gerhard Richter », dans *Gerhard Richter. Mirrors*, cat. expo., Londres, Anthony d'Offay, 1991.

Sean Rainbird (dir.), *Gerhard Richter*, cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1991.

Doris von Drathen, « Gerhard Richter. Les pouvoirs de l'abstraction », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 40, 1992, p. 67-85.

Benjamin H.D. Buchloh, « The Allegories of Painting » et « Pandora's Painting. From Abstract Fallacies to Heroic Travesties », dans *Gerhard Richter. Documenta IX*, 1992. *Marian Goodman Gallery*, 1993, cat. expo., New York, Marian Goodman Gallery, 1993.

Suzanne Pagé (dir.), *Gerhard Richter*, 3 volumes : catalogue d'exposition (vol. I) ; Benjamin H.D. Buchloh, *Essais* (vol. II) et *Catalogue raisonné 1962-1993* (vol. III), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993.

Parkett, n° 35, 1993, avec des essais de Jean-Pierre Criquei, Peter Gidal, Dave Hickey, Gertrud Koch et Birgit Pelzer.

Birgit Pelzer, *Le Désir tragique. Sur Gerhard Richter*, Paris, Les presses du réel, 1993 (édition limitée à 50 exemplaires, numérotés de I à L, signés par Gerhard Richter et Birgit Pelzer).

Paul Wood, « Truth and Beauty. The Ruined Abstraction of Gerhard Richter », dans John Roberts (dir.), *Art Has No History!*, Londres, Verso, 1994.

Jean-Pierre Criquei, « Blindness in Hindsight », *Artforum*, janvier 1994, p. 98-99.

Peter Gidal, « The Polemics of Paint », dans *Gerhard Richter. Painting in the 90s*, Londres, Anthony d'Offay, 1995.

Hans Ulrich Obrist (dir.), *Gerhard Richter. 100 Bilder*, cat. expo., Nîmes, Carré d'art, 1996.

Helmut Friedel et Ulrich Wilmes (dir.), *Gerhard Richter. Atlas*, cat. expo., Londres, Anthony d'Offay/New York, Marian Goodman Gallery, 1997.

Martin Hentschel, « On Shifting Terrain. Looking at Richter's Abstract Paintings », dans *Gerhard Richter 1998*, cat. expo., Londres, Anthony d'Offay, 1998.

Gerhard Richter, *Textes*, trad. de l'allemand par C. Métais Bürhendt, notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, sous la dir. de Xavier Douroux, Dijon, Les presses du réel, 1999.

Benjamin H.D. Buchloh, « Gerhard Richter's "Atlas". The Anomic Archive », *October*, n° 88, printemps 1999, p. 117-145.

Dieter Schwarz (dir.), *Gerhard Richter. Drawings 1964-1999*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1999.

Robert Storr (dir.), *Gerhard Richter. October 18, 1977*, cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2000.

Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter. Eight Gray*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2002.

Robert Storr (dir.), *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2002.

Iwona Blazwick et Janna Graham (dir.), *Gerhard Richter Atlas. The Reader*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 2003.

Hubertus Butin (dir.), *Gerhard Richter. Editions 1965-2004*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.

Günter Herzog, Stephan Strsembski et Brigitte Jacobs, *Ganz Am Anfang/How It All Began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner, Sediment*, n° 7, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2004.

Erik Verhagen, « Bête comme un peintre », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 90, 2004-2005, p. 43-56.

Benjamin H.D. Buchloh, « Richter's Abstractions. Silences, Voids and Evacuations », dans *Gerhard Richter. Paintings from 2003-2005*, New York, Marian Goodman Gallery, 2005.

Hal Foster, « Survey », dans Mark Francis (dir.), *Pop*, Londres, Phaidon, 2005.

Lisa Saltzman, « Gerhard Richter's Stations of the Cross. On Martyrdom and Memory in Postwar German Art », *Oxford Art Journal*, vol. XXVIII, n° 1, 2005, p. 25-44.

Paul Jaskot, « Gerhard Richter and Adolf Eichmann », *Oxford Art Journal*, vol. XXVIII, n° 3, 2005, p. 457-478.

Reinhard Spieler (dir.), *Gerhard Richter. Ohne Farbe. Without Color*, cat. expo., Burgdorf, Museum Franz Gertsch, 2005.

Armin Zweite, *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1993-2004*, cat. expo., Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2005.

Bruno Eble, *Gerhard Richter. La surface du regard*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Stefan Gronert, *Gerhard Richter. Portraits*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006.

Jeanne Anne Nugent, « Overcoming Ideology. Gerhard Richter in Dresden, the Early Years », dans Ulrich Bischoff, Elisabeth Hipp et Jeanne Anne Nugent (dir.), *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter*.

German Paintings from Dresden, Los Angeles, Getty Publications, 2006, p. 79-94.

Helmut Friedel (dir.), *Gerhard Richter. Red/Yellow/Blue – The BMW Paintings*, cat. expo., Munich, Lenbachhaus München, 2007.

Götz Adriani (dir.), *Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen*, cat. expo., Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 2008.

Benjamin H.D. Buchloh, « Gerhard Richter's New Abstractions. Infinite and Infinitesimal », dans *Gerhard Richter. Abstract Paintings*, Paris, Galerie Marian Goodman, 2008.

Markus Heinzelmann (dir.), *Gerhard Richter. Übermalte Fotografien*, cat. expo., Leverkusen, Museum Morsbroich, 2008.

Julia Peyton Jones et Hans Ulrich Obrist (dir.), *Gerhard Richter. 4900 Colours*, cat. expo., Londres, Serpentine Gallery, 2008.

Gerhard Richter, *Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe*, Cologne, Walther Koenig, 2008.

Ulrich Wilmes (dir.), *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, cat. expo., Cologne, Museum Ludwig/Munich, Haus der Kunst, 2008-2009.

Benjamin H.D. Buchloh (dir.), avec des essais de B. H.D. Buchloh, Thomas Crow, Hal Foster, Rachel Haidu, Gertrud Koch, Johannes Meinhardt, Peter Osborne et Birgit Pelzer, *Gerhard Richter. OCTOBER Files*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009. (Buchloh 2009a)

Benjamin H.D. Buchloh, « Gerhard Richter. Voids and Whites. The Last Paintings Before the Last », dans *Gerhard Richter. Abstract Paintings 2009*, cat. expo., New York, Marian Goodman Gallery, 2009. (Buchloh 2009b)

Rosemary Hawker, « Idiom post-Medium. Richter Painting Photography », *Oxford Art Journal*, vol. XXXII, n° 2, 2009, p. 263-280.

Paul Moorhouse (dir.), *Gerhard Richter Portraits. Painting Appearances*, cat. expo., Londres, National Portrait Gallery, 2009.

Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Dietmar Elger et Hans Ulrich Obrist (éds), Londres, Thames & Hudson, 2009.

Richter en France, cat. expo, Arles, Actes Sud/Grenoble, Musée de Grenoble, 2009.

Dieter Schwarz (dir.), *Gerhard Richter. Elbe 1957*, cat. expo., Dresde, Archives Gerhard Richter, 2009.

Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

Robert Storr, *Cage. Six Paintings by Gerhard Richter*, Londres, Tate Publishing, 2009.

Dietmar Elger, *Gerhard Richter*, trad. de l'allemand par C. Jouannic, Paris, Hazan, 2010.

Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent et Jon L. Seydl (dir.), *Gerhard Richter. Early Work 1951-1972*, Los Angeles, Getty Publications, 2010.

Dietmar Elger (dir.), *Gerhard Richter. Landscapes*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2011.

Uwe M. Schneede, *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*, Hambourg, Bucerius Kunst Forum, 2011.

Robert Storr, *Septembre. Une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, trad. de l'anglais par C.-M. Diebold, Paris, Éditions de la Différence, 2011.

Œuvres exposées

- Elbe*
1957
31 tirages. Gravure sur linoléum,
encrè sur papier
29,5 x 21 cm chacun
Collection particulière, prêt de longue
durée au Kunstmuseum Winterthur.
(Londres seulement)
p. 44-45
- Table [Tisch]* (CR : 1)
1962
Huile sur toile
90 x 113 cm
New York, Harvard Art
Museums Busch-Reisinger Museum,
prêt de longue durée, collection
particulière
p. 46
- Sechoir pliant*
[*Faltbarer Trockner*] (CR : 4)
1962
Huile sur toile
99 x 79 cm
Stuttgart, Froehlich Collection
p. 48
- Mort [Tote]* (CR : 9)
1963
Huile sur toile
100 x 150 cm
Nicolas Berggruen Charitable Trust
p. 47
- Nez [Nase]* (CR : 11)
1962
Huile sur toile
78 x 60 cm
Londres, Corinne Michaela Flick
Collection
(Berlin et Paris seulement)
p. 49
- Bombardiers [Bomber]* (CR : 13)
1963
Huile sur toile
180 x 180 cm
Städtische Galerie Wolfsburg
p. 51
- Escadrille de Mustang*
[*Mustang-Staffel*] (CR : 19)
1964
Huile sur toile
88 x 150 cm
Collection particulière
p. 50
- Pennari* (CR : 22)
1964
Huile sur toile
145 x 200 cm
Collection of the Modern Art Museum
of Fort Worth. Museum purchase,
Sid W. Richardson Foundation
Endowment Fund
p. 58
- Nègres (Noubas) [Neger (Nuba)]*
(CR : 45)
1964
Huile sur toile
145 x 200 cm
Courtesy Gagosian Gallery
p. 55
- Paysage égyptien*
[*Ägyptische Landschaft*] (CR : 53)
1964
Huile sur toile
150 x 165 cm
Collection particulière,
Courtesy Hauser & Wirth
p. 54
- Rideau III (clair)*
[*Vorhang III (hell)*] (CR : 56)
1965
Huile sur toile
200 x 195 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
p. 57
- Femme avec enfant (plage)*
[*Frau mit Kind (Strand)*] (CR : 73)
1965
Huile sur toile
130 x 110 cm
Collection particulière
p. 58
- Rouleau de papier toilette*
[*Klorolle*] (CR : 75-1)
1965
Huile sur toile
55 x 40 cm
Collection particulière
p. 56
- Tigre [Tiger]* (CR : 78)
1965
Huile sur toile
140 x 150 cm
Leverkusen, Museum Morsbroich
p. 52
- Tante Marianne* (CR : 87)
1965
Huile sur toile
100 x 115 cm
Taiwan, Yageo Foundation
p. 61
- Horst avec chien*
[*Horst mit Hund*] (CR : 94)
1965
Huile sur toile
80 x 60 cm
Collection particulière
p. 59
- Chaise de profil [Stuhl im Profil]*
(CR : 98)
1965
Huile sur toile
90 x 70 cm
Rotterdam, Museum Boijmans
van Beuningen
p. 63
- Mr Heyde [Herr Heyde]* (CR : 100)
1965
Huile sur toile
55 x 65 cm
Collection particulière
(Londres et Berlin seulement)
p. 62
- Deux couples d'amoureux*
[*Zwei Liebespaare*] (CR : 128)
1966
Huile sur toile
115 x 160 cm
Suisse, Collection Daros
(Londres seulement)
p. 64
- Ema (Nu sur un escalier) [Ema*
(*Akt auf einer Treppe*)] (CR : 134)
1966
Huile sur toile
200 x 130 cm
Cologne, Museum Ludwig/
Legs Ludwig
p. 65
- 192 couleurs [192 Farben]*
(CR : 136)
1966
Huile sur toile
200 x 150 cm
Hambourg, Collection Elisabeth et
Gerhard Soth, Hamburger Kunsthalle
(Londres seulement)
p. 66
- Six couleurs [Sechs Farben]*
(CR : 142)
1966
Émail sur toile
200 x 170 cm
Berlin, Collection particulière
(Berlin et Paris seulement)
p. 67
- Deux gris, l'un sur l'autre [Zwei*
Grau übereinander] (CR : 143-2)
1966
Émail sur toile
200 x 130 cm
Collection Olbricht
(Berlin seulement)
p. 68
- Étudiante [Studentin]* (CR : 149)
1967
Huile sur toile
105 x 95 cm
Collection Olbricht
(Berlin seulement)
p. 69
- 4 panneaux de verre*
[*4 Glasscheiben*] (CR : 160)
1967
Verre et fer
190 x 100 cm chacun
Herbert Foundation
p. 71
- Paysage urbain M2 [Stadtbild*
M2] (CR : 170-2)
1968
Huile sur toile
85 x 90 cm
Francfort-sur-le-Main, Städel
Museum. Prêt de la Frankfurter
Sparkasse
p. 90
- Paysage urbain PX [Stadtbild*
PX] (CR : 174-3)
1968
Huile sur toile
102 x 92 cm
Munich, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen –
Pinakothek der Moderne –
Wittelsbacher Ausgleichsfonds
Collection Prinz Franz von Bayern
p. 92
- Paysage urbain Paris [Stadtbild*
Paris] (CR : 175)
1968
Huile sur toile
200 x 200 cm
Stuttgart, Froehlich Collection
p. 91
- Himalaya [Himalaja]* (CR : 181)
1968
Huile sur toile
200 x 160 cm
Suisse, Collection Daros
(Londres seulement)
p. 95
- Paysage lunaire II*
[*Mondlandschaft II*] (CR : 191)
1968
Huile sur toile
200 x 260 cm
Kunstmuseum Bonn
(Londres et Berlin seulement)
p. 94
- Bandes grises [Grauschlieren]*
(CR : 192-1)
1968
Huile sur toile
200 x 200 cm
Collection particulière
p. 99
- Gris, rayons [Grau, Strahlen]*
(CR : 194-7)
1968
Huile sur toile
50 x 40 cm
Tilburg, De Pont, Museum of
contemporary art
p. 98

Gris coloré [Bunt auf Grau]
(CR : 194-8)
1968
Huile sur toile
50 × 50 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda
p. 98

Sans titre (Trait)
[Ohne Titel (Strich)] (CR : 194-9)
1968
Huile sur toile
80 × 40 cm
Hambourg, Collection Elisabeth et
Gerhard Soht, Hamburger Kunsthalle
p. 100

Image fantôme [Schattenbild]
(CR : 209-8)
1968
Huile sur toile
67 × 87 cm
Porto, Collection Fundação de
Serralves, Musée d'art contemporain
p. 70

Alpes II [Alpen II] (CR : 213)
1968
Huile sur toile
200 × 450 cm
Museum Kupperum, Ave für Moderne
Kunst, Collection Stroger
p. 96-97

Paysage urbain SL [Stadtbild SL]
(CR : 218-1)
1969
Huile sur toile
124 × 124 cm
Collection particulière
(Londres seulement)
p. 93

Marine (nuageux)
[Seestück (bewölkt)] (CR : 239-1)
1969
Huile sur toile
200 × 200 cm
Berlin, Collection particulière
(Londres et Paris seulement)
p. 102

Marine (Mer-Mer)
[Seestück (See-See)] (CR : 244)
1970
Huile sur toile
200 × 200 cm
Staatliche Museen zu Berlin
Nationalgalerie
p. 103

Constellation [Sternbild]
(CR : 255-4)
1969
Huile sur toile
92 × 92 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda
(Berlin seulement)

Nuage [Wolke] (CR : 270-1)
1970
Huile sur toile
200 × 300 cm
Ottawa, National Gallery of Canada
Acquis en 1973
p. 104-105

Nuage [Wolke] (CR : 270-2)
1970
Huile sur toile
200 × 300 cm
Ottawa, National Gallery of Canada
Acquis en 1973
p. 104-105

Nuage [Wolke] (CR : 270-3)
1970
Huile sur toile
200 × 300 cm
Ottawa, National Gallery of Canada
Acquis en 1973
p. 104-105

Détail (brun)
[Ausschnitt (braun)] (CR : 271)
1970
Huile sur toile
135 × 150 cm
Essen, Museum Folkwang
p. 106

Détail (rouge-bleu)
[Ausschnitt (rot-blau)] (CR : 273)
1970
Huile sur toile
200 × 300 cm
Collection particulière
(Paris seulement)
p. 107

Étude de nuages (Abstrait)
[Wolkenstudie (Abstrakt)]
(CR : 278)
1970
Huile sur toile
100 × 80 cm
Collection particulière
p. 110

48 portraits (Éditions CR : 94)
1971-1972-1996
Photographies sur papier
68,8 × 54 × 2,8 cm
ARTIST ROOMS Tate et National
Galleries of Scotland. Acquired
jointly through The Goffa Donation
with assistance from the National
Heritage Memorial Fund and the Art
Fund 2002
(Londres seulement)
Version différente illustrée, p. 106-109

Brigid Polk (CR : 308)
1971
Huile sur toile
128 × 110 cm
Lamontagne, Hermann
Landmann
(Paris seulement)
p. 101

Dépeinture (gris)
[Vermalungen (grau)] (CR : 328-4)
1972
Huile sur toile
200 × 200 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle
Collection particulière
(Londres et Berlin seulement)

Rouge-Bleu-Jaune
[Rot-Blau-Gelb] (CR : 335-4)
1973
Huile sur toile
200 × 200 cm
Rhône-Alpes, Collection de l'Institut
d'art contemporain. Achat à la
Galleria Pieroni, Rome, en 1985
(Paris seulement)
p. 112

Rouge-Bleu-Jaune
[Rot-Blau-Gelb] (CR : 339-1)
1973
Huile sur toile
98 × 92 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda
(Berlin et Paris seulement)
p. 113

Annonciation d'après Titien
[Verkündigung nach Tizian]
(CR : 343-1)
1973
Huile sur lin
125 × 200 cm
Washington, D.C., Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Joseph H.
Hirshhorn Purchase Fund, 1994
p. 111

Gris [Grau] (CR : 348-7)
1973
Huile sur toile
90 × 65 cm
Collection particulière
p. 114

Gris [Grau] (CR : 349)
1973
Huile sur toile
300 × 251 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(Paris seulement)
p. 115

Gris [Grau] (CR : 349-2)
1973
Huile sur toile
250 × 200 cm
Staatliche Museen zu Berlin
Nationalgalerie. Acquisition
de l'Association des Amis de
la Nationalgalerie
(Berlin seulement)

1 024 couleurs [1024 Farben]
(CR : 350-3)
1973
Émail sur toile
254 × 478 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(Paris seulement)
p. 116

Gris [Grau] (CR : 363-2)
1974
Huile sur toile
250 × 195 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 1992
(Londres seulement)

4 096 couleurs [4096 Farben]
(CR : 359)
1974
Émail sur toile
254 × 254 cm
Collection particulière
(Londres et Berlin seulement)
p. 117

Touriste (avec 2 lions)
[Tourist (mit 2 Löwen)] (CR : 369)
1975
Huile sur toile
190 × 230 cm
Collection Friedrich Christian Flick
(Londres et Berlin seulement)
p. 118

Touriste (avec 1 lion)
[Tourist (mit 1 Löwe)] (CR : 376)
1975
Huile sur toile
190 × 230 cm
Collection Friedrich Christian Flick
(Londres seulement)
p. 119

Touriste (avec 1 lion)
[Tourist (mit 1 Löwe)] (CR : 370-1)
1975
Huile sur toile
170 × 200 cm
Collection Friedrich Christian Flick
(Berlin seulement)
p. 121

Double panneau de verre
[Doppelglasscheibe] (CR : 416)
1977
Verre, fer, peint en gris d'un côté
200 × 150 × 50 cm
Collection Musée départemental d'art
contemporain de Rochechouart
p. 137

Abstraktes Bild (CR : 420)
1977
Huile sur toile
225 x 200 cm
Collection Marguerite et
Robert Hoffman
(Londres et Berlin seulement)
p. 140

Abstraktes Bild (CR : 421)
1977
Huile sur toile
250 x 200 cm
Bischoffen. Collection
Van Abbemuseum
(Londres seulement)
p. 147

Fleurs, Blumen (CR : 425-3)
1977
Huile sur toile
40 x 50 cm
Collection particulière
p. 189

Betty (CR : 425-4)
1977
Huile sur bois
80 x 40 cm
Collection particulière
p. 186

*Tratt sur Rouge
[Strich auf Rot]* (CR : 452)
1980
Huile sur toile
190 x 200 cm
Collection particulière
(Londres et Paris seulement)
p. 144-145

Miroir, Spiegel (CR : 470-1)
1981
Miroir
225 x 815 cm
Kunsthalle Düsseldorf
p. 146

Jaune-vert [Gelbgrün] (CR : 492)
1982
Huile sur toile
280 x 400 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda
(Londres et Paris seulement)
p. 147

*Lochberg dans la brume
[Lochberg im Nebel]* (CR : 496-1)
1985
Huile sur toile
70 x 100 cm
San Francisco, The Fisher Collection
p. 142

Haie [Hecke] (CR : 504)
1982
Huile sur toile
200 x 170 cm
Hanovre, Sprengel Museum. Prêt
permanent. Collection particulière,
Hong Kong
(Londres seulement)
p. 149

Bougie [Kerze] (CR : 511-3)
1982
Huile sur toile
100 x 100 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda
p. 151

*Peinture abstraite
[Abstraktes Bild]* (CR : 520-6)
1983
Huile sur toile
70 x 50 cm
Hanovre, Sprengel Museum.
Prêt d'une collection particulière
p. 148

Juin [Juni] (CR : 527)
1988
Huile sur toile
251 x 251 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
p. 155

Glenn (CR : 532)
1988
Huile sur toile
190 x 500 cm
Musée d'art moderne,
Saint-Etienne Métropole
(Paris seulement)
p. 152-153

Crâne [Schädel] (CR : 548-1)
1988
Huile sur toile
55 x 50 cm
Collection particulière
p. 150

Grange [Scheune] (CR : 550-1)
1984
Huile sur toile
95 x 100 cm
Collection particulière
(Londres seulement)
p. 150

Prairie [Wiesental] (CR : 572-4)
1985
Huile sur toile
90 x 95 cm
New York, The Museum of Modern
Art, Blanche Hooker Rockefeller,
Betsy Babcock, and Mrs. Elizabeth
Bass Parkinson Funds, 1985
p. 143

Atelier (CR : 574)
1985
Huile sur toile
260 x 600 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
(Berlin seulement)
p. 154

*Peinture abstraite Violet
[Abstraktes Bild Violet]*
(CR : 600-2)
1986
Huile sur toile
200 x 180 cm
The J. Isaacs Charitable Trust
(Londres seulement)
p. 162

Venise [Venedig] (CR : 606-3)
1986
Huile sur toile
86 x 121 cm
Baden-Baden, Museum Frieder Burda
(Paris seulement)
p. 154

Krems (CR : 606-4)
1986
Huile sur toile
72 x 102 cm
Berlin, Collection particulière
(Paris seulement)
p. 156

*Peinture abstraite
[Abstraktes Bild]* (CR : 620)
1987
Huile sur toile
300 x 300 cm
Stuttgart, Froehlich Collection
p. 157

Chinon (CR : 645)
1987
Huile sur toile
200 x 320 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
p. 158-159

A.B. St John (CR : 653-4)
1988
Huile sur toile
200 x 260 cm
Tate. Presented by the Patrons
of New Art through the Friends
of the Tate Gallery, 1988
p. 161

*Coin de cathédrale II
[Domecke II]* (CR : 656-1)
1988
Huile sur toile
140 x 100 cm
Frances Bowes
(Londres et Berlin seulement)
p. 160

Betty (CR : 663-5)
1988
Huile sur toile
102 x 72 cm
Saint Louis Art Museum.
Funds given by Mr and Mrs R. Crosby
Kemper Jr. through the Crosby
Kemper Foundations, The Arthur and
Helen Baer Charitable Foundation,
Mr and Mrs Van-Lear Black III,
Anabeth Calkins and John Weil, Mr
and Mrs Gary Wolff, the Honorable
and Mrs Thomas F. Eagleton ;
Museum Purchase, Dr and Mrs
Harold J. Joseph, and Mrs Edward
Mallinckrodt, by exchange.
p. 162

18 octobre 1977 [18 Oktober 1977]
The Museum of Modern Art, New
York. The Sidney and Harriet Janis
Collection, gift of Philip Johnson,
and acquired through the Lillie P.
Bliss Bequest (all by exchange) ;
Enid A. Haupt Fund ; Nina and
Gordon Bunshaft Bequest Fund ;
and gift of Emily Rauh Pulitzer, 1995

Comprenant :

Morte [Tote] (CR : 667-1)
1988
Huile sur toile
62 x 67 cm
p. 181

Morte [Tote] (CR : 667-2)
1988
Huile sur toile
62 x 62 cm
p. 182

Morte [Tote] (CR : 667-3)
1988
Huile sur toile
35 x 40 cm
p. 183

Pendue [Erhängte] (CR : 668)
1988
Huile sur toile
200 x 140 cm
p. 184

*Abattu par balle 1
[Erschossener 1]* (CR : 669-1)
1988
Huile sur toile
100 x 140 cm
p. 186

*Abattu par balle 2
[Erschossener 2]* (CR : 669-2)
1988
Huile sur toile
100 x 140 cm
p. 187

Cellule [Zelle] (CR : 670)

1992
Huile sur toile
200 x 140 cm
p. 185

Confrontation 1

[Gegenüberstellung 1] (CR : 671-1)

1992
Huile sur toile
112 x 102 cm
p. 178

Confrontation 2

[Gegenüberstellung 2] (CR : 671-2)

1992
Huile sur toile
112 x 102 cm
p. 179

Confrontation 3

[Gegenüberstellung 3] (CR : 671-3)

1992
Huile sur toile
112 x 102 cm
p. 180

Portrait de jeunesse

[Jugendbildnis] (CR : 672-1)

1992
Huile sur toile
67 x 62 cm
p. 177

Tourne-dague [Plattenspieler]

(CR : 672-2)

1992
Huile sur toile
65 x 88 cm
p. 186

Enterrement [Beerdigung]

(CR : 673)

1992
Huile sur toile
100 x 80 cm
p. 190-191

Arrestation 1 [Festnahme 1]

(CR : 674-1)

1992
Huile sur toile
81 x 108 cm
p. 189

Arrestation 2 [Festnahme 2]

(CR : 674-2)

1992
Huile sur toile
82 x 108 cm
p. 189

Couverture [Decke] (CR : 674-3)

1992
Huile sur toile
200 x 140 cm
Berlin, Collection particulière
p. 192

Peinture abstraite

[Abstraktes Bild] (CR : 724-4)

1990
Huile sur toile
92 x 126 cm
Collection particulière
p. 194

Peinture abstraite

[Abstraktes Bild] (CR : 726)

1996
Huile sur toile
250 x 350 cm
Tate, Acquis en 1992
p. 195

Forêt (3) [Wald (3)] (CR : 733)

1996
Huile sur toile
340 x 260 cm
Collection particulière
p. 196

Forêt (4) [Wald (4)] (CR : 734)

1996
Huile sur toile
340 x 260 cm
San Francisco, The Fisher Collection
(Londres seulement)
p. 197

Bühler Höhe (CR : 749-1)

1991
Huile sur toile
62 x 78 cm
Baden-Baden, Museum Frieder
Burda
(Paris seulement)
p. 198

Esquisse [Skizze] (CR : 749-2)

1991
Huile sur toile
62 x 82 cm
Baden-Baden, Museum Frieder
Burda
(Paris seulement)
p. 198

Esquisse [Skizze] (CR : 749-3)

1991
Huile sur toile
61 x 80 cm
Baden-Baden, Museum Frieder
Burda
(Paris seulement)
p. 199

Esquisse [Skizze] (CR : 749-4)

1991
Huile sur toile
66 x 80 cm
Baden-Baden, Museum Frieder
Burda
(Paris seulement)
p. 199

Fleurs [Blumen] (CR : 764-2)

1991
Huile sur toile
41 x 51 cm
Collection particulière
(Londres seulement)
p. 214

Six photos. 2-7 mai 1989

[Sechs Fotos. 2.5.89-7.5.89]

(Éditions CR : 74a-f)
1991
Portfolio composé de six
photographies en noir et blanc
sur papier enduit de résine
35 x 50,8 cm chacune
Hambourg, Hamburger Kunsthalle,
Kupferstichkabinett
(Londres seulement)
p. 193

Peinture abstraite

[Abstraktes Bild] (CR : 778-4)

1992
Huile sur aluminium
100 x 100 cm
Collection particulière
p. 216

Peinture abstraite

[Abstraktes Bild] (CR : 779-3)

1992
Huile sur toile
200 x 140 cm
Kunstmuseum Winterthur.
Prêt permanent de l'artiste, 1998
p. 217

Boule III [Kugel III]

(Éditions CR : 77)

1992
Sphere en acier inoxydable avec
 finition matte
Diamètre 16 cm
Collection particulière

Lectrice [Lesende] (CR : 804)

1994
Huile sur toile
72 x 102 cm
San Francisco Museum of Modern
Art. Purchase through the gifts of
Mimi and Peter Haas and Helen and
Charles Schwab, and the Acquisitions
Committee Fund : Barbara and
Gerson Bakar, Collectors Forum,
Evelyn D. Haas, Elaine McKeon,
Byron R. Meyer, Modern Art Council,
Lawrence and Michael Milman,
Nancy and Steven Oliver, Leanne B.
Roberts, Madeleine H. Russell,
Danielle and Brooks Walker Jr.,
Phyllis Wattis, and Pat and Bill Wilson
p. 219

Petit troupeau [Zl. Bodeende]

(CR : 811)

1994
Huile sur toile
60 x 85 cm
Collection particulière
p. 218

Fleur [Blume] (CR : 811-3)

1994
Huile sur toile
71 x 51 cm
Centre d'Art Musée d'art contemporain
de Bâle
(Paris seulement)
p. 219

Tulipes [Tulpen] (CR : 825-2)

1995
Huile sur toile
36 x 41 cm
Collection particulière
(Londres seulement)
p. 215

S. avec enfant [S. mit Kind]

(CR : 827-1)
1995
Huile sur toile
36 x 41 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle.
Prêt permanent de la Stiftung für
die Hamburger Kunstsammlungen
(Paris seulement)
p. 222

S. avec enfant [S. mit Kind]

(CR : 827-2)
1995
Huile sur toile
41 x 36 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle
(Paris seulement)
p. 222

S. avec enfant [S. mit Kind]

(CR : 827-3)
1995
Huile sur toile
52 x 62 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle
(Paris seulement)
p. 223

S. avec enfant [S. mit Kind]

(CR : 827-4)
1995
Huile sur toile
52 x 56 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle
(Paris seulement)
p. 223

S. avec enfant [S. mit Kind]

(CR : 827-5)
1995
Huile sur toile
61 x 51 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle.
Prêt permanent de la Stiftung für
die Hamburger Kunstsammlungen
(Paris seulement)
p. 224

S. avec enfant [S. mit Kind]

(CR : 827-6)
1995
Huile sur toile
62 x 72 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle.
Prêt permanent de la Stiftung für
die Hamburger Kunstsammlungen
(Paris seulement)
p. 224

S. avec enfant [*S. mit Kind*]

(CR : 827-7)

1999

Huile sur toile

86 x 51 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 225

S. avec enfant [*S. mit Kind*]

(CR : 827-8)

1998

Huile sur toile

86 x 41 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 225

Jerusalem, Jerusalem (CR : 835-2)

1985

Huile sur toile

126 x 82 cm

Baden-Baden, Museum Frieder Burda

p. 226

Autoportrait [*Selbstportrait*]

(CR : 839-1)

1996

Huile sur toile

51 x 46 cm

Tsuzumi Sato

p. 227

Yema, Yema (CR : 848-3)

1987

Huile sur toile

82 x 62 cm

Collection particulière

(Londres et Berlin seulement)

p. 227

Abstraktes Bild

(CR : 849-2)

1997

Huile sur toile

260 x 340 cm

Atlanta, Georgia, High Museum of

Art, purchase with funds from Alfred

Austell Thornton in memory of Lelia

Austell Thornton and Albert Edward

Thornton Sr. and Sarah Miller

Venable and William Hoyt Venable

p. 228

128 détails d'une peinture

Hallifax 1973, II [128 Petes non

etnem Bild - Hallifax 1973, II]

(Editions CR : 89)

1986

Portfolio en carton avec couverture

en tissu, contenant huit tirages offset

sur carton recouverts de vernis

64,2 x 100,5 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

11.2.98

1998

Huile sur photographie

10,1 x 14,9 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

11.2.98

1998

Huile sur photographie

10 x 14,7 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

11.2.98

1998

Huile sur photographie

10,1 x 14,7 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

28.2.98

1998

Huile sur photographie

10 x 14,8 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

27.4.1999 (1) (Dessins CR : 90-12)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 235

27.4.1999 (2) (Dessins CR : 90-13)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

27.4.1999 (3) (Dessins CR : 90-16)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 236

4.5.1999 (Dessins CR : 90-26)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 237

4.5.1999 (Dessins CR : 90-29)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 237

5.5.1999 (Dessins CR : 90-33)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 238

31.5.1999 (Dessins CR : 90-39)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 30,2 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

1.6.1999 (Dessins CR : 90-41)

1999

Mine de plomb sur papier

21 x 29,7 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 238

9 nov. 99

1999

Huile sur photographie

10,1 x 15 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 239

14 nov. 99

1999

Huile sur photographie

10 x 14,8 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 240

16 nov. 99

1999

Huile sur photographie

14,8 x 10,1 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 241

17 nov. 99

1999

Huile sur photographie

14,9 x 10 cm

Collection particulière

(Londres seulement)

p. 241

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-1)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 242

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-2)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 242

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-3)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 243

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-4)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 243

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-5)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 244

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-6)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 244

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-7)

1999

Huile sur Alu-dibond

50 x 72 cm

Collection particulière

p. 245

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 858-8)

1999

Huile sur toile

51 x 47 cm

Collection particulière

p. 245

Peinture abstraite

[*Abstraktes Bild*] (CR : 860-4)

1999

Huile sur toile

51 x 56 cm

Tamaki et Kiyoshi Wako

p. 249

Pierre, Gehäht (CR : 861-1)

1999

Huile sur toile

46 x 91 cm

Collection particulière

p. 249

Chapelle royale, Dresde

[*Höfchen, Dresden*] (CR : 865-3)

2000

Huile sur toile

80 x 98 cm

Bettina et Donald L. Bryant Jr

p. 247

Lis [*Lilien*] (CR : 870-1)
2000
Huile sur toile
68 × 80 cm
Ottawa, National Gallery of Canada.
Acquis en 2002
p. 243

Onkel Rudi [*Onkel Rudi*]
(Éditions CR : 111)
2000
Photographie Cibachrome fixée
sur une plaque de Dibond
87 × 50 cm
Collection particulière
Version différente illustrée, p. 60

Gris sous verre [*Grau hinter Glas*]
(CR : 876-6)
2002
Huile sur verre
121,4 × 91,4 cm
Collection particulière
(Berlin et Paris seulement)
p. 257

Panneau de verre [*Glasscheibe*]
(CR : 876-7)
2002
Verre Antélio
150 × 150 cm
Collection particulière
(Berlin seulement)
Version différente illustrée, p. 256

6 panneaux de verre dans un rack
[*6 Glasscheiben in einem Gestell*]
(CR : 879-4)
2002-2011
Construction de verre et d'acier
278 × 264 × 306 cm
Collection particulière
(Londres et Berlin seulement)

6 panneaux verticaux
[*6 stehende Scheiben*] (CR : 879-5)
2002/2011
Construction en verre et acier
252 × 238 × 281 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(Paris seulement)
p. 278

14 févr. 45 [*14. Feb. 45*] (CR : 881-4)
2002
Photographie sous verre
70,5 × 55,5 cm
Collection particulière
(Londres et Berlin seulement)
p. 259

Silicate [*Silikat*] (CR : 885-3)
2003
Huile sur toile
290 × 290 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen
p. 260
(Londres et Berlin seulement)

Silicate [*Silikat*] (CR : 885-4)
2003
Huile sur toile
290 × 290 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen
p. 261

11 panneaux [*11 Scheiben*]
(CR : 886-4)
2004
Verre et bois
259 cm × 180 cm × 51 cm
Collection particulière
(Berlin et Paris seulement)

11 panneaux [*11 Scheiben*]
(CR : 886-5)
2004
Construction en verre et bois
290 × 212 × 54 cm
ARTIST ROOMS Tate et National
Galleries of Scotland. Acquired
jointly through The d'Offay Donation
with assistance from the National
Heritage Memorial Fund and the Art
Fund, 2008
(Londres seulement)
Version différente illustrée, p. 258

Maison dans la forêt [*Waldhaus*]
(CR : 890-1)
2004
Huile sur toile
142 × 98 cm
Collection particulière
p. 255

Maquette pour le livre *Coupure
de guerre* (planches 697-736 de l'Atlas)
2004
Photographies en couleur et copies
en noir et blanc montées sur carton
avec crayon, 216 détails de CR : 648-2,
1987, photographiées par G. R.,
été 2002 ; texte extrait de la
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20 et
21 mars 2002
40 planches, 51 × 85 cm chacune
(encadrée)
Munich, Städtische Galerie
im Lenbachhaus und Kunstbau
(Londres seulement)
p. 262-263

Septembre [*September*] (CR : 891-5)
2005
Huile sur toile
52 × 72 cm
New York, The Museum of Modern
Art. Don de l'artiste et de Joe Hage,
2008
p. 264

Blanc [*Weiß*] (CR : 895-3)
2006
Huile sur Alu-dibond
30 × 40 cm
Fondation Louis Vuitton
pour la Création
p. 267

Blanc [*Weiß*] (CR : 895-4)
2006
Huile sur Alu-dibond
30 × 44 cm
Collection particulière
p. 266

Haggadah (CR : 895-10)
2006
Huile sur toile
152 × 152 cm
Collection particulière
(Londres et Paris seulement)
p. 265

Gris [*Grau*] (CR : 899-1)
2006
Huile sur Alu-dibond
30 × 44 cm
Fondation Louis Vuitton
pour la Création
p. 267

Cage (1) (CR : 897-1)
2006
Huile sur toile
290 × 290 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 2007
p. 268

Cage (2) (CR : 897-2)
2006
Huile sur toile
300 × 300 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 2007
p. 269

Cage (3) (CR : 897-3)
2006
Huile sur toile
290 × 290 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 2007
p. 270

Cage (4) (CR : 897-4)
2006
Huile sur toile
290 × 290 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 2007
p. 271

Cage (5) (CR : 897-5)
2006
Huile sur toile
300 × 300 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 2007
p. 272

Cage (6) (CR : 897-6)
2006
Huile sur toile
300 × 300 cm
Tate. Prêt d'une collection
particulière, 2007
p. 273

Ella (CR : 903-1)
2007
Huile sur toile
40 × 31 cm
Collection particulière
p. 274

Bouquet [*Blumenstrauß*] (CR : 908-1)
2009
Huile sur toile
60 × 88,5 cm
Collection particulière
p. 275

Peinture abstraite
[*Abstraktes Bild*] (CR : 911-2)
2009
Huile sur toile
200 × 300 cm
Londres, Cranford Collection
p. 276

Peinture abstraite
[*Abstraktes Bild*] (CR : 912-1)
2009
Huile sur toile
280 × 280 cm
Amy et Vernon Faulconer, et
Collection Rachofsky
(Londres et Berlin seulement)
p. 277

Aladin (1-6) (CR : 913-34, 35, 36, 37,
39 et 40)
2010
Émail sous verre
37 × 50 cm chacun
Collection particulière
(Berlin et Paris seulement)

4 900 couleurs Version I
[*4900 Farben Version 1*] (CR : 901)
2007
Émail sur Alu-dibond
196 plaques, 48,5 × 48,5 cm chacune
Fondation Louis Vuitton
pour la Création
(Berlin seulement)

Strip (CR : 921-7)
2011
Impression numérique sur papier
contrecollée sur aluminium et sous
Plexiglas (diaséc)
200 × 440 cm
Collection particulière
p. 279
(Paris seulement)

Crédits photographiques

Le studio de Richter, par l'intermédiaire de Cantz, a fourni à Tate Publishing la plupart des images. Les nombreux documents d'archive proviennent des Archives Gerhard Richter à Dresde. Nous souhaitons ajouter les crédits suivants :

Photo : Hubert Becker III. 37

bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford p. 66

Courtesy Gerhard Richter Archive, Dresde.

Photo : David Brandt III. 5, 91

Photo © Marcus Buck, www.marcusbuck.com III. 87

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-GP Philippe Migeat p. 155

Photo : J.C. Courval III. 55

© Peter Dörner, Cologne III. 12, 34

Photo : Martin Duckek, Ulm III. 65

Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin and Pace Gallery III. 62

Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery, New York et Paris. Photo : Marc Domage p. 266

© Reinhard Görner, www.goerner-foto.de III. 46

Photo © Joe Hage III. 105

© imagebrokernet/SuperStock III. 64

Photo © Benjamin Katz DACS 2012 III. 101

© Dr Manfred Leve III. 104

© Attilio Maranzano III. 102

© Sabine Moritz-Richter 2012 III. 103

© 2012, Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence III. 56

National Media Museum/SSPL III. 52

Photo © NGC p.104-105, 241

Courtesy Gerhard Richter Archive, Dresde

III. 1, 67, 68, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 86, 88, 90

Courtesy Gerhard Richter Archive, Dresde.

Photo © Reiner Ruthenbeck DACS 2012 III. 6, 71

Photo © Sebastian Riemer p.144-145

© 2012 Scala, Florence III. 37

Photo © Scala, Florence BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin III. 16

© 2012, Photo Scala, Florence BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

Photo : Joerg P. Anders III. 17, 38

Collection of Gaby and Wilhelm Schürmann, Herzogenrath, Allemagne © Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain III. 63

Image courtesy Sotheby's Picture Library III. 18

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich III. 83

© Tate Photography, 2012 III. 23

© Tate Photography, 2012. Photo : Rod Tidnam III. 14

Photo © Photo Tschira Baden-Baden and Staatliche Kunsthalle Baden-Baden III. 11

Photo : Douglas Tuck, 2009 © Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, Londres 2012 III. 50

Collection Fondation Louis Vuitton pour la Création. Courtesy Marian Goodman Gallery p. 267 (haut et bas) 130

© James Welling, Image courtesy Maureen Paley, Londres III. 36

Pour les œuvres figurant uniquement dans l'édition française du catalogue :

© Photo : Yves Bresson, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole p. 112 ; Collection de l'Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes p. 152-153

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-GP p. 115 : Philippe Migeat III. 35

Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery, New York et Paris. Photo : Marc Domage p. 278

© Gerhard Richter 2012 p. 279

Pour toutes les reproductions des œuvres de Gerhard Richter : © 2012 Gerhard Richter – All rights reserved

© Vija Celmins III. 23

© Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, Londres 2012 III. 50

© Benjamin Katz DACS 2012 III. 101

© Estate of Martin Kippenberger III. 62

© 2012 Estate of Gordon Matta-Clark/Artists Rights Society (ARS), New York, DACS Londres III. 56

© Carsten Nicolai 2012 III. 62

© Reiner Ruthenbeck DACS 2012 III. 6, 71

© Günther Uecker. All rights reserved. DACS 2012 III. 11

© James Welling, 2012 III. 36

Pour les œuvres figurant uniquement dans l'édition française du catalogue :

© Jonathan Lasker III. 35

Exposition

Commissaire
Camille Morineau

Chargée de recherches
et de coordination
Lucia Pesapane

Chargés de production
Maud Desseignes
Bruno Veret

Architecte-scénographe
Jasmin Oezcebi

Conception graphique
Les Graphiquants

Régisseurs des œuvres
Marine Sentenac¹
Lora Houssaye

Régisseur des espaces
Fabien Lepage

Médiation
Marc Archambault
Pierre Ryngaert

Ateliers et moyens techniques

Ménagerie
Philippe Delapierre,
responsable d'atelier
Pascal Dumont
Patrice Richard

Peinture
Mokhlos Farhat,
responsable d'atelier
Lamri Bouaoune
Emmanuel Gentilhomme
Dominique Gentilhomme
Sofiane Saal

Éclairage
Thierry Kouache
assisté de Philippe Fourier

Installation des œuvres
Jean-Marc Mertz
Michel Naït
David Rouge
Laurent Melloul

Encadrement
Daniel Legué, responsable d'atelier
Lydia Serio-Bouzaud
Tony Riga

Service audiovisuel

Responsable artistique et technique
audiovisuel
Gérard Chiron

Laboratoire photographique
Numérisation et tirages
grands formats
Guy Carrard, responsable

Exploitation audiovisuelle
Vahid Hamidi, responsable
Christophe Bechter
Eric Hagopian
Emmanuel Rodoreda

Magasin audiovisuel
Nazareth Hékimian, responsable
Georges Parent

Musée national d'art moderne –
Centre de création industrielle

Directeur
Alfred Pacquement

Directeurs adjoints
Catherine Grenier
(recherche et mondialisation)

Brigitte Leal
(collections)

Frédéric Migayrou
(création industrielle)

Didier Ottinger
(programmation culturelle)

Administratrice
Catherine Perdrial

Bibliothèque Kandinsky
Conservateur et chef de service
Didier Schulmann

Département du développement
culturel du Centre Pompidou

Directeur
Bernard Blistène

Directeur adjoint
Roger Rotmann

Responsable de la programmation,
chef du service de la parole
Jean-Pierre Cricqui

Direction de la production

Directeur
Stéphane Guerreiro

Chef du service des manifestations
Yvon Figueras

Chef du service de la régie
des œuvres
Annie Boucher

Chef du service des ateliers
et moyens techniques
Gilles Carle

Chef du service audiovisuel
Laurie Szulc

Responsable marché
et contrôle de gestion
Didier Bantignie

Direction des publics

Directrice adjointe
Cléa Richon

Chef du service de l'accueil
des publics
Benoît Sallustro

Chef du service de l'information
des publics et de la médiation
Josée Chapelle

Chef du service du développement
des publics
Franck Moulay

Chef du service de l'action
éducative et de la programmation
publics jeunes
Matthias Tronqual

Direction de la communication
et des partenariats

Directrice
Françoise Pams

Directeurs adjoints
Marc-Antoine Chaumien
Stéphanie Hussonnois-Bouhayati

Délégué aux relations
internationales
Alexandre Colliex

Pôle image
Christian Beneyton

Attachés de presse
Sébastien Gravier
Céline Janvier

Pôle mécénat et partenariats
Yann Le Touher, responsable
de campagnes mécénat
Alix de La Marandais, chargée
de mécénat et partenariats

Pierre-Emmanuel Fournier,
chargé de mécénat

Service des relations publiques
et des partenariats
Chef de service
Cécile Étrillard

Chargée de relations publiques
Novella d'Amico

Délégation à l'action culturelle
audiovisuelle

Déléguée
Anne-Michèle Ulrich

Catalogue

Direction d'ouvrage
pour la version française
Camille Morineau
assistée de Lucia Pesapane

Chargée d'édition
et de coordination
Audrey Klébaner

Traduction de l'anglais
Jean-François Cornu
Christian-Martin Diebold
Annie Pérez

Adaptation pour la mise en pages
de la version française
Laure Cérini

Fabrication
Patrice Henry

Direction des Éditions

Directeur
Nicolas Roche

Directeur adjoint,
chef du service éditorial
Jean-Christophe Claude

Responsable du pôle éditorial
Françoise Marquet

Service commercial
Chef de service
Marie-Sandrine Cadudal

Responsable du pôle commercial
Benoît Collier

Attachée commerciale
Francesca Baldi

Responsable du pôle ventes et stocks
Josiane Peperty

Gestion administrative et financière
Pôle dépenses
Nicole Parmentier

Pôle recettes
Matthias Battestini

Assistants de gestion
Isabelle Charles-Planchet
Philippe Léonard
Danielle Malemanche

Service iconographie
et gestion des droits
Responsable
Claudine Guillon

Iconographe
Mai-Lise Bénédict

Assistant
Xavier Delamare

Service multimédia
Chef de service
Emmanuelle Bermès

Achévé d'imprimer
en avril 2012 sur les presses de
Cantz à Ostfildern, Allemagne.
Imprimé en Allemagne

Nicholas Serota est directeur de la Tate Modern, Londres

Mark Godfrey est conservateur à la Tate Modern, Londres

Dorothee Brill est conservatrice à la Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin

Camille Morineau est conservatrice au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris

Achim Borchardt-Hume est conservateur en chef
à la Whitechapel Gallery, Londres

Amy Dickson est conservatrice à la Tate Modern, Londres

Rachel Haidu est professeur associé en histoire de l'art
à l'université de Rochester, New York

Christine Mehring est professeur associé en histoire
de l'art et directrice des Graduate Studies for Art History
à l'université de Chicago

Gerhard Richter | Panorama **Une rétrospective**

Tate Modern, Londres

Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Gerhard Richter (né en 1932) est unanimement considéré comme l'un des plus importants peintres encore en activité et a exposé dans les plus grandes institutions du monde. Connu tant pour ses tableaux figuratifs inspirés de la photographie que pour ses peintures abstraites, Richter associe de manière inédite des éléments empruntés à ces deux champs artistiques.

Publié à l'occasion de cette vaste exposition rétrospective, fruit d'une collaboration entre la Tate Modern à Londres, la Nationalgalerie, Staatliche Museen à Berlin et le Centre Pompidou à Paris, ce catalogue embrasse toute la carrière de Richter. Réunissant les contributions de conservateurs et d'historiens de l'art, un nouvel entretien avec l'artiste, et près de 300 reproductions, il constitue l'ouvrage le plus complet sur l'œuvre exceptionnelle de Richter.

44,90 euros (prix France)
ISBN : 978-2-84426-574-6



www.centrepompidou.fr
boutique.centrepompidou.fr

KR-087-801