



Présente

GERHARD RICHTER PAINTING

Un film réalisé par
Corinna Belz

*À l'occasion de l'exposition GERHARD RICHTER. PANORAMA
Au Centre Pompidou du 6 juin au 24 septembre 2012*

SORTIE LE 6 JUIN 2012

1h37 – 1.85 – DOLBY SRD – Allemagne

www.prettypictures.fr

DISTRIBUTEUR

PRETTY PICTURES
100, rue de la Folie Méricourt
75011 Paris
Tel: 01 43.14.10.00
Fax : 01.43.14.10.01
info@prettypictures.fr

PRESSE

Johanna MAYER-LHOMME
PRETTY PICTURES
100, rue de la Folie Méricourt
75011 Paris
Tel: 01 43.14.10.00
johanna@prettypictures.fr

SYNOPSIS

« Peindre est une autre façon de penser » - Gerhard Richter

Habituellement peu enclin aux médias, Gerhard Richter a ouvert son studio à Corinna Belz pendant plus de six mois, alors qu'il travaillait à la réalisation d'une série de grandes peintures abstraites.

Interrogeant le processus de création de l'artiste allemand, la réalisatrice nous permet d'approcher au plus près le travail d'un des plus grands peintres contemporains, qui défie la photographie à travers ses peintures.

À PROPOS DE GERHARD RICHTER

Gerhard Richter est né en 1932 à Dresde, où il reçoit sa première formation artistique à la Staatliche Hochschule für Bildende Künste, de 1951 à 1956. Une fois diplômé, Richter se spécialise dans la peinture murale et commence à travailler en tant qu'artiste indépendant. Malgré quelques commandes officielles avant 1961, sa situation artistique devient pour lui une source croissante d'insatisfaction. À travers des livres et deux voyages en Allemagne de l'Ouest, il se familiarise avec la scène internationale. En 1961, accompagné de sa femme Ema, il s'enfuit via Berlin pour Düsseldorf, où il entame de nouvelles études aux côtés du peintre informel Karl Otto Götz.

À partir de 1962, après de premières expérimentations dans le domaine de la peinture abstraite, il développe une fascination pour les reproductions photographiques, omniprésentes dans les mass media occidentaux. Richter se met à parcourir des magazines illustrés en quête d'un sujet traitable dans ses tableaux. Ses peintures photographiques grises des années 1960, avec leurs motifs flous, paraissent aussi complexes et disparates que le flot d'images des mass medias. Il n'y a pas de fil conducteur, pas de sujet cohérent susceptible de relier ces images entre elles, si ce n'est qu'elles ont toutes été faites à partir de photos, ce dont elles rendent clairement compte. Cette nature confuse a souvent été interprétée comme une façon de simuler l'imagerie floue de la photographie amateur. Pour Richter ce n'est pas simplement un élément formel. Il s'agirait plutôt de représenter les limites de la compréhension, la conséquence d'une expérience partielle de la réalité.

L'ensemble de l'œuvre de Gerhard Richter a été interprété sur la base de la compétition entre la photographie et la peinture, d'une quête de supériorité quant à la représentativité et au degré d'interprétation de la réalité. La mort de la peinture a été prédite à maintes reprises depuis l'invention de la photographie, sans pour autant se produire. Dans les années 1960, Richter se demande comment la peinture pourrait encore être ne serait-ce que possible, confrontée à cette compétition et au déluge des images médiatiques. Il relève le défi en s'en tenant à la peinture à l'huile traditionnelle sur toiles, mais en lui insufflant les propriétés de sa rivale, la photographie. La peinture, selon Richter, ne pourra maintenir son statut qu'en s'adaptant aux conditions changeantes de l'ère médiatique. Dans un entretien de 1972 avec Ralf Schön, Richter disqualifie cette apparente contradiction d'une peinture cherchant à imiter la photographie: « Je ne cherche pas à imiter une photo, je veux en produire une. En défiant ceux qui considèrent la photographie comme une feuille de papier exposée (sensible à la lumière), je fais des photos par d'autres moyens, des images qui n'ont pas les mêmes qualités qu'une photographie. » En effet, la peinture a survécu dans l'œuvre de Richter, émancipée des traditions du genre et redéfinie en tant que photographie.

Ceci vaut également pour le travail plus récent de Richter, qui ne s'appuie plus sur la structure de l'image photographique. Il réalise ses premières peintures sur rideau en 1965, et entame un an plus tard ses panneaux de couleur. Les deux disciplines ont certes des antécédents dans la photographie, mais sans pour autant en copier directement les motifs concrets. Au fil des ans, Richter conçoit rapidement tout un éventail de nouveaux motifs et des moyens d'expression susceptibles de prolonger ses œuvres en proposant de nombreuses options, souvent ostensiblement contradictoires. En 1966, ce sont des vues urbaines grises et aériennes et des paysages de montagne, à coups de pinceau épais et lourds ; deux ans plus tard, une mer romantique, délicatement floue, ainsi que des paysages nuageux, font leur apparition. Richter applique les trois couleurs primaires rouge jaune bleu en trajectoire de peinture délavée, ou bien il confond les couleurs en déroulant l'étendue d'une ombre indéterminée de gris.

Richter exprime sa position artistique de l'époque en 1966, dans une note personnelle : « Je ne poursuis aucun objectif, aucun système, aucune direction. Je n'ai aucun programme, aucun style, aucune cause. » Les critiques de l'époque s'en prennent à son apparente absence de style. Cette terminologie a longtemps perduré, faisant écran à tout autre point de vue sur son œuvre. L'artiste en effet semble s'adapter à tous les styles, citant, rejetant à tout va, sans doute seulement dans l'idée de mieux y revenir deux ans plus tard. Quoi qu'il en soit, l'approche artistique de Richter est restée la même depuis 1962. À travers toutes ses bavures, ses panneaux de couleur étalée, ses peintures grises, il tente de créer des photos telles qu'il les a définies, à l'aide de moyens picturaux. Les critères qu'il a

établis pour ses premières peintures photographiques sont maintenus : objectivité, authenticité, illusionnisme, et rejet de la composition.

Depuis 1976, les dites « Peintures Abstraites », aux formes et aux couleurs complexes et hétérogènes, sont au cœur de son travail. Cette catégorie a évolué et a atteint en trois décennies une maturité considérable. Ce qui a commencé par des étendues de couleurs variées et des arrangements spatialement ouverts est devenu de plus en plus dense et enchevêtré dans de complexes structures. L'usage de la raclette a introduit un élément de chance décisif dans le processus créatif au sein duquel Richter intervient, contrôlant, dirigeant. Le travail sur ces toiles abstraites est entrecoupé de coupures cédant la place à de plus petits groupes de paysages réalistes, remplis de fleurs, ou des portraits. L'une de ces coupures est à l'origine de sa grandiose série en 15 parties du 18 octobre 1977, actuellement au Musée d'Art Moderne de New York.

Dietmar Elger est directeur du Gerhard Richter Archive à Dresde, et auteur de plusieurs livres sur l'art moderne et contemporain. Il a aussi écrit une biographie approfondie de Richter : "Gerhard Richter, Maler" (Gerhard Richter, *A Life in Painting*, Chicago, 2009).

1932 Naissance le 9 février à Dresde.

Enfance à Reichenau et Waltersdorf/Oberlausitz.

1948 Mittlere Reife, Handelsschule à Zittau.

1949 Signature d'un apprentissage en peinture

1950 Stage de peinture à Stadttheater Zittau.

Candidature refusée à Staatliche Kunsthochschule, Dresde.

Peintre d'entreprise, département électricité de Dewag, Zittau.

1951 Admission à Staatliche Kunsthochschule, Dresde.

1953 Etudes principales, peinture murale, avec Heinz Lohmar.

1956 Diplôme, avec une peinture murale pour le Deutsches Hygienemuseum, Dresde.

Études supérieures, engagement de 3 ans avec studio personnel au Staatliche Kunsthochschule, Dresde.

1959 Visite de Documenta 2.

1961 Quitte l'Allemagne de l'Est et s'installe à Düsseldorf.

Études à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf avec K.O. Götz.

Se lie d'amitié avec Konrad Lueg (aka Konrad Fischer) et Sigmar Polke.

1964 Termine ses études. Première exposition individuelle à la Galerie Friedrich & Dahlem de Munich, et à la Galerie Schmela de Düsseldorf.

1967 Professeur invité à la Hochschule für Bildende Künste, Hambourg.

Remporte le prix Junger Westen, décerné par la ville de Recklinghausen.

1970 Voyage avec Blinky Palermo à New York.

1971 Professeur à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf.

1973 Première exposition individuelle à la Reinhard Onnasch Gallery, New York.

1981 Prix Arnold Bode, Kassel.

1983 Déménagement à Cologne.

1985 Prix Oskar-Kokoschka, Vienne.

1988 Prix Kaiserring décerné par la ville de Goslar.

1994 Arrête d'enseigner à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf.

1995 Prix Wolf, Jerusalem.

1997 Lion d'Or à la Biennale, Venise. Praemium Imperiale, Tokyo.

2000 Récompense du Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen.

2002 Rétrospective au MoMA de New York.

2007 Inauguration du vitrail du Transpet Sud de la Cathédrale de Cologne.

2011 Rétrospective à la Tate Modern de Londres

2012 Rétrospective au Centre Pompidou à Paris

Gerhard Richter vit et travaille à Cologne.

ENTRETIEN AVEC CORINNA BELZ

Comment l'idée d'un documentaire sur Gerhard Richter est-elle née?

L'idée de faire un film sur Gerhard Richter s'est développée à l'occasion de mon précédent travail sur sa création d'un vitrail de 115 mètres carrés pour la Cathédrale de Cologne, le premier projet de film auquel il ait accepté de participer après 15 années de refus catégoriques. « Il est vain de parler de peinture ». Ainsi exprimait-il, dès 1965, un sentiment qui referait surface plus tard. Par chance, il approuva la publication d'un livre de 600 pages, recueil de notes personnelles et d'entretiens : quand il s'agit de s'exprimer en mots, Richter préfère le faire par écrit. Il m'est alors apparu clairement qu'un film sur un peintre devait porter sur l'acte de peindre.

Travailler sur le film du vitrail de la cathédrale m'a donné l'occasion de fouiller plus en profondeur dans l'ensemble de l'oeuvre de Gerhard Richter. Je savais, bien entendu, que le sujet regorgeait de possibilités et d'angles d'approche différents. Richter avait déjà été approché par des réalisateurs, et je crois qu'il savait qu'un jour il serait prêt à accepter. En 2007 j'avais terminé le film sur le vitrail de la cathédrale et Richter l'avait approuvé. C'est ce qui a donné l'élan pour envisager une autre collaboration. Ce fut un processus fluide.

Gerhard Richter avait-il un point de vue pour approcher son propre processus de création d'un point de vue externe ?

Je ne crois pas. Je pense qu'il s'agissait plus de savoir si un film pouvait fonctionner dans l'absolu : « Suis-je capable de travailler avec une caméra derrière moi ? » Peut-être n'y a-t-il pas vraiment pensé du tout. Ce n'est que bien plus tard que le film s'est aussi posé clairement comme l'enregistrement de la genèse d'une série de peintures - exposées pour la première fois dans la Galerie Marian Goodman à New York. Il est difficile d'avoir en tête chaque étape de la création de ses peintures ; elles sont extrêmement complexes.

Etait-il clair dès le départ que vous alliez filmer Gerhard Richter lors de la production d'une série de grandes peintures abstraites ?

J'ai commencé par tourner à l'extérieur du studio, des images officielles : une visite du Musée Ludwig avant son exposition *Abstrakte Bilder* en 2008, puis l'inauguration. Mais il était clair dès le début que le film devait se concentrer sur la production d'une série de peintures. Je voulais filmer la façon dont il peint. Mais je n'étais pas du tout sûr que cela serait possible. Ses assistants Hubert Becker et Norbert Arns en ont parfois discuté avec lui. Je ne savais pas quand est-ce qu'il commencerait une nouvelle grande série. Finalement, j'ai attendu un an et demi. En 2008 ses assistants m'ont annoncé qu'ils étaient en train de mettre en place des toiles blanches, ce que nous avons évidemment filmé. Puis il ne s'est rien passé. Ça, bien entendu, c'est parce que lorsque Richter prépare une nouvelle exposition, il porte une attention personnelle et méticuleuse à tout ce qui doit être fait. Cela lui prend beaucoup de temps, ce qui explique qu'il ne dispose que rarement d'une absolue liberté pour peindre, comme cela devrait idéalement être le cas. En mars 2009, après de grandes manifestations à Cologne, Munich et Londres, j'ai entendu que ses assistants allaient commencer à mélanger la peinture. J'ai alors rencontré Richter par chance lors d'une exposition privée, et il a dit : « Je commence une peinture demain, vous pouvez venir ».

Avez-vous dû essayer de vous rendre « invisible » dans le studio ?

Il est impossible d'être invisible dans ce studio. Il n'y a rien dedans. Si le moindre doute plane sur votre bonne volonté, vous sentez sur-le-champ que vous n'êtes pas à votre place. C'est pour cela qu'avoir le soutien de Richter était vital. Par moments j'ai senti que l'atmosphère n'était pas très bonne. Je ne suis pas partie pour autant, je me suis accrochée. Bien entendu, il avait bien conscience de notre présence. Cela ressort dans le film, quand il dit : « Quand je sais qu'on me filme, je marche différemment ; quelque chose change. » Il n'a pas fait comme si nous n'étions pas là, et nous non plus.

Vous êtes-vous mise d'accord en amont avec Richter sur des points spécifiques comme le concept, la taille de l'équipe, l'emploi du temps ?

Nous nous mettions d'accord d'un plan de tournage à l'autre. Des jours séparés, jamais une semaine d'affilée. En général nous tournions deux heures, trois maximum, ce qui est long pour ce type de travail. J'avais dit dès le départ que je voulais m'en tenir au minimum pour l'équipe. Lorsque nous avons tourné pour la toute première fois dans le studio en 2008 nous n'étions, en fait, que deux : le cameraman et moi. Nous l'avons filmé en train de travailler sur la Série « Sindbad ». Dans la deuxième partie du tournage, Richter s'est tourné vers moi spontanément, et nous nous sommes mis à discuter. Il y avait un bon équilibre entre l'observation et la discussion.

Quand avez-vous eu l'idée d'installer une caméra dans le studio ?

J'en ai tout de suite eu l'idée. Longtemps nous avons même pensé que nous pourrions nous contenter de cette caméra pour ne pas perturber Richter. Nous avons envisagé d'installer une caméra qu'il aurait pu ajuster à sa guise. Le problème était qu'il travaille généralement sur plusieurs peintures simultanément. Comment maintenir la continuité avec plusieurs peintures à la fois ? Elles changeaient si rapidement, parfois il suffisait d'une matinée pour qu'elles deviennent méconnaissables. Nous avons dû être vraiment attentifs à nos images, pour s'assurer que chaque phase pourrait être clairement attribuée à la bonne peinture. Par exemple, à chaque clôture d'une étape particulière du travail nous devions nous assurer d'avoir le plan d'ensemble correspondant. Je me suis aussi rendue compte que la caméra fixe, sur son trépied, ne rendait pas vraiment justice à la dimension physique de son travail. Vous pouviez voir la façon dont les peintures changeaient, mais vous ne pouviez pas voir Richter les contempler. C'est pourquoi nous avons décidé, à partir des peintures jaunes, d'utiliser une caméra portable. Il y a une dimension physique dans les images de Gerhard Richter, car il travaille véritablement la peinture sur les toiles, et les couches et les mouvements de couleur sont tellement beaux. Et Richter lui-même a une forte présence physique lorsqu'il peint. La façon dont il travaille avec la raclette, l'élégant mouvement de balayage, son évaluation des peintures, tout cela était mieux saisi par caméra portable.

Vous êtes-vous concentrée sur des peintures en particulier dans la série ?

Je savais que ce serait un processus totalement imprévisible ; qu'il serait impossible de prévoir la façon dont chaque peinture allait évoluer. Nous avons commencé avec quatre peintures, que l'on voit dans une prise au début du film. Elles ont en fait plus tard été détruites à cause de problèmes avec le support en bois. Nous avons simplement essayé de tourner le plus possible pour finir par avoir l'ensemble du processus de création d'au moins quelques peintures.

En regardant votre film, on a l'impression que les peintures deviennent elles-mêmes des protagonistes. Cela était-il voulu ?

Dès que je me suis retrouvée dans le studio, j'ai commencé à m'attacher aux peintures. Vous vous tenez là, avec ces questions: que se passe-t-il à présent, que se déroule-t-il sur les toiles, comment se développe la relation entre l'artiste et la peinture, que va-t-il faire ensuite ? Par moments je regardais une peinture et pensais : c'est bien ainsi. Mais alors intervenait la prochaine étape du processus, et ce que j'avais perçu comme une image finie se trouvait détruit sous mes propres yeux ; simplement recouvert. Ce n'est pas facile quand vos « protagonistes » sont en permanence en train de disparaître. Et il y a une séquence dans le film où l'on a l'impression que les peintures nous fixent du regard.

Vous avez mentionné la séquence dans laquelle Richter interrompt son travail et remet en cause l'idée même du film. Comment réagit-on face à cela ?

Le problème s'est posé un jour, alors qu'il travaillait sur les peintures jaunes. Il n'était pas sûr d'être capable de continuer à travailler tout en étant filmé. C'est à ce moment-là qu'il a interrompu la séquence. Nous avons parlé de la situation. Il m'a toujours prévenu lorsque quelque chose le dérangeait. Puis nous avons fait une pause pour que tout le monde puisse prendre de la distance et réfléchir pour pouvoir continuer à aller de l'avant. Gerhard Richter est capable de surmonter une baisse d'enthousiasme une fois qu'il s'est focalisé sur quelque chose. Son scepticisme fait partie des dynamiques d'ensemble de la situation : en articulant le doute il préserve la continuité de la

collaboration. Richter a cette capacité exceptionnelle de pouvoir s'accrocher à quelque chose tout en le questionnant.

Avez-vous parfois eu peur de perdre la distance nécessaire face à votre sujet, en raison de la longue période de tournage et de l'intimité du studio ?

Je ne pense pas avoir perdu la distance nécessaire. Je n'ai jamais su quand et comment les choses allaient évoluer. Continuer à me rendre au studio était pour moi le seul moyen de savoir quand les peintures étaient terminées. Ainsi, j'étais tenue par un suspense haletant qui m'empêchait de me sentir trop à l'aise.

Avez-vous considéré l'idée de faire aussi des entretiens conventionnels ?

À l'origine, j'avais dit à Richter qu'il n'aurait pas à parler du tout. Je savais qu'il accordait peu d'interviews et il ne me connaissait pas. Puis j'ai eu l'idée d'inclure des personnes qu'il connaît, comme Benjamin H.D. Buchloh. Je posais les questions au fur et à mesure qu'elles émergeaient, en fonction de la situation. Richter ne soliloque jamais ; ça n'est pas son genre. Lui et ses assistants recherchent toujours à provoquer un engagement actif : ils ne font pas de discours, ils parlent à quelqu'un. C'est pour cela que j'ai laissé ma voix dans le film, quand je pose des questions.

Votre angle d'approche n'a pas l'air de chercher à explorer les positions théoriques de l'art moderne.

Ce qui m'intéressait, c'était de montrer Gerhard Richter à l'œuvre : sa façon de bouger, d'appliquer la peinture sur les toiles, sa fascinante technique de la raclette. L'objectif du film n'était pas de rendre compte d'un discours historique sur l'art. Ce n'est pas que cela ne m'intéressait pas, mais je ne voulais pas me servir du film pour interpréter les œuvres. Les livres sont un meilleur support pour articuler des positions théoriques. Et l'acte concret de peindre est difficile à décrire en mots : la façon dont Richter mélange des couleurs primaires sur les toiles, générant un système de couleurs si complexe. La façon dont les couches sont construites et épaissies, à quel point elles paraissent sculpturales sur les toiles. Le plus important pour moi dans ce film était de montrer quelque chose d'uniquement visuel.

A quel point cet aspect a-t-il influencé le montage ?

Au départ nous avons assemblé de longues séquences sur la genèse de deux peintures. Nous avons 80 minutes brutes sur les peintures jaunes, qu'il a bien sûr fallu condenser. Le plus important était que les spectateurs puissent suivre le développement des peintures, pour passer du point de vue du peintre à celui des œuvres. Il faut prendre le temps pour cela. Nous avons également inclus des images d'un entretien des années 1960. Cela montre que Gerhard Richter a toujours adopté une approche très réfléchie pour parler de son art.

CORINNA BELZ

Corinna Belz a étudié la philosophie, l'histoire de l'art et les sciences des media à Cologne, Zurich, et Berlin. Elle a écrit, dirigé et produit de nombreuses productions pour la télévision et le cinéma. Parmi ses projets figurent DIE WIRKLICHEN DINGE PASSIEREN IN DER NACHT (1992, coréalisé par Marion Kollbach) LEBEN NACH MICROSOFT (2001), EIN ANDERES AMERIKA (2002; nommé au Grimme-Prize, et récompensé au Filmpreis des Deutschen Anwaltvereins) et DREI WÜNSCHE (2005, coréalisé par Bärbel Maiwurm). En 2009 elle a contribué à un épisode de 24H BERLIN. Son premier film sur le travail de Gerhard Richter, GERHARD RICHTER ET LE VITRAIL DE COLOGNE (2007), a remporté le World Media Gold Award du Meilleur Documentaire Artistique. Corinna Belz vit à Cologne.