

Gerhard Richter, *Deux miroirs doubles gris pour un pendule*, 2018 (F)

L'installation

Depuis juin 2018, l'installation de Gerhard Richter, *Zwei Graue Doppelpiegel für ein Pendel* (Deux miroirs doubles gris pour un pendule), est présentée dans l'église des Dominicains. Avec le vitrail de la cathédrale de Cologne (2007), cette installation est sa deuxième œuvre créée pour une église – dans le cas de cette dernière, dans une église désacralisée. L'œuvre comprend trois parties reliées à l'espace d'une manière particulière: le pendule, la dalle et deux miroirs doubles. Au centre de l'œuvre se trouve le pendule de Foucault conçu par Richter et réalisé en collaboration avec le Physikalisches Institut de l'Université de Münster. Il est composé d'une sphère métallique (ø 22 cm, 48 kg) suspendue à un câble d'acier inoxydable d'une longueur de 28,75 mètres fixé dans la coupole de croisée de l'église baroque. Un anneau de Charron (ø 7cm) placé sous la suspension empêche tout mouvement elliptique du pendule en rotation. Le mouvement ininterrompu de la sphère est assuré par un mécanisme électromagnétique installé sous la dalle circulaire en grauacke – une roche sédimentaire vieille de 380 millions d'années. Ainsi, la sphère à laquelle est fixée un aimant reçoit une impulsion provoquant l'oscillation régulière du pendule. La dalle de forme concave permet au pendule d'osciller de façon constante à une hauteur de 4 cm au-dessus de celle-ci. Comme il n'est pas possible de percevoir directement la relation du pendule à la rotation de la terre, un goniomètre à échelle graduée est gravée sur le bord de la dalle en grauacke qui permet de visualiser la rotation terrestre. Ainsi, au cours d'une heure on peut observer sur la graduation de la dalle une rotation d'environ 12 degrés. À Münster, une rotation complète prend environ 30 heures, au pôle nord ou au pôle sud il faudrait seulement 24 heures. La graduation du goniomètre en degrés correspond à la division du temps sur une horloge.

L'expérience physique

Gerhard Richter reprend pour son installation le dispositif expérimental du physicien français Léon Foucault. Ce dernier découvrit en 1851 que le sol sous un pendule oscillant librement tourne lentement. Comme la direction de la force de gravité est verticale, il était évident que ce n'était pas le pendule mais le sol qui était en mouvement. En conséquence, le public est confronté au fait contre-intuitif qu'à cause de la rotation de la terre nous sommes en permanence en mouvement, même si nous pensons rester sur place. La sphère, en revanche, oscille de manière constante sur sa trajectoire. Grâce à son dispositif expérimental en apparence simple, Foucault apporte au Panthéon à Paris pour la première fois publiquement la preuve visible de la rotation terrestre qui est, certes, imperceptible, mais a un impact sur tout. Même si au milieu du 19^e siècle la rotation de la terre avait été prouvée depuis longtemps, Foucault a réalisé une expérience intelligible qui a permis de vérifier cette théorie en pratique. Ce qu'il y avait de nouveau c'était le fait qu'un observateur terrestre était en mesure de percevoir la rotation de la terre autour de son axe. L'historien des sciences Michael Hagner note à ce propos: «D'un côté, l'expérience du pendule appartient à l'histoire de la physique et de l'astronomie [...]. De l'autre côté, elle appartient à l'histoire de la démonstration publique des sciences.»¹ Un siècle et demi plus tard, cette expérience d'une grande simplicité reste toujours aussi captivante et accessible, même si on ne dispose pas des connaissances mathématiques et physiques nécessaires.

Deux miroirs doubles gris

Le pendule et la dalle sont flanqués de quatre panneaux gris en verre de format rectangle vertical (6 × 1,34 m chacun) dont le matériel et la coloration apparaissent régulièrement dans l'œuvre de Richter depuis la fin des années 1960. Les faces arrière des panneaux en verre sont émaillées gris, tandis que l'avant a été recouvert d'une couche réfléchissante par évaporation sous vide. Les panneaux sont accrochés aux murs du transept de l'église par deux. Les deux paires de miroirs s'intègrent d'une manière particulière à l'intérieur bien proportionné de l'église conçue par l'architecte Lambert Friedrich von Corfey. Deux des panneaux présentent la même teinte gris foncé, les deux autres montrent différentes nuances de gris clair. En 1975, Gerhard Richter précise: «Le gris. Il n'exprime tout bonnement rien, il ne suscite ni des émotions ni des associations d'idées [...]. Et plus que toute autre couleur, elle possède la capacité de «rien» représenter. Pour moi, le gris est la couleur idéale et la seule possible pour évoquer l'indifférence, l'absence de message, d'opinion et de forme.»²

La peinture comme médium

Richter s'intéresse à la perception visuelle en tant que telle. Pendant plus de cinquante ans, il a exploré ce médium, questionnant ses conditions et tous les possibles dans ses œuvres. Une des questions que l'artiste a abordé au fil des décennies est la relation entre la peinture et la réalité. Afin d'explorer celle-ci, il a passé en revue toutes les variantes de la désobjectivisation picturale en recourant aux techniques les plus avancées disponibles à l'époque. Si on considère le tableau comme surface, comme champ de vision et perspective, on arrive à l'exploration artistique de Richter des miroirs et des panneaux de verre. L'historien d'art Benjamin Buchloh remarque au sujet de l'œuvre *Acht Grau* (Huit gris, 2002) – c'est à dire, les miroirs gris repris par Richter dans l'église des Dominicains – «qu'elle critique le désir devenu quasiment obsessionnel de «voir»».³ Cela suggère un retrait radical de la perception et de la signification, et amène le-la spectateur-trice à une auto-réflexion: que voit-on quand on voit ?

Tout ce qui se passe entre les miroirs doubles dans l'église des Dominicains est inévitablement intégré dans l'œuvre de sorte que les panneaux de verre oscillent entre la peinture, la photographie, la sculpture, l'architecture et le tableau vivant. Pendant un court moment, la réalité s'inscrit sous la forme d'une réflexion dans les deux miroirs doubles gris. C'est une dynamique qui imprègne le silence passif des reflets monochromes. Le sujet qui regarde est renvoyé à lui-même et confronté aux limites de sa propre perception – une expérience individuelle esthétique dans l'espace et le temps. Les panneaux de verres et les miroirs de l'artiste font allusion à l'infinité des représentations possibles et, en même temps, au caractère limité de ce qui peut être représenté – Richter n'impose aucune vérité absolue, ne crée aucune image de la réalité que l'on peut saisir de manière définitive. Ainsi, l'artiste refuse les qualités qui caractérisent la plupart des œuvres traditionnelles: «Tandis qu'un tableau en tant que support de stockage ne présente qu'une seule image statique, le miroir en tant que support de transmission fournit des images au pluriel, c'est-à-dire un nombre infinis d'images éphémères et, par conséquent, instables.»⁴

Le temps et l'espace

Par l'interaction des différents éléments de l'installation celle-ci va au-delà de l'expérience physique. On se trouve dans un enchevêtrement de sciences et arts plastiques, de loi naturelle et expérience subjective. L'installation permet une expérience sensuelle qui échappe à notre perception limitée et en même temps elle défie notre désir de voir et de comprendre. Dans l'oscillation du pendule, le calme et le mouvement s'unissent dans un rythme régulier. La grauacke, ce matériau primitif de la terre, constitue la base de cette expérience continue. Les miroirs avec leurs images changeant constamment se trouvent en face. L'être humain est confronté à son éphémérité, à ce court moment qui s'inscrit dans le temps et l'espace, alors que la terre continue à tourner. D'un côté, un pendule de Foucault installé dans une église – consacrée ou désacralisée comme l'église des Dominicains – reste le même, et d'un autre côté, devient un tout autre objet que celui exposé dans un musée des sciences et techniques. La localisation du pendule suscite des associations différentes, d'autres évocations mentales et sensorielles. Même désacralisé, le lieu n'est pas neutre: l'église des Dominicains reste un espace de contemplation et de transcendance.

Texte: Merle Radtke

Traduction: Andrea Stettler, Japhet Quillin-Stettler

1 Michael Hagner, Foucaults Pendel und wir. Anlässlich einer Installation von Gerhard Richter, Cologne 2021, 12.
2 Gerhard Richter, «Aus einem Brief an Edy de Wilde, 23.2.1975», in: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (éds.), Gerhard Richter. Text 1961–2007: Schriften, Interviews, Briefe, Cologne 2008, 92.
3 Benjamin H. D. Buchloh, «Gerhard Richters Acht Grau. Zwischen Vorschein und Glanz», in: Gerhard Richter: Acht Grau. Cat. d'expo. Deutsche Guggenheim, Ostfildern-Ruit 2002, 13–29, 29.
4 Hubertus Butin, «Gerhard Richter: Die Vielfalt unbunter Bilder», in: Sies + Höke (éd.), Gerhard Richter. Achromatic, 75–84, 77.

L'église des Dominicains (F)

Le site historique

Après la fondation du couvent des Dominicains en 1651 à Münster, l'ordre réussit à acquérir plusieurs parcelles entre les voies commerciales Alter Steinweg et Salzstraße. Un nouveau monastère fut construit entre 1708 et 1725 dans un style baroque flamboyant. Il symbolise la transformation de Münster en capitale régionale et en résidence des princes-évêques de style baroque au 17^e et 18^e siècles lorsque la fragmentation de la structure médiévale de la ville avec ses activités commerciales et artisanales cède partiellement la place aux magnifiques palais de la noblesse ainsi qu'à de nouveaux ensembles monastiques construits sur de vastes terrains.

Le bâtisseur de l'ensemble monastique baroque des Dominicains – le troisième établissement d'un ordre mendiant à Münster – fut Lambert Friedrich von Corfey (1668–1733), le célèbre architecte au service des princes-évêques. Il conçut une église d'une qualité artistique extraordinaire qui se distingue par son style baroque médian franco-italien. Le couvent avec cloître est accolé au côté nord. Au sud, sa façade en brique forme avec la façade ouest de l'église une placette devant le portail central de l'église.

Au cours de la sécularisation, le couvent fut dissous en 1811 et l'église vidée. En tant que bien de l'état, l'église a servi comme dépôt à l'administration fiscale militaire du Reich. La ville de Münster acquit l'église en 1881 pour l'utiliser comme église scolaire de l'école secondaire municipale (Realgymnasium) à partir de 1889. Suite à la réaffectation de l'édifice comme lieu de culte, il fallait trouver l'équipement intérieur approprié. Un autel baroque correspondant au langage architectural de l'église fut déniché dans l'église St. Ulrich (Gaukirche) à Paderborn. Il fut installé à Münster en 1904.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'ancien ensemble Dominicain subit d'importants dommages dus aux bombardements. De l'ancien monastère, seul un vestige du mur sud est conservé. En ce qui concerne l'église, la coupole de la croisée du transept ainsi que ses voûtes s'effondrèrent provoquant des dégâts considérables. Le toit fut colmaté en 1946. C'est seulement entre 1961 et 1974 que l'église a été réaménagée et utilisée par la communauté universitaire. La nouvelle cloison à hauteur de plafond qui sépare l'intérieur de l'église du chœur des moines, renforce l'espace central destiné à la liturgie. L'église qui est toujours la propriété de la ville fut à nouveau désacralisée le 12 novembre 2017.

Le monument historique

Lambert Friedrich von Corfey a puisé l'inspiration pour la conception et la création de l'église des Dominicains dans le style baroque de l'époque au cours d'un long voyage d'éducation à travers la France et l'Italie. Les notes détaillées de ce voyage reflètent ses impressions qu'il appliquaient à l'architecture et à la décoration de l'église.

La basilique à piliers voûtée avec transept se caractérise par sa façade sobre en brique surmontée d'une haute coupole centrale à tambour et flanquée de deux tours de part et d'autre du chœur. La façade principale en grès tournée vers l'ouest se distingue par sa facture magistrale. On observe la superposition des trois ordres classiques «du plus robuste vers le plus gracieux»: en bas, de part et d'autre du portail, les colonnes doriques, au-dessus, sur deux niveaux, les pilastres ioniques et sous le fronton couronnant l'entrée principale les pilastres corinthiens. Cette «triple superposition» empruntée à l'architecture italienne trouve ici son expression la plus aboutie. Des ornements tels des festons (des guirlandes de fleurs, de feuillage ou de fruits) et des pots à feu proviennent du répertoire décoratif de l'époque de Louis XIV. Le programme iconographique est complété par deux statues des saints patrons de l'ordre, à droite saint Dominique et à gauche saint Thomas d'Aquin.

Étant donné qu'il s'agit d'une église d'un ordre mendiant, l'intérieur bien proportionné est d'une sobriété saisissante et quasiment dénué de toute ornementation. La basilique possède trois nefs et des voûtes d'arêtes avec une coupole centrale et une tour-lanterne ainsi que deux espaces latéraux étroits au niveau du transept. La composition spatiale se distingue par ses proportions, ses formes dynamiques et l'équilibre harmonieux entre le plan longitudinal et l'espace central. L'idée d'un espace central était renforcée par la construction d'une cloison – à l'origine jusqu'à la hauteur de l'entablement – séparant la nef principale du chœur polygonal des moines à travée unique. Lors de son utilisation comme église scolaire, cette cloison fut enlevée ; elle fut remise à hauteur de plafond lors de son affectation à la communauté universitaire. Aujourd'hui, la

séparation entre le chœur et la nef centrale crée un dialogue intéressant entre «l'espace central» avec l'œuvre de Gerhard Richter et l'espace allongé du chœur avec l'autel baroque.

L'importance particulière de l'église des Dominicains réside dans sa juxtaposition de principes et de formes de différents foyers culturels d'Europe. Depuis 1988, l'église avec son autel et le vestige du mur du couvent est inscrite aux monuments historiques.

L'autel baroque

Le maître-autel baroque désacralisé situé derrière la cloison du chœur est la seule œuvre d'art sacrée restant dans l'église. Le retable daté de 1699 fut installé et consacré à Münster en 1904. L'ouvrage polychrome sculpté par l'artiste Heinrich Gröne (1622–1709) de Paderborn est considéré comme étant le dernier exemplaire d'un autel baroque westphalien de cette qualité et cette taille dans la région de Münsterland.

L'architecture de l'autel de style baroque médian présente dans sa partie centrale une disposition colonnes à trois niveaux soutenant l'entablement lourd surmonté d'un fronton brisé à niveaux multiples. Au-dessus, s'élève l'attique, un deuxième étage plus bas et plus étroit avec une disposition simple de colonnes. Le retable se distingue par sa construction complexe et somptueuse. On remarque les colonnes couronnées de chapiteaux corinthiens dont les fûts spiralés sont décorés de rinceaux de feuillage, de fleurs, de feuilles de vigne et de fruits dans lesquels folâtraient des putti. Cette diversité se reflète aussi dans la palette de couleurs différenciée de l'autel.

Les éléments architecturaux complexes de l'autel sont animés par un programme iconographique comprenant deux tableaux et quatre sculptures sur bois avec des personnages secondaires. Les peintures représentent la Trinité et l'Assomption de la Vierge Marie. Même s'il est possible d'identifier le tableau principal de l'Assomption comme étant une copie à l'endroit de la gravure sur cuivre de Schelte à Bolswert d'après une étude de Peter Paul Rubens au Buckingham Palace à Londres, l'auteur des deux tableaux est inconnu. Les sculptures plus grandes que nature dans la partie inférieure du châsse montrent deux évêques canonisés attachés à Paderborn: saint Ulrich (à gauche) et saint Liborius (à droite). Au-dessus sont placés les apôtres Pierre et Paul. Les quatre sculptures polychromes sont probablement l'œuvre du sculpteur Georg Philipp Brüll, frère du donateur de l'autel, un haut dignitaire ecclésiastique.

Aujourd'hui

Dans son ensemble, l'église des Dominicains présente une interaction de divers aspects qui, au fond, pourraient sembler incompatibles. D'un côté, nous avons l'histoire mouvementée de l'édifice avec ses différents propriétaires et fonctions – une diversité où s'entrecroisent le passé, le présent et le futur. D'un autre côté, c'est l'architecture elle-même qui crée une relation captivante entre l'axe longitudinal d'un édifice religieux et le concept séculier d'un volume central – un subtil équilibre qui est tangible et en même temps imaginaire produisant à la fois un effet apaisant, émouvant et stimulant.

C'est ce lieu exceptionnel que Gerhard Richter a choisi pour son œuvre d'art. Pour cette raison, les travaux de restauration effectués entre 2019 et 2021 ont été très discrets et, dans la mesure du possible, sans laisser de traces visibles sur la substance historique de l'ancien espace ecclésial. L'autel baroque est resté derrière la cloison avec sa porte grillagée, la palette des couleurs des années 1960 avec le sol jaunâtre et les différentes nuances de rose soulignant les éléments architecturaux a été restituée. Des ajouts essentiels et non-intrusifs tels des panneaux acoustiques, des améliorations du système de climatisation, l'accessibilité PMR et le vestibule complètent la fonctionnalité de l'espace. L'infrastructure nécessaire se trouve dans l'ancienne sacristie agrandie.

Texte: Mechthild Mennebröcker

Traduction: Andrea Stettler, Japhet Quillin-Stettler