

Textures

ISSN : 2971-4109

Publisher : Université Lumière Lyon 2

22 | 2016

Déplacements

Paroles déplacées : Citations, auto-citations et travail de la mémoire dans l'œuvre d'Anselm Kiefer

Charlotte Limonne

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=160>

DOI : 10.35562/textures.160

Electronic reference

Charlotte Limonne, « Paroles déplacées : Citations, auto-citations et travail de la mémoire dans l'œuvre d'Anselm Kiefer », *Textures* [Online], 22 | 2016, Online since 02 octobre 2026, connection on 04 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=160>

Copyright

CC BY 4.0



Paroles déplacées : Citations, auto-citations et travail de la mémoire dans l'œuvre d'Anselm Kiefer

Charlotte Limonne

OUTLINE

Citations : un dialogue entre textes et images

Réminiscences poétiques et auto-citations : une œuvre sédimentée

Mémoire, archives et ateliers : un développement en rhizome

Conclusion

TEXT

- 1 En regardant les œuvres de Anselm Kiefer, on sent bien que les mots nourrissent intimement le travail de cet artiste. Ils semblent pour lui une substance aussi précieuse que le plomb qui est le métal le plus propice à sa création. Mais nous pouvons nous demander d'où viennent ces mots écrits de manière manuscrite sur les toiles, donnant matière aux titres, et parfois plus. Sont-ils issus de son imagination, ou sont-ils dus, comme on a pu le dire au cours des siècles passés, à son génie ? L'Art à notre époque post-moderne ne peut plus nous faire croire à cela. Le passé est aujourd'hui trop lourd, trop imposant, encore plus pour un artiste allemand né en 1945. Les débuts de l'œuvre de Kiefer sont d'ailleurs hantés par la question du passé allemand. Comment être un artiste après cette guerre et les horreurs qu'elle a engendrées ? L'Allemagne, juste après la défaite, dans un effort de reconstruction, avait choisi le déni et l'oubli. La culture germanique qui avait servi de support à la propagande nazie fut alors rejetée par la plupart des artistes allemands des années 1950 et 1960. Anselm Kiefer n'ayant pas connu la guerre, se trouvait amputé de la mémoire de ses origines. Ainsi, l'idée de maintenir une mémoire, de la ranimer, voire de la reconstruire lorsqu'elle a été définitivement anéantie par la guerre et l'oubli, est, dès le départ, au cœur de la démarche de cet artiste. C'est pourquoi, outre l'image, le symbole, il semble naturel que Kiefer fasse appel dans cette tâche à

l'écrit, cette parole qui reste, se fixe, et qui peut même s'ancrer dans la matière de la peinture.

- 2 Au-delà de l'héritage de la culture allemande, Anselm Kiefer se veut aussi héritier de la culture humaine dans toute son ampleur, depuis les mythes antiques jusqu'aux poètes de notre temps. Il veut également réunifier ce qui a été séparé, la culture juive et la culture allemande par exemple, qu'il considère comme liées par un passé commun, ou encore réunifier l'écrit et l'image à travers le livre et le tableau. Kiefer précise d'ailleurs lors de son cours au Collège de France en 2010-2011 :

Le fait de séparer les phénomènes qui relèvent de la parole de ceux que l'on attribue au domaine purement plastique n'est pas aussi simple *a priori*. Pour ma part, je suis toujours tiraillé entre le désir de peindre et celui d'écrire¹.

- 3 Son travail d'artiste témoigne de ce sentiment car ses livres² (très nombreux, forme récurrente dans son œuvre) sont presque entièrement dégagés de tous mots, sont livrés aux images, photographies, dessins et matières brutes en couches épaisses qui recouvrent les pages, jusqu'à faire des livres des sculptures. À l'inverse, les paroles sont introduites dans les tableaux de manière systématique. Ils sont de deux ordres : certains sont les noms de personnages historiques ou mythiques, d'autres sont des citations – les vers d'un poème, son titre, l'extrait d'un texte qui a marqué l'artiste. Ce sont donc les paroles des autres, les écrivains qu'il admire et dont il dit lors de son cours au Collège de France qu'ils sont ses « héros » : « Rimbaud, Rilke, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Paul Valéry, Victor Hugo, Adalbert Stifter, Robert Musil, Ferdinand Céline, Roland Barthes, Jules Michelet³ ». Humblement, il estime aussi qu'« on ne peut satisfaire pleinement qu'une seule de ces activités à la fois⁴ ». Cependant, par l'introduction de ces paroles au cœur de son travail, dans la chair même de ses tableaux, Kiefer fait siens les mots des autres. Il les incorpore jusqu'à ne plus pouvoir en identifier la source exacte, comme il l'explique encore lors de la leçon inaugurale de ses cours au Collège de France :

Les leçons qui vont suivre auront un caractère très personnel. Il n'y sera nullement question d'argumentation scientifique et, bien

souvent, je ne serai pas en mesure de citer mes sources. Certaines d'entre elles me sont restées littéralement en tête, d'autres, en revanche ont subi de telles transformations qu'elles ne sauraient révéler leur origine.

Du fait même que je qualifie ma contribution de « personnelle », vous pouvez d'ores et déjà entrevoir ce qu'il y a d'insaisissable en elle. J'arrive de plus en plus souvent à la conclusion que ce qui est « personnel », ce qui est créateur, au sens le plus courant employé au XIX^e siècle, de fait n'existe pas⁵.

- 4 La phrase bien connue du chimiste Antoine Laurent de Lavoisier « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » semble donc pouvoir s'appliquer également à l'activité artistique comme la conçoit Anselm Kiefer. Ainsi, les *paroles déplacées*, au même titre que les photographies, les mythes ou tous autres documents ou matériaux d'origine culturelle, pourraient être des atomes, des briques, que l'artiste séparerait, décomposerait puis ré-assemblerait sous une infinité de formes.
- 5 Pour mieux comprendre la place de ces *paroles* dans l'œuvre de Kiefer et la manière selon laquelle elles influencent l'ensemble de sa démarche artistique, je propose de commencer par étudier les relations entre textes et images dans son œuvre, en m'interrogeant sur le désir du peintre de se conformer à un des principes fondamentaux de la peinture classique lié au célèbre axiome *Ut pictura poesis*. Puis, je tenterai de détailler plus précisément la place que peut prendre la poésie dans le travail de Kiefer, celle-ci semblant être la forme d'écriture à laquelle il est le plus attaché, ce que j'essaierai également d'expliquer. Je montrerai alors les liens qui existent chez Kiefer entre les citations nombreuses qu'il intègre à son travail, le traitement répété de certains thèmes tout au long de son œuvre et l'idée d'un développement géologique de celle-ci. Enfin, je tenterai de réintégrer cette pratique de *paroles déplacées* au sein de la démarche générale de l'artiste afin de mieux comprendre la cohérence extrême selon laquelle se développe l'œuvre ouverte d'Anselm Kiefer.

Citations : un dialogue entre textes et images

- 6 Si c'est la matière de ses tableaux, le spectacle de leurs substances tourmentées, qui peuvent d'abord nous frapper dans le travail de Anselm Kiefer, nous ne pouvons ni ne devons ignorer le fond littéraire sur lequel il s'appuie pour construire ses « images », sous peine de passer à côté de la motivation profonde de sa démarche artistique. Contrairement à beaucoup d'artistes contemporains, le contenu est primordial chez lui. Cette attitude vis-à-vis du sujet de ses œuvres, la manière dont chaque fois il le traite, développant pour ce faire une iconographie, au sens le plus classique du terme, semble rapprocher Kiefer davantage des peintres des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles que des artistes de son temps. De plus, lorsqu'on énumère les thèmes qu'il aborde dans son travail, issus bien sûr de la culture traditionnelle allemande, de la Bible, mais bien plus loin, de la mythologie mésopotamienne, de la Kabbale juive, des théories alchimistes, de l'histoire de France ou de la poésie du ^{xx}^e siècle (faisant apparaître parfois, dans ses titres, le nom de personnages inconnus du *quidam*, tels que Lilith ou Sulamite), on se rend bien compte de la culture savante à laquelle fait appel l'artiste dans son œuvre. Et c'est l'image d'un peintre érudit qui peut nous venir à l'esprit, comparable à celui que les critiques du ^{xvi}^e siècle appelaient de leurs vœux.
- 7 C'est à la Renaissance que la comparaison d'Horace *ut pictura poesis*⁶ – c'est-à-dire « la poésie est comme la peinture » – a donné lieu à une théorie majeure dans le domaine des arts qui postulait que malgré des moyens d'expression différents la peinture et la poésie partageaient la même « nature profonde », le même « contenu » et la même « finalité⁷ ». Reprenant le rôle qui était assigné alors au peintre, Anselm Kiefer semble donc choisir de représenter des textes ou paroles extraites de diverses littératures.
- 8 Se référant à des époques antérieures à celle du Romantisme qui exaltait le génie de l'artiste créateur – période que l'on aurait pu penser naturelle pour un peintre allemand, de par la grande popularité qu'a eue ce mouvement dans ce pays – Kiefer a déclaré à plusieurs reprises que « l'artiste est un relais, traversé par ce qui habite sa création, un passage, une porte, un réceptacle, comme les

anciens prophètes⁸ ». Ainsi se trouve mêlée une Renaissance idéale à une pensée biblique. L'artiste est un prophète et non un génie : par sa bouche, se transmettent des paroles qui ne lui appartiennent pas tout à fait, venant de Dieu, ou bien plutôt ici, des temps immémoriaux, d'un savoir universel accumulé.

- 9 Mais la quantité et la densité des paroles qui inspirent les œuvres de Anselm Kiefer semblent telles que les mots émergent de la surface du tableau. Souvent, ce ne sont que ceux qui donneront leur nom à l'œuvre, mais il arrive aussi que dans la violence qui paraît présider à la réalisation des œuvres, les mots s'emballent et envahissent la surface du tableau, courant dans les sillons de paysages dévastés ou emplissant le ciel jusqu'à le boucher.
- 10 Prenant ainsi place au sein de l'œuvre, ces paroles prennent corps et deviennent des éléments plastiques au même titre, par exemple, que les coulées de plomb qui traversent certaines toiles ou que les objets que Kiefer introduit tels quels dans ses peintures. Malgré cet apparent bricolage et l'hétérogénéité des éléments réunis, l'iconographie fait son effet : chaque élément peut être perçu comme un signe qui, associé aux autres, forme un langage déposé dans le tableau. Cependant, ce langage n'exclut pas un certain hermétisme qui touche une partie des œuvres de Kiefer. Car s'il cherche à donner une image d'un thème ou d'un concept comme lorsqu'il travaille à partir du récit de la Création du monde du kabbaliste espagnol Isaac Louria, il n'est par contre jamais question d'illustration. Au-delà des emprunts à la tradition, l'iconographie de Kiefer lui est parfaitement personnelle dans son métissage. Le champ des références auquel l'artiste fait appel étant également très vaste et complexe, celui-ci tend à créer, selon les mots de Matthew Biro, « un spectacle décentré ou fragmenté », induisant que le spectateur « ignore presque toujours un ou plusieurs des systèmes symboliques entrecroisés que les œuvres condensent⁹ ». Et Daniel Arasse précise¹⁰ : « Les choses et les substances du tableau cachent et manifestent leur énigme comme un langage, et les mots visibles dans le tableau se proposent comme des choses à déchiffrer¹¹ », confirmant bien que les mots empruntés à des textes d'auteurs de toutes époques ou encore à des mythes issus de la création collective d'une civilisation entière, et retranscrits physiquement au sein de l'œuvre, jouent un rôle équivalent aux autres objets, images ou signes présents. Ils peuvent éclairer le sens de

l'œuvre comme, à l'inverse, renforcer son énigme. C'est par exemple le cas pour le tableau intitulé *Couronne noire* (2005), où une chaise accrochée à la toile supporte un fagot de bois. Si les poteries présentes dans les œuvres sur le thème des *Séphiroth*, nommés aussi « vases » et liés aux textes de Louria, semblent presque redondantes, la chaise et son tas de bois – est-ce une couronne ? – renforce en revanche l'énigme.

Figure 1 : Anselm Kiefer, *Couronne noire*



Huile, émulsion, acrylique, crayon, fagot, métal, branche sur toile, 280 × 380 cm, 2005

© Anselm Kiefer / Photo : Atelier Anselm Kiefer

- 11 L'association de la chaise et du paysage hivernal provoque un écart, d'autant plus important que la provenance du texte cité dans l'œuvre n'est pas précisée. Le spectateur peut finalement s'interroger sur le sujet qui est véritablement traité. Il lui revient alors de participer à l'élaboration de sa signification afin de la compléter en reliant comme il veut les signes épars.
- 12 Ainsi, certaines œuvres de Anselm Kiefer « engagent avant tout à faire éprouver un manque, une absence¹² », mais aussi, une ambiguïté, une

« indécidabilité » – pour reprendre ce mot sur lequel s'accordent Matthew Biro et Daniel Arasse à propos de Kiefer – qui détruisent le fonctionnement traditionnel du sens et de la représentation propres à l'art classique. Dès lors, nous pouvons comprendre que Anselm Kiefer ne se réfère à l'art classique et académique que pour en dévoiler la ruine. Comme j'ai commencé à l'expliquer en introduction, Kiefer fait partie des artistes qui n'ont pas connu la Seconde Guerre mondiale mais qui en ont par contre pleinement éprouvé les effets. Après les horreurs provoquées par le nazisme, les choses ne devaient plus être comme auparavant. L'art classique avait été mis au service du pouvoir, poussé à son paroxysme dans l'affirmation de la représentation illusionniste du beau, du grandiose, de la *Kultur* aryenne et ainsi, avait mené à la destruction de tout ce qui n'était pas conforme à l'idéal dicté par le parti national-socialiste. La conclusion des artistes allemands d'après-guerre était alors que la peinture comme « grand art » ne pouvait plus exister. Cependant, Kiefer semble être resté attaché à ce mode d'expression artistique, et pour affirmer son refus de ce dont cet art s'était rendu coupable dans le passé, il fait appel à l'art classique pour mieux le déconstruire. Ce n'est donc pas la représentation d'un sujet pour lui-même que Kiefer semble chercher mais plutôt son retrait, sa dislocation dans la matière accidentée de sa peinture. Mais l'ambivalence de l'artiste est partout palpable : nous ne pouvons dire, face aux œuvres de Kiefer, si la représentation, le sens aussi, comme enfouis dans l'épaisseur de la matière, sont peu à peu ensevelis ou bien s'ils s'apprêtent à émerger sous notre regard. Les citations écrites à même la surface peinte participent à ce « contre-art » puisque tourné contre cet art classique dont Kiefer ne peut abandonner totalement les fondements tout en les combattant intensément¹³. Ces mots manuscrits affirment la planéité du tableau et annulent toute tentative, même involontaire, d'une représentation illusionniste. Ils participent à l'affirmation de la matérialité de l'œuvre et de sa présence physique. Aussi, ils affirment les inspirations littéraires de l'artiste tout en niant, par leur présence, l'adhésion à un art académique qui doit suivre la théorie de l'*ut pictura poesis*, l'équivalence entre les disciplines « sœurs » étant détruite au profit d'un dialogue au sein de l'espace d'une même œuvre.

Réminiscences poétiques et auto-citations : une œuvre sédimentée

- 13 Bien mieux que nous ne pourrions jamais le formuler, Anselm Kiefer définit lors de son cours au Collège de France la place de la poésie – forme littéraire dont est issue la plupart des textes qu'il cite – dans son œuvre et plus largement dans sa vie :

La poésie est à mes yeux l'unique réalité possible, tout le reste n'étant que pure illusion. Vous, par exemple, qui m'écoutez, je ne suis pas certain que vous soyez réels. En revanche, le poème dont je vous parle est, lui, bien réel. [...] les poèmes sont pour moi comme des bouées en pleine mer. Je nage de l'une à l'autre et au milieu de l'eau, sans elles, je suis perdu. Les poèmes sont des points d'ancrage dans l'étendue infinie où quelque chose s'amoncelle venu de la poussière interstellaire : un peu de matière dans l'abîme de l'antimatière¹⁴.

- 14 Il semble donc que la poésie, plus encore qu'un moteur pour sa démarche artistique, soit pour Kiefer un moyen de condenser sa pensée afin de l'exprimer. En ce sens, les titres de ses œuvres, qui depuis 1980 sont très régulièrement des extraits de poèmes, permettent par l'intermédiaire des mots des autres de donner corps à des idées et des images flottantes et – pour prolonger la métaphore maritime qu'il a initiée – de rassembler, tel un filet maillé de mots, de faire coaguler ce qui est encore diffus afin de le faire naître dans la matière de l'œuvre.
- 15 L'analyse du poème « Marine » (*Illuminations*, 1873) de Arthur Rimbaud que fait Kiefer à la suite de la citation présentée ci-dessus, semble d'ailleurs pouvoir presque correspondre mot pour mot à l'analyse que l'on pourrait faire de ses œuvres. Il est d'abord question de « fragments » et d'objets qui n'apparaissent jamais dans leur « totalité », puis Kiefer décrit son sentiment face au poème et à son sens insaisissable : « J'avais alors l'impression qu'une chose irréaliste était en train d'advenir, que l'ordre des choses était ébranlé, sans qu'il nous soit permis d'en résoudre l'énigme¹⁵ ».
- 16 Enfin, il est question d'une logique interne étrangère au reste du monde, d'ordre artistique, propre au poème et au poète, et qui fait

que si l'on inverse l'ordre des vers l'essence du poème n'en est pas pour autant bouleversée. De même, nous allons voir comment les objets, mots et motifs qu'utilise de manière récurrente Kiefer en les combinant différemment d'une fois sur l'autre, ne dispersent pas l'œuvre de l'artiste mais, au contraire, font émerger une unité latente de l'œuvre en perpétuelle formation.

- 17 Ces rapprochements que j'ai pu esquisser entre l'analyse du poème « Marine » que fait Kiefer lors de son cours au Collège de France et celle amorcée plus haut ont rendu possible d'imaginer que puisque Kiefer se réfère presque exclusivement à des écrivains, la méthodologie qu'il doit suivre dans son travail artistique pourrait bien plus se rapprocher de celle d'un écrivain et d'un poète que de celle d'un artiste plasticien. Pour tenter de vérifier cette hypothèse, je me suis penchée sur l'œuvre et la vie des deux poètes germanophones qu'il cite le plus souvent dans ses tableaux : Paul Celan et Ingeborg Bachmann. J'ai ainsi tenté de mieux comprendre quelle était leur influence sur la démarche de Kiefer.
- 18 Durant les années 1960-1970, Anselm Kiefer est très préoccupé, en tant qu'artiste, par la difficulté, voire l'impossibilité de faire encore de l'art « après Auschwitz ». Car, comme nous l'avons déjà vu, « même dans le lieu privé de sa création, l'artiste (allemand) ne peut pas concevoir la culture et la spiritualité (allemandes) sans recourir à un mode de présentation marqué désormais par le national-socialisme¹⁶ ». Cette difficile constatation faite par beaucoup d'artistes de l'époque est renforcée par la formule de Théodore Adorno faite en 1955 dans *Prisme*, selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare » et qui sera reprise de manière probablement exagérée car isolée de son contexte originel, mais qui marquera de manière incontestable les esprits. Ainsi, au-delà de la poésie, c'est « l'échec de la culture » en général qui préoccupe Adorno, car Auschwitz n'est selon lui pas seulement le fruit de la barbarie mais également, « d'une certaine façon le fruit de la culture [...] allemande, européenne, occidentale¹⁷ ».
- 19 La conscience que semble avoir Kiefer du moment où il crée, sa prise en compte du passé et notamment de la Shoah, même si cela est fait avec toutes les précautions et le recul possible, semble le rapprocher tout naturellement de Paul Celan qui avait lui aussi été éminemment

conscient de l'historicité de ses poèmes, et ce d'autant plus par sa situation personnelle de juif survivant. En 1980, Kiefer cite pour la première fois un poème de Celan, *Todesfuge* (« Fugue de mort¹⁸ »), poème le plus connu de Celan et réponse avant la lettre à Adorno. Il réalise une série autour de celui-ci en s'attachant plus particulièrement aux deux femmes du poème : Margarete et Sulamith, l'allemande aux cheveux blonds et la juive aux cheveux de cendre, dont il remplace les images par celle du *Land* allemand en proie aux flammes : paille et cendre (Figure 2). Par la suite, la poésie de Celan ne le quittera plus, et ce jusqu'à aujourd'hui puisque des tableaux datant de 2011-2012 ont encore pour titre des vers issus des poèmes de ce dernier.

Figure 2 : Anselm Kiefer, *Margarete*



Huile, paille, émulsion et gélatine argentique sur toile, 280 × 380 cm, 1981

© Anselm Kiefer / Photo : Katherine Du Tiel

- 20 La poésie d'Ingeborg Bachmann semble, à l'image de celle de Celan, irriguer pareillement l'œuvre de Kiefer. Comme si ce couple de poètes, un temps amants malgré tout ce qui aurait dû s'opposer à leur

rencontre – Ingeborg Bachmann étant la fille d'un pasteur protestant qui avait adhéré au parti nazi autrichien et Paul Celan, né en Roumanie dans une famille juive de langue allemande, ayant perdu ses parents en déportation – pouvait symboliser par leur histoire commune la possibilité d'une réconciliation entre la culture allemande/autrichienne et la culture juive, ouvrant là un nouveau champ à la création artistique fondé sur le dialogue entre cultures et entre civilisations. Durant une bonne partie de leur vie, depuis 1948, année de leur rencontre, jusqu'en 1967, les deux poètes entretiendront une correspondance et se soutiendront mutuellement dans leur création. Lorsque les liens seront plus distendus, Bachmann tentera de maintenir un dialogue par le biais de la poésie, en citant et en ré-écrivant dans ses poèmes des morceaux de poèmes de Celan¹⁹. Il n'est pas certain que Kiefer connût ces reprises de l'une par l'autre, mais l'on peut supposer qu'il a senti à la lecture assidue de leurs poèmes que des correspondances existaient entre leurs univers poétiques. Cela est palpable dans la série d'œuvres que Kiefer réalise en 1997 à partir des photographies de briqueteries qu'il a réalisées lors d'un voyage en Inde. Pour composer un titre à chaque tableau et livre d'artiste de cette série, il sélectionne des fragments d'un poème de Bachmann intitulé *Das Spiel ist aus* (« Finis les jeux²⁰ ») et ceux du poème de Celan, *Der Sand aus den Urnen* (« Le Sable des urnes²¹ ») (Figure 3). Poussant plus loin cette méthode, certains titres vont jusqu'à amalgamer des citations issues des poèmes des deux auteurs, permettant alors à l'artiste de raconter sa propre « histoire » dans la continuité de deux univers poétiques qu'il s'est approprié pour n'en former plus qu'un²².

Figure 3 : Anselm Kiefer, *Pour Ingeborg Bachmann : Le Sable des urnes*



Acrylique, huile, gomme-laque et sable sur toile, 280 × 560 × 7 cm, 1998-2009

© Anselm Kiefer / Photo : Charles Duprat

- 21 De même chez Paul Celan, et de manière plus importante encore, les questions de citations, et même d'auto-citations, qui nous préoccupent font partie des caractéristiques de l'œuvre de ce poète. Le désir de donner jour à une œuvre dont le lecteur sent la continuité l'amène, par exemple, à reprendre les vers de poèmes issus d'un premier recueil pour les utiliser comme titres dans les recueils suivants²³, développant en somme, dans ces nouveaux poèmes, des facettes de son œuvre qu'il n'avait encore qu'esquissées.
- 22 Suite au constat de ce réseau de citations et d'auto-citations qui se tisse dans les œuvres de Paul Celan et d'Ingeborg Bachmann, nous pouvons mieux comprendre la démarche de Anselm Kiefer qui n'hésite pas non plus à réemployer un même titre, à des années d'écarts pour des œuvres apparemment très différentes. Ce procédé apparaît alors éminemment poétique. Il vise à ouvrir les poèmes et les mythes dont il s'inspire à de nouvelles interprétations, à de nouvelles associations d'idées et à de nouvelles images qui viendront se

superposer aux premières suivant un ordre comparable à celui qui préside à la géologie. C'est même toute la conception de la création littéraire de Kiefer qui est imprégnée de ces phénomènes régissant la formation et l'évolution de la croûte terrestre puisqu'il considère « que ce qui s'écrit aujourd'hui de même que tout ce qui s'est écrit au cours des siècles ne sont que la suite de récits mythologiques immémoriaux²⁴ ».

- 23 Ce procédé de sédimentation est renforcé par le rythme de travail que suit Kiefer. Certains tableaux prennent des années à être terminés. S'il arrive un moment où le peintre ne voit plus comment les faire évoluer, il les enferme dans des containers. Quand ceux-ci se rappellent à son souvenir, il les reprend pour en faire tout autre chose. Les couches de peinture originelles restent cependant visibles par endroit, témoignant des processus chaotiques de la création. Processus que l'on peut tenter de suivre en se concentrant sur un motif parmi d'autres : celui de l'*Émanation* par exemple. Ce mot correspond au second moment de la Création du monde décrit par Isaac Lourià, c'est-à-dire le moment où, après s'être rétracté afin de laisser une place au monde qu'il s'apprête à créer, Dieu réintègre l'espace sous la forme d'un rayon de lumière (l'*Émanation*) qui devra finalement se répartir dans dix « vases », nommés *Séphiroth*. *Émanation* est également le titre de plusieurs tableaux créés à partir de 1984, époque où apparaissent dans le corpus de Kiefer les thèmes relevant des écrits kabbalistiques de Lourià. À l'exception du premier tableau portant ce titre, la plupart d'entre eux donnent à voir un paysage à l'horizon rabaissé, dégagant une large zone de ciel au centre duquel semble se déverser le rayon divin, très souvent sous la forme d'une coulée de plomb pouvant évoquer une sorte de nuage. Cependant, cette composition n'apparaît pas seulement dans les tableaux que le peintre intitule *Émanation* (Figure 4).

Figure 4 : Anselm Kiefer, *Émanation*



Huile, acrylique, émulsion, plomb et fragments de photographie sur toile, 410 × 280 cm, 1984-1986

© Anselm Kiefer / Photo : Atelier Anselm Kiefer

- 24 D'autres œuvres similaires ont pour référence l'Ancien testament. Il s'agit par exemple du tableau *Départ d'Égypte* illustrant comment Kiefer opère des glissements d'une civilisation à une autre, mais également d'un temps à un autre, puisque le motif initié dans *Émanation* est également utilisé dans une œuvre nommée *Nuage lourd* qui aborde le sujet de l'atome. *Émanation* et les motifs que ce thème inspire semble donc persister de manière plus ou moins active tout au long de l'œuvre de Kiefer. En 2011, il réalise dans son atelier de Barjac une autre œuvre intitulée *Émanation*, laquelle se présente sous la forme d'une installation qui occupe deux serres contiguës et semble réunir les trois grands moments de la Création. Presque tous les éléments présents dans les œuvres précédentes

touchant aux textes de Louriya y sont assemblés avec d'autres motifs majeurs de son œuvre – tournesols, barbelés – comme pour former à la fois une citation de son travail passé et en faire une synthèse qui permettra peut-être une nouvelle évolution, la sédimentation d'une nouvelle couche.

Mémoire, archives et ateliers : un développement en rhizome

- 25 Pour évoquer la place de la poésie dans la démarche artistique de Anselm Kiefer, il était question plus haut de sa perception de la poésie qu'il exposa lors de son intervention au Collège de France en 2010-2011. Il s'agit de se référer à nouveau à ce qu'il a dit alors, mais cette fois-ci en retenant un développement consacré à Proust car il semble que cela pourrait apporter un éclairage indirect sur la manière dont se structure son œuvre. Son propos est le suivant : « Quant au sujet du roman chez Proust, il consiste non pas en un déroulement linéaire d'événements, mais en la superposition de faits à divers niveaux de lecture²⁵ ».
- 26 Il fut précédemment question de sédimentation, mais il semble que le phénomène est plus complexe. Il y a bien superposition car la démarche de Kiefer en tant que peintre se fonde avant tout sur la superposition physique des couches de peinture et d'autres matières comme la cendre, le plomb ou la terre, mais il y a également superposition temporelle, ce qui donne lieu à différents « niveaux de lecture » complexifiant les relations entre les strates. Kiefer parle d'une « concordance de temps » qui lui permet de réunir en une image des choses appartenant à des temps différents et sans rapport apparent. Ainsi réunit-il dans des photo-montages récents les briqueteries indiennes et des temples grecs « de façon à pouvoir expliquer ce qui se produit lors de la composition d'une image ». Et Kiefer précise :

Quand je fabrique une image à partir des vestiges d'une briqueterie, j'utilise la photo non pas en tant que trace de l'instant où j'ai appuyé sur le déclencheur, mais parce que j'essaie de réaliser une composition avec le matériau reproduit sur la photo. À cet effet, je fais appel aux différentes strates culturelles que je ne saurais toutes

nommer ni réunir sous vos yeux, mais qui participent à cette composition²⁶.

- 27 De nouveau, nous pouvons constater que Kiefer n'utilise pas le mot *créer* pour qualifier son activité d'artiste. C'est le verbe *fabriquer* qu'il retient, rapprochant son métier de celui de l'artisan. Les paroles et les images qu'il collecte un peu partout sont les matériaux à partir desquels il compose ses œuvres. De manière générale, la vision que Kiefer semble proposer est celle d'une culture qui, pour croître, doit se nourrir d'elle-même. Dès lors, le terme *citation* sur lequel nous fondions notre réflexion, paraît illusoire, tout autant que le caractère personnel d'une création, la culture ne pouvant finalement se développer que par de perpétuelles *auto-citations déplacées*. Ainsi, les artistes successifs reprennent inévitablement les paroles des artistes antérieurs comme matière première de leurs œuvres. Et qu'ils suivent le même cheminement que leurs maîtres ou qu'ils en détournent la pensée, les paroles empruntées subissent un déplacement. Seules varient les lignes que suivent ces déplacements, qui dépendent de leur conception de l'Histoire : en ligne droite progressive vers une fin idéale, suivant un cercle qui impose un temps cyclique et donc un retour, ou de manière plus libre, comme le propose Kiefer, en effectuant à la fois des retours et des projections vers l'avenir.
- 28 La culture s'étend suivant plusieurs dimensions. Parmi les principales, l'une est temporelle, l'autre est spatiale. Suivant une perception archéologico-géologique, Anselm Kiefer transforme par le pouvoir de la métaphore la notion temporelle de passé et d'histoire en une autre notion spatiale qui s'appuie sur l'idée de profondeur. Pour son œuvre, Kiefer creuse donc des galeries au creux de cette culture sédimentée et y installe son « terrier » avec ses fonctions traditionnelles « d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture²⁷ ». Dans son atelier de Barjac, dans les Cévennes, qu'il investit en 1992, cette métaphore des profondeurs creusées devient littérale. L'artiste évoque ce passage au souterrain qui vient après qu'il se soit approprié les lieux en y construisant ou en plantant, bâtiments, routes, champs et arbres :

Et puis, un jour, j'ai eu l'idée des tunnels. Comme il n'y avait rien à voir en surface, je suis allé dans les profondeurs. C'était à vrai dire non pas une idée mais un réflexe. Ce terrassement incessant

ressemblait à l'extension de l'habitation à travers la construction de souterrains²⁸.

- 29 Kiefer parle d'habitation en mutation, comparée plus haut à un terrier, mais plus encore cela évoque un rhizome car les passages que construit Kiefer sont parfois souterrains et, à d'autres moments, sont aménagés en pleine lumière, dans des serres, dans d'autres salles semi-enterrées ou bien en plein air. Si on se réfère à la définition que Deleuze et Guattari donnent du rhizome dans *Milles plateaux*, ce type de végétal « a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules²⁹ ». De même, les constructions de Kiefer à Barjac sont composées de couloirs ramifiés, de salles où sont présentées de manière concentrée, telle la matière nourricière dans un bulbe, une série d'œuvres qui forment une cohérence ; certains chemins sont souterrains à l'image de racines et les bâtiments qu'ils relient sont leurs tiges. Tout est possible, et c'est ce qui rend la structure proprement rhizomatique : les tiges souterraines comme les racines aériennes sont tolérées au sein du règne exubérant du végétal.
- 30 Cependant, cette notion de rhizome peut également s'appliquer au développement même de l'œuvre d'Anselm Kiefer dont l'atelier de Barjac serait la mise en espace. Il y serait enfin permis au visiteur de se promener comme à l'intérieur du cerveau de l'artiste, de suivre ses pensées tortueuses, ressentant peut-être ce que Thésée aura éprouvé dans le labyrinthe conçu par Dédale, craignant à chaque instant de perdre le fil. Mais, plus qu'un fil, la pensée est un tissu continu où « la mémoire n'est pas un dépôt, mais un réseau de connexions³⁰ ».
- 31 La notion de « concordance » imaginée par Kiefer, me semble donc un moyen de réunir les mécanismes du souvenir et de l'association d'idées afin que l'image que nous nous faisons de l'évolution de l'œuvre de Kiefer ne s'appuie pas uniquement sur des superpositions pétrifiées mais suive un mouvement plus organique que l'on pourrait relier à l'image de la plasticité cérébrale comme à celle du rhizome. Il est alors concevable de voir que l'œuvre, inspirée par ces modèles, peut développer un nouvel axe à partir de n'importe quel objet, matériau, motif, idée, citation ou souvenir contenu dans une œuvre antérieure. Par exemple, la série des années 1980, construite autour

des personnages Margarete et Sultamith, a comme point de départ parmi d'autres le poème de Paul Celan, « Fugue de Mort ».

Cependant, vient se superposer au poème l'imaginaire allemand que s'est approprié le nazisme et qui prend ici la forme du *Land*, ce mot désignant les différents états fédérés pour former la République fédérale d'Allemagne mais également, pour l'artiste, les terroirs allemands et les paysages qui les caractérisent. Par cette association, la Margarete aryenne et blonde devient paille coupée dans un champ de blé ; paille qui elle-même, brûle pour rejoindre la juive, Sulamith, aux cheveux de cendre. Les tableaux qui proposent une variation de ce thème sont très nombreux, ils forment d'innombrables ramifications issues du « bulbe », « Fugue de mort », dont certaines se connectent à d'autres menant vers d'autres points de convergence, permettant une ré-élaboration du motif célanien, voire sa dissolution dans d'autres thèmes. Ainsi, le tableau *Tes cheveux d'or, Margarete – Nuit de la Saint-Jean* (1981) qui inscrit cette fois les épis de paille enflammés sur un fond nocturne, préfigure la thématique des ciels étoilés développée lors de la décennie suivante et qui mêle souvent lumière et obscurité, fête et tragédie comme dans le tableau citant un vers du *Cid*, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996) (Figure 6).

Figure 6 : Anselm Kiefer, *Tes cheveux d'or, Margarete – Nuit de la Saint-Jean*



Huile, acrylique, émulsion et paille sur toile, 130 × 160 cm, 1981

© Anselm Kiefer / Photo : Atelier Anselm Kiefer

- 32 Plus récemment, une résurgence du thème célanien s'est fait jour sous la forme récurrente à laquelle Kiefer l'a associé : le champ de blé et sa blondeur allemande. Cependant, cette image caractéristique de l'imaginaire de l'artiste ne réapparaît pas sous la forme d'un tableau mais sous celle d'une installation intitulée *Morgenthau Plan* (2012) qui fait mémoire d'un plan américain abandonné, destiné, suivant la loi du Talion, à répondre de manière violente à la violence de la Shoah, détruisant l'Allemagne, la réduisant à un immense champ de blé, esclave d'une production agricole.
- 33 L'œuvre de Anselm Kiefer est « un continuum ininterrompu, une chose découle d'une autre, la chronologie est dissoute³¹ » car l'évolution de l'œuvre n'a pas de sens définitif. L'artiste compare son travail à l'atelier, au mouvement du fleuve – bien que celui-ci ne

s'écoule que dans un sens, tandis que les canaux permettent une ramification plus appropriée du flux, voire une remontée de celui-ci grâce à l'écluse – car le fleuve est un « en-cours³² » au fil duquel se dépose de la matière qui donne forme aux œuvres, celles-ci devant se figer et se clore pour paraître achevées puis, être exposées. Ainsi, le temps de la fabrication des œuvres et le développement de la pensée qui y préside semblent bien plus importants que les œuvres qui en résultent. La mise en espace de sa pensée au sein de l'atelier paraît également indispensable à Kiefer. Deux tableaux d'époques et de thématiques différentes peuvent dévoiler bien plus aisément leurs liens latents lorsqu'ils se trouvent placés physiquement l'un à côté de l'autre. L'artiste pense qu'il faut se souvenir pour avancer et ce, afin d'être dans la variation mais jamais dans la répétition. L'atelier se doit donc de contenir l'œuvre entière, d'être le « palais » qui reçoit la mémoire du peintre, ses archives comme ses projets, à la manière des anciens Arts de la mémoire, où la déambulation dans un lieu imaginaire ou non, permettait, de pièce en pièce, par des moyens mnémotechniques, de se souvenir du fil d'un discours ou de tout autre chose que l'on avait placé là. À ce titre, l'amphithéâtre que Kiefer a construit au centre de son atelier de Barjac, se déployant sur cinq niveaux et trois côtés et contenant dans ses salles diverses installations de ses œuvres, ressemble au « Théâtre de la Mémoire » imaginé par Giulio Camillo au ^{xvi}^e siècle (Figures 7 et 8).

Figures 7 : Anselm Kiefer, *Amphithéâtre*



Installation, Atelier de Barjac, 2007

© Anselm Kiefer

Figures 8 : Anselm Kiefer, *Amphithéâtre*



© Anselm Kiefer

- 34 De la conservation d'une mémoire intime, par l'action de l'art et de son devoir de monstration, avec l'idée du théâtre, ou ici de l'amphithéâtre, nous voyons bien que l'atelier de Kiefer devient également le lieu d'une mémoire que l'artiste voudrait partager afin qu'elle devienne un bien commun. L'atelier est alors le moyen de transmettre sa mémoire et sa démarche aux autres par l'organisation de « la mise en récit, [de] la mise en parcours de ses œuvres dans l'atelier³³ », transformant ce lieu en un espace intermédiaire à mi-chemin entre les lieux d'expositions institutionnels et le lieu de la création où l'installation fait partie intégrante de l'activité artistique, permettant à l'artiste de réorganiser en permanence son œuvre, donnant lieu au fil des expositions et des déplacements internes dans l'atelier, à de nouvelles associations d'œuvres qui tissent de nouveaux liens et ouvrent de nouvelles voies à l'élaboration de l'œuvre. Ainsi, les œuvres anciennes sont perpétuellement remodelées, l'on pourrait également dire *déplacées*, non plus physiquement mais dans le sens qui peut en émerger, telles des citations ressassées que l'on

interprète différemment au fil des années et des événements qui nous touchent.

Conclusion

- 35 Les paroles citées par Anselm Kiefer ne sont finalement pas les seules à être déplacées : déplacées de leur sens original vers celui que leur donne l'artiste puis, au sein même de l'œuvre, d'un sens vers un autre, au gré des années et des interprétations. Ainsi, c'est l'œuvre entière qui est en perpétuel déplacement – les thèmes, les motifs, les liens entre tous ces éléments varient, évoluent, se développent et se complexifient par une densification des ramifications (horizontalement comme verticalement). Déplacement induit donc transformation. L'œuvre-continuum de Kiefer n'a pas d'unité ni de forme fixe et pourtant cela n'a guère d'importance puisque aucune coupure ne peut s'opérer entre ses œuvres. Un seul et même flux irrigue l'ensemble du rhizome – forme végétale qui se caractérise à la fois par ses connexions et son hétérogénéité.
- 36 « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir³⁴ ». Si l'on remplace « écrire » par « fabriquer des images », cette phrase de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* pourrait tout à fait correspondre à la vision esquissée de la démarche artistique de Anselm Kiefer. Les lieux qu'il peint sont nombreux ; il a la culture de l'humanité entière comme territoire d'exploration. Cependant, partout où nous mène Kiefer, nous semblons face aux mêmes lieux. Ainsi, les anciennes pyramides ont d'étranges airs d'architectures nazies car tous ces lieux sont perçus par un même regard, celui du peintre qui, par les jeux de sa mémoire, fait se superposer temps et espaces.
- 37 Kiefer brouille également les catégories classiques de la peinture : On ne sait plus si l'on se trouve devant un paysage ou bien devant une peinture d'Histoire, à moins que ce ne soit l'inverse, que la peinture d'Histoire se désagrège peu à peu dans le paysage. La ruine en est le motif central. Elle est un point mobile entre passé et futur, en équilibre entre un anéantissement total et un possible recommencement.

- 38 La pensée de Kiefer ne semble donc jamais pouvoir se fixer, ce qui entraîne le caractère « indécidable » du sens de ses tableaux. Seuls les mots qu'il inscrit sur la toile, apparemment vers la fin, quand approche le moment où l'œuvre et ses possibles vont devoir se figer, semblent permettre qu'un instant la pensée se pose et se fixe, chose indispensable pour que la mémoire prenne ensuite le relais. Peu importe la provenance de ces mots, ils sont le moyen de nommer ce qui a été conçu et par là de lui donner une existence propre. Chaque œuvre ainsi nommée, discernée par les mots qu'elle contient, devient une borne, un jalon, une bouée à laquelle peut se raccrocher le spectateur qui souhaite explorer le labyrinthe vivant qu'est l'œuvre de Kiefer.

BIBLIOGRAPHY

- ARASSE Daniel, « De Mémoire de Tableaux » dans Anselm Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Paris, Yvon Lambert, 1996.
- , *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- BACHMANN Ingeborg, *Poèmes*, François-René Daillie (trad.), Arles, Actes Sud, 1989.
- BACHMANN Ingeborg, CELAN Paul, *Le Temps du Cœur : Correspondance (1948-1967)*, Bertrand Badiou (trad.), Paris, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2011.
- BOURONNET François, *Mnémosyne : Une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Dis Voir, 2013.
- CELAN Paul, *Pavot et mémoire*, Valérie Briet (trad.), Paris, Bourgois, « Détroits », 1987.
- , *Poèmes*, John E. Jackson (trad.), Paris, José Corti, 2004.
- COHN Danièle, *Anselm Kiefer : Ateliers*, Paris, Éditions du Regard, 2012.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980.
- KIEFER Anselm, *L'Art survivra à ses Ruines*, Paris, Éditions du Regard/ Fayard/ Collège de France, 2011.
- LAUTERWEIN Andrea, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Éditions du Regard, 2006.
- LEE Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture : xv^e-xviii^e siècles*. Maurice Brock (trad.), Paris, Macula, « La Littérature Artistique », 1991.

LOUVEL Liliane & Scepi Henri (dir.), *Texte/Image : Nouveaux Problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005.

NOTES

- 1 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, Paris, Éditions du Regard/Fayard/Collège de France, 2011, p. 12.
- 2 Dès le début de sa carrière, Anselm Kiefer a créé de très nombreux livres d'artiste, le plus souvent réalisés à un seul exemplaire. Entre autres, nous pouvons citer *Martin Heidegger*, 1970. (Livre. Images de magazines, peinture à l'huile et acrylique sur photographies originales montées sur carton, huile de lin et schellack sur papier grège, 12 pages, 60 x 43 cm) ; *Des Malers Atelier* (« L'atelier du peintre »), 1980. (Livre. Peinture à l'huile, acrylique, émulsion et schellack sur photographies originales, monté sur carton, 20 pages doubles, plus couverture et dos reliés toile, 60 x 45 x 21 cm) ; *Sulamith* (« Sulamite »), 1990. (Livre. Plomb soudé, cheveux de femme et cendres, 64 pages, 101 x 63 x 11 cm) ; *Blutblume* (« Fleur de sang »), 2001. (Livre. Acrylique sur plomb, monté sur carton, 18 pages, 100,5 x 68 x 9 cm).
- 3 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 151.
- 4 *Ibid.*, p. 12.
- 5 *Ibid.*, p. 8.
- 6 Horace, *De Arte poetica*, v. 361.
- 7 Rensselaer, W. Lee, *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture : XVE-XVIII^e siècles*, Maurice Brock (trad.), Paris, Macula, « La Littérature Artistique », 1991, p. 7.
- 8 Anselm Kiefer cité par Daniel Arasse, « De Mémoire de Tableaux » dans *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Paris, Yvon Lambert, 1996 (pas de pagination).
- 9 Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Cité par Daniel Arasse, dans *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 86.
- 10 Daniel Arasse, « De Mémoire de Tableaux », *op. cit.*
- 11 Tout cela rappelle également la démarche artistique de Proust qui écrit dans « Le Temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, Tome IV, Paris,

La Pléiade, 1989, p. 446 : « Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose ».

12 Daniel Arasse, Anselm Kiefer, *op. cit.*, p. 300.

13 Et probablement, c'est aussi le sens de la contre-parole de Paul Celan.

14 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 35.

15 *Ibid.*, p. 35.

16 Daniel Arasse, Anselm Kiefer, *op. cit.*, p. 135.

17 Theodor Adorno, *Dialectique négative*, cité par Daniel Arasse, Anselm Kiefer, *op. cit.*, p. 135-136.

18 Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis* (« Pavot et Mémoire »), Stuttgart, DVA (Deutsche Verlags-Anstalt), 1952.

19 Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Le Temps du Cœur : Correspondance (1948-1967)*, Bertrand Badiou (trad.), Paris, Éditions du Seuil, « La Librairie du ^{xxi}^e siècle », 2011, p. 13.

20 Ingeborg Bachmann, *Werke 1: Gedicht, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen* (1978), München, R. Piper & Co. Verlag, 1993, pp. 82-83. *Das Spiel aus den Urnen* est paru pour la première fois dans le recueil, *Anrufung des Großen Bären*, 1954.

21 Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen*, Vienne, 1948 (1^{ère} édition publiée sous le nom de Paul Autschel).

22 Kiefer utilise par exemple une citation du poème d'Ingeborg Bachmann pour donner son titre à un de ses tableaux : « Ton âge, le mien et l'âge du monde » (*Dein und mein Alter und das der Welt*). Le peintre utilise également le titre du poème de Celan, *Der Sand des Urnen*, pour intituler un autre tableau : « Le Sable des urnes » (*Der Sand der Urnen*). Pour le titre d'un troisième tableau de la même série, Kiefer mélange des citations issues des poèmes des deux auteurs. Ce qui donne lieu à : « Seulement avec le vent, le temps et le son, le sable des urnes ».

23 Voir la présentation de John E. Jackson dans Paul Celan, *Poèmes*, John E. Jackson (trad.), Paris, José Corti, 2004, p. 41.

24 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, *op. cit.*, p. 38.

25 *Ibid.*, p. 138.

26 *Ibid.*, p. 116.

- 27 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980, p. 13.
- 28 Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses Ruines*, op. cit., p. 160.
- 29 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, op. cit., p. 13.
- 30 François Bouronnet, *Mnémosyne : Une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Dis Voir, 2013, p. 69.
- 31 Anselm Kiefer cité par Danièle Cohn dans *Anselm Kiefer : Ateliers*, Paris, Éditions du Regard, 2012, p. 13.
- 32 Danièle Cohn, *Anselm Kiefer : Ateliers*, op. cit., p. 13.
- 33 *Ibid.*, p. 23.
- 34 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, op. cit., p. 11.

AUTHOR

Charlotte Limonne

Université Jean Monnet (Saint-Étienne) – CIEREC 217-234

IDREF : <https://www.idref.fr/234935227>