

## Exposition Anselm KIEFER

au Centre Pompidou

(du 16-12-2015 au 18-04-2016)

*(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).*

Le Centre Pompidou propose une traversée inédite de l'œuvre de l'artiste allemand Anselm Kiefer. Cette rétrospective, la première en France depuis trente ans, invite le visiteur à parcourir toute la carrière de Kiefer, de la fin des années 1960 à aujourd'hui, avec cent cinquante œuvres dont une soixantaine de peintures choisies parmi les chefs-d'œuvre incontournables. L'œuvre de Kiefer invite avec intensité le visiteur à découvrir des univers denses et variés, de la poésie de Celan à la philosophie de Heidegger, des traités scientifiques à l'ésotérisme. Installations et peintures monumentales voisinent avec des œuvres sur papier et des objets à la résonance plus intime.

Commissaire : Mnam/Cci, Jean-Michel Bouhours

### Entretien avec l'artiste :

**Jean-Michel Bouhours** – Votre dernière exposition rétrospective à Paris remonte à 1984, une exposition conçue en Allemagne et présentée au musée d'art moderne de la Ville de Paris...

**Anselm Kiefer** – Il ne s'agissait pas d'une « rétrospective » parce que j'étais encore trop jeune pour cela.

**JMB** – L'exposition du Centre Pompidou invite pour la première fois en France à découvrir l'ensemble de votre œuvre. Quelles sont vos attentes vis-à-vis de cette exposition ?

**AK** – D'abord, c'est très contraignant de faire une rétrospective parce qu'il faut revoir les anciens tableaux, revenir sur le passé. Je préfère regarder le futur. Mais il y a des surprises : on voit les œuvres différemment après toutes ces années, la vision change, le public aussi. Je deviens moi-même spectateur de tableaux que j'ai peints il y a plus de quarante ans. Mon idée du temps est que plus on retourne vers le passé, plus on va vers le futur. C'est un double mouvement contradictoire qui étire le temps...

**JMB** – Le principe de l'exposition est, me semble-t-il, un exercice difficile pour vous : sortir les œuvres de l'atelier alors que votre mode opératoire consiste plutôt à les retenir, voire à les enfouir temporairement pour que le temps fasse aussi son travail...

**AK** – Au contraire, ça m'aide beaucoup. J'aime exposer mes œuvres. Par exemple, à Barjac, j'ai même construit des bâtiments pour exposer mes tableaux. Je trouve absolument nécessaire qu'ils sortent de l'atelier. On peut alors voir ce qui est faux, ce qui est bien.

**JMB** – Nécessité de la séparation avec l'œuvre, du regard des autres ?

**AK** – Je dirais même de la collaboration avec les autres.

**JMB** – Miró avait utilisé l'expression « assassiner la peinture » à un moment où il cherchait à introduire le réel dans sa peinture, sous la forme de minéraux et notamment de sable. Voyez-vous une filiation entre votre travail et ces avant-gardes historiques ?

**AK** – L'anti-art... À la fin des années 1960, quand j'étudiais à l'académie des beaux-arts de Karlsruhe, j'avais arpenté tous les ateliers pour les inciter à arrêter de peindre ! Parfois, il faut savoir adopter une posture radicale pour pouvoir recommencer.

**JMB** – Les systèmes hermétiques, l'alchimie ou la Kabbale, leur symbolique des matériaux ont enrichi votre peinture, en introduisant de nouveaux matériaux : le plomb, la cendre, la chimie électrolytique...

**AK** – Lorsque j'étais étudiant à Fribourg, j'ai utilisé de la nourriture, des pâtes, j'ai collé les pâtes sur la

toile avec du vernis à ongles. C'était un peu pervers, n'est-ce pas ? Mais c'était pas mal. J'ai aussi utilisé des lentilles, des œufs... Cela fait très longtemps. J'ai travaillé avec des matériaux non conventionnels bien avant les années 1980. Je ne suis pas un peintre de l'art pour l'art. Je ne fais pas de la peinture pour faire un tableau. La peinture, pour moi, c'est une réflexion, une recherche [...] et pas une recherche sur la peinture. J'étais très heureux, par exemple, quand j'ai découvert la mythologie juive à Jérusalem, et en même temps l'alchimie, parce que la Kabbale et l'alchimie se rejoignent... Je voyais enfin une raison de peindre. L'une de mes motivations pour peindre, c'était aussi l'histoire allemande. C'était une recherche sur moi-même, sur ce que je suis, où je suis né, etc. Et puis après j'ai cherché une autre raison parce qu'il me fallait toujours une raison. Je ne peux pas faire une peinture pour que ce soit une peinture. Matisse n'a pas fait de la peinture pour la peinture.

**JMB** – L'autoportrait est une question qui surgit à deux moments dans votre œuvre. Fin des années 1960, avec la série des « Occupations » et des « Symboles héroïques », vous endossez, vous incarnez ce que vous considérez être votre responsabilité vis-à-vis de l'histoire. Dans les années 1980, non plus « droit dans vos bottes », vous êtes couché dans une posture de yoga dite « du cadavre ». De l'un à l'autre de ces moments, n'est-ce pas toujours le travail du deuil ?

**AK** – En effet, c'est un travail de deuil mais c'est aussi un travail « dada »... Parce que quand j'ai la main levée, c'est un peu comme Chaplin... Ce n'est pas seulement sérieux, c'est aussi... comment dit-on ?

**JMB** – De la dérision ?

**AK** – Oui, une parodie, une satire... En revanche, lorsque je suis allongé dans cette posture de yoga, c'est en lien avec le bouddhisme, avec le sentiment d'être englouti dans la nature qui se reforme. Tu meurs, ton cadavre se dégrade dans la nature et nourrit l'arbre. C'est plus lié à la question des cycles biologiques, de l'histoire du cosmos, oui c'est ça, l'histoire du cosmos.

**JMB** – Vous êtes récemment revenu à l'histoire allemande avec « Morgenthau Plan », travaux que l'on a vus voilà trois ans à la galerie Gagosian...

**AK** – C'était une sorte de désespoir parce que j'avais peint des tableaux de fleurs, j'aime tellement les fleurs, des fleurs partout... Mais j'avais des remords et la combinaison avec le « Morgenthau Plan » a donné à l'ensemble une autre tournure, plus cynique. Morgenthau [NDLR : secrétaire d'État américain au Trésor sous la présidence de Franklin Roosevelt, concepteur d'un plan visant à empêcher l'Allemagne de redevenir une puissance militaire après la guerre] voulait que l'Allemagne devienne un État agricole et rien d'autre. C'est un peu le rêve des Verts aujourd'hui : les fleurs, le blé... Il y a du cynisme chez moi à vouloir traiter un épisode effrayant de l'histoire de la fin de la Seconde Guerre mondiale sous la forme d'un hymne à la beauté de la nature.

**JMB** – Il y a effectivement un fort contraste...

**AK** – Contraste ? C'est trop...

**JMB** – ...faible ?

**AK** – Professionnel ! Non, c'est plutôt que j'ai ainsi redonné une raison d'être à des tableaux.

**JMB** – La question du cycle et du cosmos est fondamentale dans votre œuvre. Vous associez le processus de la création artistique à celui de la destruction et de la ruine...

**AK** – Oui, le cycle. Pas comme dans le catholicisme ou dans le communisme : il ne s'agit pas d'une ligne qui monte vers le paradis comme ça [geste vers le haut]. Ça c'est une idée eschatologique. Les catholiques ont un paradis, le communisme ça mène au paradis, c'est la fin de l'histoire. Pour moi c'est impossible. Pourquoi la fin quand on ne connaît pas le commencement ? Qu'y avait-il avant le Big Bang ? Plusieurs Big Bang ? On n'en sait rien.

**JMB** – Dans l'exposition, une salle est consacrée à des vitrines. Vous aviez réalisé certaines d'entre elles à la fin des années 1980 en Allemagne, un ensemble installé aujourd'hui à Höpfigen, l'un de vos anciens ateliers. Sont-elles comme une installation définitive et permanente ?

**AK** – Oui pour toujours, elles resteront là.

**JMB** – On ne pouvait donc pas les exposer à Paris ; par conséquent, vous avez décidé de relancer un cycle de création ?

**AK** – D'abord, je voulais faire un grand corridor avec l'Arsenal [NDLR : l'Arsenal regroupe les éléments, les matériaux stockés par Anselm Kiefer, susceptibles d'être ultérieurement utilisés dans ses œuvres], j'ai mis de l'ordre dans ma collection de choses, d'aquarelles, de toutes sortes de trucs. Cet ordre a mené aux vitrines. J'ai pensé que ce n'était pas bien de montrer l'Arsenal, je ne voulais pas montrer mes outils de cette façon. J'ai préféré utiliser l'ordre de ces collections pour réaliser des vitrines, en sélectionnant des objets qui réagissent l'un avec ou contre l'autre et me donnent des idées.

**JMB** – La vitrine vient du cabinet d'amateur, la modernité en a beaucoup joué, des surréalistes à Joseph Beuys... Que représente la vitrine dans votre œuvre ? Pourquoi une vitrine plutôt qu'un tableau ?

**AK** – La vitrine, c'est comme un aperçu.

**JMB** – Un trait d'esprit, une fulgurance ?

**AK** – Un court-circuit. Lorsque je me promène dans mon atelier le soir, un peu fatigué, au moment où je ne travaille plus, je ne suis plus dans une logique, mais dans un autre monde : je vois mon atelier, je me promène dans mes cerveaux. Je vois les synapses... La vitrine, c'est un détail ou un Ausschnitt...

**JMB** – ... un prélèvement, un extrait...

**AK** – ... et les synapses se rencontrent. C'est ça, oui.

**JMB** – Vous avez parlé de l'Arsenal comme d'un enfer, une relégation de rebuts de la société, d'objets éliminés et qui attendent une rédemption...

**AK** – La rédemption, c'est la découverte. Je découvre une chose, je découvre une autre chose, je les mets ensemble et parfois c'est une réussite parce que ça fonctionne.

**JMB** – Est-ce à dire qu'elles se chargent de sens ?

**AK** – Voilà. On a cherché longtemps l'entrée de l'enfer. Certains l'ont cherchée à Naples, au Vésuve, etc. Ils cherchaient vraiment et étaient déçus de ne pas la situer géographiquement. Puis, la science, Newton, tout cela est arrivé, et maintenant on ne cherche plus...

**JMB** – Dans le Forum, le hall d'entrée du Centre Pompidou, nous montrons une installation proche de ce qui a été édifié à Barjac. Cette œuvre fait penser au cinéma, à une sorte de grande cabine de projection avec ses bandes, ses rubans d'images...

**AK** – « Steigend, steigend, sinke nieder. » [« En montant, en montant vers les hauteurs, enfonce-toi dans l'abîme »]. Ce titre vient d'une citation de Goethe dans Faust, lorsqu'il descend chez les mères [NDLR : mystérieuses divinités souterraines]. J'ai collé toutes les photos que j'ai faites depuis que je fais des photos sur des rubans de plomb. Comme des films, mais c'est paradoxal parce que la raison d'être d'un film c'est d'être transparent, de laisser passer la lumière pour être projeté. Collées sur le plomb, ces images ne sont plus visionnables, visibles. C'est l'exposition de ma vie parce que ce sont des photos que j'ai prises tout au long de ma vie, des milliers de photos. Et pourtant je les cache, c'est un cache.

**JMB** – La pièce n'est pas visible de l'extérieur, contrairement au cinéma où justement la transparence du ruban fait que l'image s'échappe, se projette à l'extérieur...

**AK** – Ce n'est pas une projection, c'est une introspection pourrait-on dire.

**JMB** – D'une manière générale, y a-t-il un dessein, un but eschatologique, une représentation de la fin des temps dans votre œuvre ?

**AK** – On en trouve des citations : Ragnarök par exemple. Dans les mythes nordiques, Ragnarök c'est la fin du monde. Mais pour moi, il ne s'agit pas de la fin, mais plutôt de cycle. Aujourd'hui, on est inquiet des changements, des animaux qui disparaissent, des bouleversements de la nature. Pourtant, il y a trente millions d'années, une météorite a fait périr les trois quarts des espèces existantes. C'était une perte de presque tout le vivant et cependant une autre évolution commençait, dont nous ignorons encore tant de choses... Un poète autrichien, Adalbert Stifter, décrit les pierres comme si c'était des hommes et les hommes comme si c'était des pierres\*. Les pierres peuvent avoir une conscience que nous ne comprenons pas. Un biologiste m'a raconté un jour ses expériences sur les plantes et la musique : dans une serre, à l'aide de haut-parleurs, d'un côté il a fait jouer la musique de Mozart, de l'autre du disco. Les plantes se sont tournées vers Mozart... Cela ne veut pas dire qu'il faut préférer Mozart mais plutôt que les plantes entendent et discernent.

**JMB** – Le Centre Pompidou a consacré récemment une exposition à l'œuvre de Le Corbusier. Au moment clé où vous vous êtes construit comme artiste, vous avez visité Ronchamp puis passé trois semaines méditatives au monastère de la Tourette...

**AK** – J'ai vu la chapelle de Ronchamp en Franche-Comté quand j'avais 17 ou 18 ans. Trois ans plus tard, j'ai fait un séjour à la Tourette. Le père du monastère, un dominicain, un intellectuel, était devenu l'ami de Le Corbusier. Il n'était pas un fondamentaliste, il était ouvert et discutait avec Le Corbusier, pourtant athée. Beaucoup de détails dans ce monastère m'ont inspiré. Il y a notamment une terrasse avec un mur si haut que les moines ne voient pas le paysage, ils ne voient que le ciel. [...] C'est à la fois spirituel et cynique. Un bâtiment comme Ronchamp est tellement inspirant, beau et radical, jusqu'à l'autoritarisme, une idée presque fasciste. [...] Un artiste peut avoir ce type d'idées, comme Le Corbusier qui voulait niveler Paris, mais si ça devient réel, c'est idiot, monstrueux.

**JMB** – Et vous-même, une fois installé à Barjac, en 1993, introduisez dans votre œuvre ce béton auquel vous a « initié » Le Corbusier ?

**AK** – Oui. À Barjac, j'ai utilisé le béton pur, brut de décoffrage. Comme pour une sculpture : on fait une âme, un coffrage, on coule le béton là-dedans, puis on le découvre, le processus reste apparent, c'est intéressant. J'ai aussi utilisé des containers comme coffrages, pour créer un mur. J'ai travaillé sans ingénieur, sans architecte, j'ai élevé des bâtiments très hauts. Comme enfant, lorsque je jouais avec les briques des ruines voisines de notre maison. Par exemple, l'amphithéâtre de Barjac, qui est très grand, je voulais même que ça penche un peu... Il n'y avait pas beaucoup de fondations et donc j'anticipais ce mouvement, mais finalement ça se tient très bien. J'ai mis les containers et j'ai commencé, sans fondations, avec un assistant ou deux, d'une manière très primitive.

**JMB** – Vous faites peu référence aux sciences exactes. Sont-elles trop peu poétiques à vos yeux ?

**AK** – L'exactitude de la science, c'est toujours une exactitude préliminaire. Les sciences ne sont exactes qu'un certain temps, et à un certain degré de connaissance. Puis, une autre théorie dément la précédente. Mes tableaux, que je laisse exposés là, j'y cherche aussi l'exactitude finale. La science m'inspire beaucoup, même si les sciences sont aujourd'hui très séparées les unes des autres et les scientifiques aussi. Ils ne parviennent pas à articuler les deux systèmes, le macrocosme et le microcosme. Einstein n'y est pas parvenu et a cherché toute sa vie. Nous cherchons une vision complète du monde. Pour cela, il faut une prescience, une grande image.

\* Adalbert Stifter, *Cristal de roche, Pierres multicolores I*, 1995 pour la version française, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, éditions Jacqueline Chambon.

(<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6XxqAX/rgXxaGa>)

#### Bande annonce

[https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-33937acbf29993885b5d612fbbec154&param.idSource=FR\\_E-267f62e8387417b70b7a0fcd98aef94](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-33937acbf29993885b5d612fbbec154&param.idSource=FR_E-267f62e8387417b70b7a0fcd98aef94)

Cette rétrospective de l'œuvre d'Anselm Kiefer, la première en France depuis trente ans, invite le visiteur à parcourir une dizaine de salles thématiques retraçant l'ensemble de la carrière de l'artiste allemand, de la fin des années soixante à aujourd'hui.

<http://www.artactu.com/exposition-anselm-kiefer---centre-pompidou-paris-article004789.html>



Anselm Kiefer, *Mann im Wald*, 1971. Collection particulière, San Francisco © Ian Reeves

L'exposition déployée sur 2000 m<sup>2</sup>, réunit près de cent cinquante œuvres dont une soixantaine de peintures choisies parmi les chefs-d'œuvre incontournables, une installation, un ensemble de vitrines et d'œuvres sur papier ainsi que quelques-uns des premiers livres de l'artiste.

Organisée en une suite de salles thématiques, l'exposition réunit les tableaux les plus emblématiques d'Anselm Kiefer, comme *Resurrexit* (1973), *Quaternität* (1973), *Varus* (1976), *Margarethe* (1981) et *Sulamith* (1983) ou encore *Für Paul Celan : Aschenblume* (2006).



Ce sont les tableaux « charnières » des problématiques à l'œuvre chez l'artiste : la question de l'histoire allemande, la réactivation de la mémoire, la dialectique de la destruction et de la création, le deuil de la culture yiddish.



Anselm Kiefer, *Seraphim*, 1983-1984. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Photo : © Atelier Anselm Kiefer

Au début des années 1990, Anselm Kiefer s'est ouvert à d'autres systèmes de pensées telles que la kabbale, qui vont enrichir et rediriger les questionnements fondamentaux de l'artiste.

Pour ce projet, l'artiste a produit au cours de l'année 2015, un ensemble d'une quarantaine de « vitrines » sur les thèmes de l'alchimie et de la Kabbale, pour lesquels il est allé puiser dans une « réserve de possibles », un arsenal d'objets en attente de rédemption.

Sous verre, ces environnements mettent en jeu l'univers disloqué et saturnien d'un âge industriel révolu : vieilles machines, morceaux de ferrailles rouillées, plantes, photographies, dessins, bandes et objets de plomb ; loin des cabinets de curiosités, c'est le mystère de leur présence que l'artiste met en exergue, l'émission d'une lumière de mystère propre à l'alchimie....

L'œuvre d'Anselm Kiefer invite le visiteur, avec une intensité plastique et visuelle, à découvrir des univers poétiques, littéraires et philosophiques variés, de la poésie de Paul Celan, Ingeborg Bachmann ou encore Jean Genet, à la philosophie d'Heidegger, aux traités d'alchimie, aux sciences, à l'ésotérisme, à la pensée hébraïque du Talmud et de la Kabbale.

Présentation wikipedia [https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm\\_Kiefer](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer)

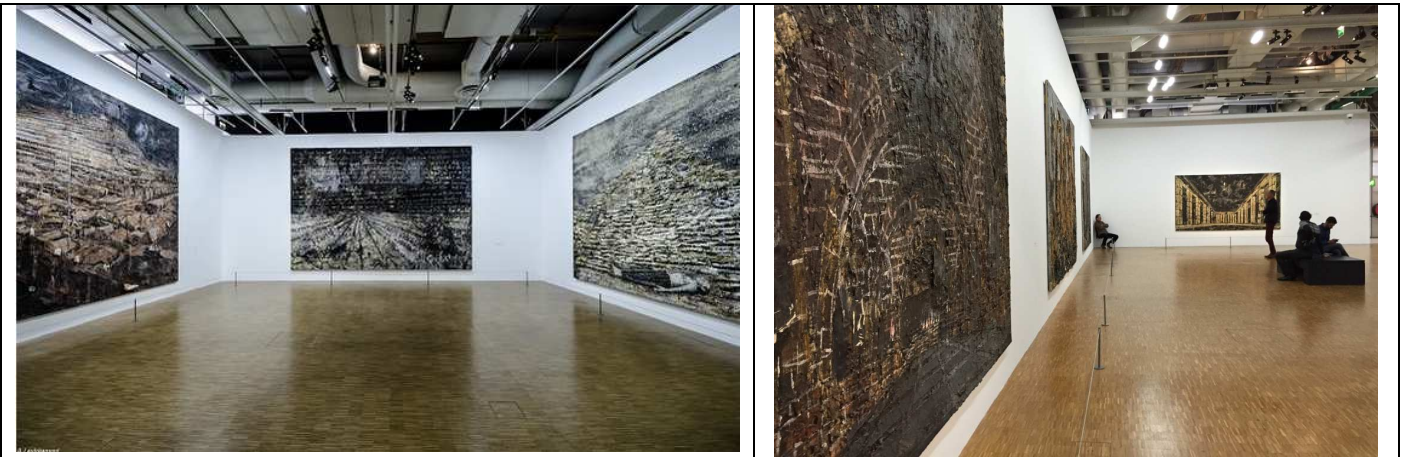
**Anselm Kiefer**, né le 8 mars 1945 à Donaueschingen, est un artiste plasticien contemporain allemand qui vit et travaille en France depuis 1993.

Présentation de l'exposition :

<http://arplastik-simoneveil.blogspot.fr/2016/04/exposition-anselm-kiefer-au-centre.html>



Anselm Kiefer travaillant sur ses œuvres



Exemple d'une salle de cette exposition où l'on peut se rendre compte de la « taille » très importante (plusieurs mètres) des œuvres de cet artiste





Für Paul Celan : Aschenblume (Pour Paul Celan : fleur de cendre) – 2006 – huile, émulsion, acrylique, shellac et livres brûlés sur toile

(le personnage est là pour donner une idée d'échelle)



Si Anselm Kiefer déclare volontiers qu'il aurait souhaité être poète, c'est précisément parce que la poésie qu'il admire, en particulier celle d'Ingeborg Bachmann ou de Paul Celan, met en œuvre, au lendemain de la guerre, une réinvention de la langue allemande. En désaccord avec l'interdit d'Adorno – « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, car toute culture consécutive à Auschwitz n'est qu'un tas d'ordures » –, Paul Celan élabore une poésie hermétique qui, parce qu'elle ne produit pas d'images, ne risque pas de masquer Auschwitz. Dans le poème *Exil*, Bachmann écrit :

*« Moi avec la langue allemande  
 Cette nuée autour de moi  
 Que je tiens pour maison  
 Dérive à travers toutes les langues »*  
 [« Ich mit der deutschen Sprache / dieser Wolke um mich /  
 die ich halte als Haus / treibe durch alle Sprachen »]

Née aux confins de trois pays, l'Autriche, l'Italie et la Slovénie, Bachmann fut confrontée comme Anselm Kiefer à la problématique des frontières géographiques, linguistiques et culturelles. La poétesse nie le principe de frontière ontologique entre le moi et l'autre, affirmant qu'elle écrivait volontiers sous le nom de « poète inconnu ». Cette formule qui, chez Kiefer, devient « peintre inconnu » [« unbekannter Maler »], fait référence à la mention inscrite par les nazis au-dessous de *Die Lorelei*, poème emblématique de l'Allemagne, dont l'auteur, Heinrich Heine, était juif.





***Die große Fracht*** [Le Grand Fret], 2005, Technique mixte, bois et bateau de plomb sur toile, Collection particulière.







**Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht** [Oh épis, vous épis, oh épis de la nuit],  
2012, Acrylique, émulsion, huile et shellac sur photographie sur toile Courtesy Gagosian  
Gallery







***Osiris und Isis***, 1985-1987, Huile, acrylique, émulsion, argile, porcelaine, plomb, fil de cuivre et circuit imprimé sur toile \*, San Francisco Muséum of Modem Art, purchase through a gift of Jean Stein by exchange, the Mrs. Paul L. Wattis Fund, and the Doris and Donald Fisher Fund







***Die Orden der Nacht*** [Les Ordres de la nuit], 1996, Acrylique, émulsion et shellac sur toile, Seattle Art Muséum, Gift of Mr. and Mrs. Richard C. Hedreen.







**Unternehmen « Seelöwe »** [Opération «Lion de mer»], 1975, Huile sur toile, Collection Irma et Norman Braman, Miami Beach, Floride



**Grab des unbekanntesten Malers** [Tombe du peintre inconnu], 1983, Huile, émulsion et shellac sur toile Collection particulière.





Les voyages en Israël, effectués en 1984 et 1990, vont permettre à l'artiste de se dégager de sa propre historicité et de réactiver un profond travail de deuil. La culture yiddish et la Loi orale du Talmud incarnent, pour l'Allemand qu'est Kiefer, des cultures perdues. Ainsi, Seraphim, nom hébreu désignant la figure de l'ange, est, dans l'œuvre éponyme, peint au bas de l'échelle de Jacob sous la forme d'un serpent, animal parfois funeste dans la symbolique juvaise.

Entre deuil et mélancolie, nous dit Freud, se joue l'identification du moi à l'objet perdu. Dans le travail d'Anselm Kiefer, cette identification se traduit par une adhésion à une interprétation hermétique du Monde. Les livres brûlés des œuvres de Kiefer évoquent tout autant l'autodafé, la culture perdue, que l'Interdit d'écrire la Loi orale selon le Talmud. Après 1995, l'autoportrait réapparaît dans l'œuvre de Kiefer, allongé dans la posture du cadavre dite *shavasana* dans le Hatha Yoga. Cette figuration de la mort et de la résurrection évoque certaines représentations ésotériques, notamment celles utilisées par l'alchimiste et spiritueliste Robert Fludd, grand humaniste anglais de la Renaissance, qui s'attache à mettre en évidence l'harmonie entre le macrocosme et le microcosme.



**Margarethe**, 1981, Huile, acrylique, émulsion et paille sur toile, The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art





Détail photo précédente

Parallèlement au deuil qu'il fait de sa propre culture mutilée par le nazisme et que soulignaient déjà *Margarethe* (1981) et *Sulamith* (1983) d'après le poème de Paul Celan, Kiefer s'ouvre aux récits d'origine juive et à l'Ancien Testament. Voyageant au début des années 1980 dans la région du Croissant fertile qui va de l'Égypte à l'ancienne Mésopotamie, l'artiste s'est intéressé à tous les mythes antiques pour en relever les équivalences voire les ambivalences. Il les entremêle parfois, attestant par là de l'universalité des concepts. On croise notamment dans certaines œuvres Lilith et son serpent, des *seraphim*, des *sefirot*... La mystique kabbalistique devient vers 1990 une source d'inspiration privilégiée pour Kiefer et l'ouvre à une nouvelle spiritualité qui le mènera vers les œuvres méditatives plus récentes. La Kabbale qui intéresse Anselm Kiefer est celle d'Isaac Louria (1534-1572) où la Création se décline en trois phases: *tsimtsoum*, *chevirat hakélim*, *tiqouun*, « rétractation », « brisure des vases », « réparation ». La Kabbale de Louria implique une forme d'inachèvement. Anselm Kiefer la transpose en abordant la notion d'échec chez l'artiste dont la création est par nature imparfaite. Un échec porteur de mélancolie qui lui permet de continuer inlassablement ses recherches.

## LA KABBALE

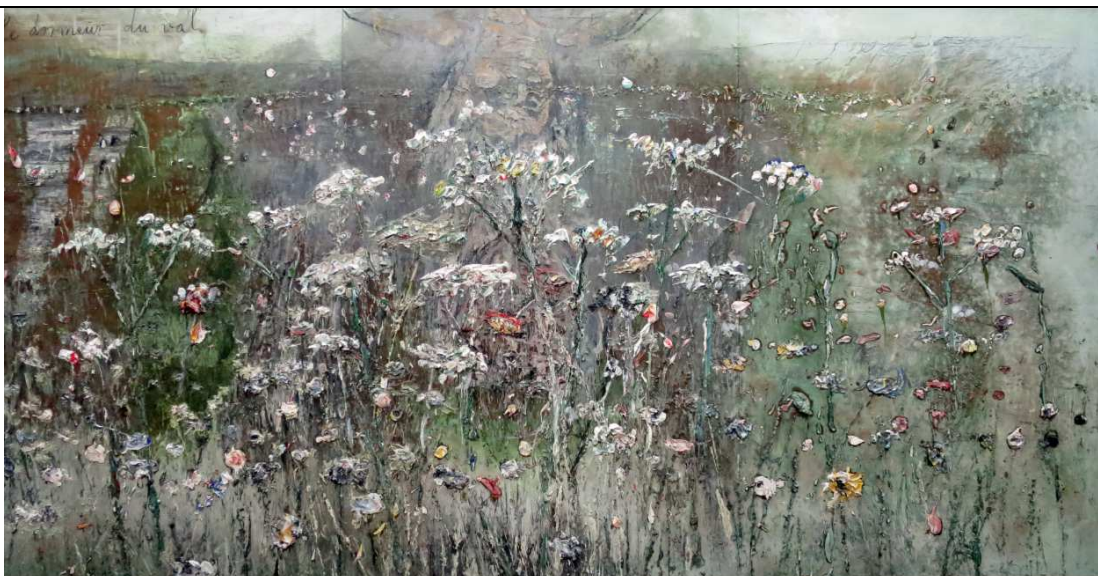


***Sulamith***, 1983, Huile, émulsion, gravure sur bois et paille sur toile, The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Muséum of Modern Art.









**Le Dormeur du val**, 2013-2015, Acrylique, émulsion, huile, shellac et résidu d'électrolyse sur toile Collection particulière

L'opposition radicale entre la noirceur du tableau *Für Paul Celan : Halme der Nacht* [Pour Paul Celan : Épis de la nuit] et les couleurs vives des champs de fleurs de la série de tableaux se référant à la poésie d'Arthur Rimbaud et de Charles Baudelaire, symbolise les cycles d'une perpétuelle régénération. La pâte grumeleuse avec laquelle l'artiste exécute son autoportrait figure par la matière, un rapport cosmologique et métaphysique de l'Être au cosmos. L'arbre aux branches nues sortant du torse, thème alchimique récurrent de l'œuvre, annonce la régénérescence exprimée dans les tableaux à thématique florale. « C'est un trou de verdure, où chante une rivière » écrit Rimbaud. L'artiste peint des « fleurs folles » comme on le dirait pour des herbes folles, sauvages, formant des « champs lumineux et sereins » (Baudelaire). La générosité de la Nature s'exprime en empâtements de la matière picturale aux couleurs éclatantes. L'ombre de Van Gogh, sur les traces duquel Anselm Kiefer était allé en 1963, semble plus que jamais présente.



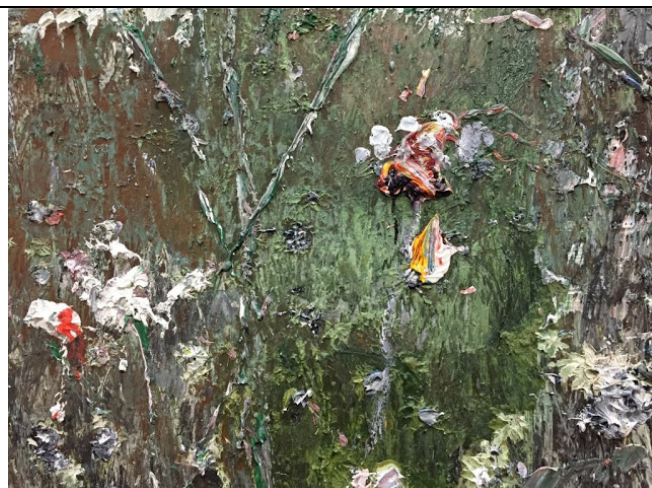
**Böse Blumen**, 2001-2015, Acrylique, émulsion, huile, shellac et résidu d'électrolyse sur toile Collection particulière





**Le langage des fleurs et des choses muettes**, 1995-2015, Acrylique, émulsion, huile, shellac et argile sur toile Collection particulière

Détail des photos ci-dessus







***Dem unbekanntem Maler*** [Au peintre inconnu], 1983, Huile, acrylique, émulsion, shellac et paille sur toile, MKM Muséum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisbourg, Strôher Collection.

Au début des années 1980, l'histoire allemande continue de hanter l'œuvre d'Anselm Kiefer au travers de ses représentations d'architectures néo-classiques érigées par Paul Ludwig Troost, Wilhelm Kreis ou encore Albert Speer, l'architecte favori du Führer. Dépeintes chez Kiefer à l'état de ruines, la plupart ont en réalité été détruites par les bombardements alliés. C'est le cas de la Nouvelle Chancellerie, construite en 1938, symbole du pouvoir hitlérien dont Kiefer s'empare dans son tableau *Innenraum* [Intérieur]. En effet, le régime nazi réhabilite le néo-classicisme afin de surpasser les grandes civilisations de l'Antiquité. Albert Speer développe alors sa théorie de la valeur des ruines. Il y préconise la conception d'édifices qui, après plusieurs millénaires, formeraient des ruines grandioses encore capables de susciter l'admiration. Cette archéologie d'anticipation mise en scène par Kiefer émaille l'histoire de l'art depuis Brueghel. Elle questionne l'amnésie allemande entretenue par le fait que les bombardements massifs des villes d'Allemagne en 1945 ont effacé toute trace des lieux symboliques du pouvoir hitlérien.

## LA VALEUR DES RUINES





**Innenraum** [Intérieur], 1981, Huile, acrylique, émulsion, paille et shellac sur toile avec gravure sur bois Collection Stedelijk Muséum, Amsterdam.



**Wege der Weltweisheit** [Chemins de la sagesse du monde], 1976-1977, Huile, acrylique et shellac sur toile de jute Sanders Collection, Amsterdam.



## NE HISTOIRE ALLEMANDE

L'ensemble des œuvres réunies ici soulève une double question : celle de l'édification de la conscience nationale allemande au 19<sup>e</sup> siècle et celle de son appropriation par le nazisme.

Ainsi, la bataille de Teutobourg (1<sup>er</sup> siècle), ayant inspiré à Kiefer une série de tableaux, fait fonction de roman national au 19<sup>e</sup> siècle. Avec le nazisme, l'épisode devient l'emblème du courage et de la force guerrière du peuple germanique. Quand, en 1980, Anselm Kiefer et Georg Baselitz représentent l'Allemagne à la Biennale de Venise et puisent aux sources de leur histoire nationale, ils ouvrent la boîte de Pandore d'un passé allemand que la nation entière tente alors d'oublier. Kiefer réaffirme la nécessité de se confronter au passé nazi dans la série des *Wege der Weltweisheit* [Chemins de la sagesse du monde]. Sur le mode du palimpseste, Kiefer peint sur un paysage de forêt les portraits d'intellectuels de son pays aux côtés de « héros » du nazisme, tous liés par un réseau de grandes lignes courbes figurant les liens culturels complexes d'une nation.







**Notung**, 1973, Huile et fusain sur toile de jute, avec dessin au fusain sur carton Muséum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



**Quaternität**, 1973

A partir de 1973, Kiefer peint une série d'œuvres dans l'atelier qu'il a installé dans les combles d'une école à Hornbach, dans l'Odenwald. L'artiste réunit, dans de grandes scènes d'ateliers en bois, l'Histoire, la religion et les grands mythes germaniques, par l'intermédiaire de symboles issus de la mémoire collective. Des chars d'assaut enflamment le plancher de *Bilder-Streit* [Querelle des images] tandis que l'on retrouve l'épée de Siegfried plantée au cœur du tableau *Notung*. Ses peintures sont hantées par les personnages de l'épopée des Nibelungen (13<sup>e</sup> siècle), revisitée par Richard Wagner avant que les nazis ne s'en emparent. Ainsi, *Quaternität* [Quaternité] voit brûler les flammes éternelles de la Trinité dont s'approche la figure de Satan incarnée par un serpent lové en forme d'infini. Les flammes menacent l'atelier de bois, version civilisée de la forêt qui revêt chez Kiefer, comme chez beaucoup d'artistes allemands, une symbolique très puissante. Le motif du feu se voit également doté d'une forte ambiguïté : il est à la fois destructeur et régénérateur. Le réel subit ainsi d'obscures transformations dans ce grenier, véritable antre du peintre souvent assimilé à l'Athanor, le fourneau cosmique de l'alchimiste.





*Mann im Wald*, 1971. Collection particulière, San Francisco



**Markische Heide** [La Lande de la Marche de Brandebourg], 1974

Si, pour réaliser ses toiles, Anselm Kiefer n'utilise pas de palette, on retrouve pourtant très souvent dans ses œuvres ce motif emprunté à l'art classique. La palette apparaît fréquemment entre ciel et terre, suspendue à une corde ou tenue par un ange, évoquant ainsi l'équilibre fragile de la création. Elle porte l'ambivalence du regard que Kiefer pose sur l'art, doté d'un pouvoir tantôt salvateur, tantôt destructeur. Tel un objectif photographique, elle recadre, transmet la vision de l'artiste et fait d'un paysage banal le lieu de l'histoire. « Un sang impur abreuve nos sillons », rappelle Kiefer, ces sillons profonds qu'une palette entoure dans *Malen* [Peindre]. Des ailes guident parfois la palette vers la spiritualité, malgré le plomb qui la modèle, soulignant la difficulté de l'art à s'élever. C'est d'ailleurs avec une palette que Kiefer introduit ce métal dans son œuvre en 1978. Quelques années plus tard, ce motif se fait plus rare pour laisser apparaître celui du livre.





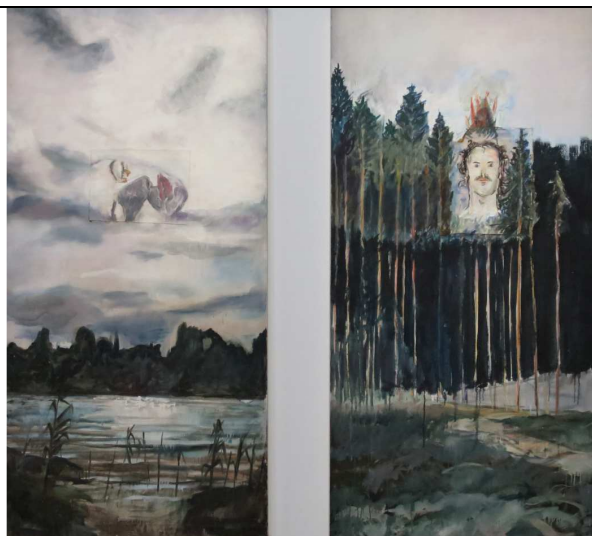
Bien qu'il entretienne des liens très forts avec les livres, le travail graphique d'Anselm Kiefer demeure un pan méconnu de sa production, en partie dévoilé en 1998, lorsque le Metropolitan Museum acquiert et présente au public un ensemble de 54 œuvres réalisées depuis 1969. Les œuvres sur papier montrées ici couvrent toute la carrière de l'artiste et attestent de la diversité comme de la complexité des techniques adoptées. L'artiste découpe, retouche, assemble des matériaux théoriquement incompatibles ou encore peint à l'aquarelle des feuilles de papier enduites de plâtre.

Les thèmes de sa peinture se retrouvent dans les œuvres sur papier et sont autant de clés de lecture. Les aquarelles n'ont pas de fonction d'esquisses mais plutôt de vérification, de dérivation à partir d'un travail en cours. Elles permettent à Kiefer de jeter un regard détaché sur son processus de création. La production des aquarelles a connu deux moments importants dans la carrière de l'artiste : les années 1970 et les années 2010 avec la série des *Extases féminines* où domine un érotisme parfois teinté de mysticisme.

## DU PAPIER



**Resumptio**, 1974, 115 x 180 cm, Huile, émulsion et shellac sur toile de jute Collection particulière



Pour traiter de l'Histoire, Anselm Kiefer emprunte à la rhétorique guerrière les mots : « Occupations » et « Terre brûlée ». Au cours de l'année 1969, l'artiste réalise une série d'autoportraits photographiques où il se présente travesti, vêtu du costume militaire que portait son père dans la Wehrmacht et faisant le salut hitlérien. Pour ces *Occupations*, il répète la scène à la manière d'un inventaire en divers lieux d'Europe. La série des peintures *Heroische Sinnbilder* [Symboles héroïques] découle de ce premier travail, à mi-chemin entre photographie et performance, auquel il ajoute des références à la culture allemande, au romantisme, à Caspar David Friedrich ou encore à l'architecte Karl Friedrich Schinkel. Percus à leur origine comme des apologues du passé nazi allemand, ces autoportraits trahissent une dérision décelable dans les gestes et les situations. L'artiste réveille l'amnésie collective allemande pour endosser une responsabilité dont il considère ne pas devoir taire l'héritage. Les peintures de la terre brûlée comme les livres calcinés renvoient aux paysages européens dévastés par la folie guerrière.

## RHÉTORIQUE DE GUERRE

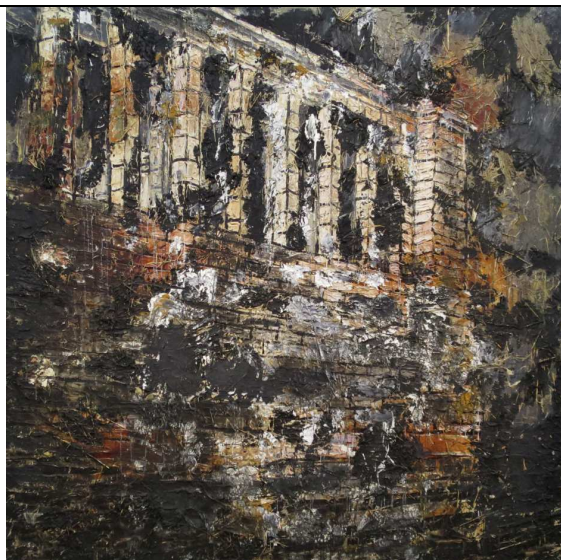




**Quaternitat** [Quaternité], 1973, Huile et fusain sur toile de jute, Collection of the Modern Art Muséum of Fort Worth

## MYTHES GERMANIQUES

À partir de 1973, Kieser peint une série d'œuvres dans l'atelier qu'il a installé dans les combles d'une école à Hornbach, dans l'Odenwald. L'artiste réunit, dans de grandes scènes d'ateliers en bois, l'Histoire, la religion et les grands mythes germaniques, par l'intermédiaire de symboles issus de la mémoire collective. Des chars d'assaut enflamment le plancher de *Bilder-Sreit* (Querelle des images) tandis que l'on retrouve l'épée de Siegfried plantée au cœur du tableau *Notung*. Ses peintures sont hantées par les personnages de l'épopée des Nibelungen (13<sup>e</sup> siècle), revisitée par Richard Wagner avant que les nazis ne s'en emparent. Ainsi, *Quaternitat* [Quaternité] voit brûler les flammes éternelles de la Trinité dont s'approche la figure de Satan incarnée par un serpent lové en forme d'infini. Les flammes menacent l'atelier de bois, version civilisée de la forêt qui revêt chez Kieser, comme chez beaucoup d'artistes allemands, une symbolique très puissante. Le motif du feu se voit également doté d'une forte ambiguïté : il est à la fois destructeur et régénérateur. Le réel subit ainsi d'obscures transformations dans ce grenier, véritable antre du peintre souvent assimilé à l'Athanor, le fourneau cosmique de l'alchimiste.



**Die Säulen** [Les Colonnes], 1983, Huile, shellac et paille sur toile, Louisiana Muséum of Modern Art, Humlebæk, Danemark. Donation, The New Louisiana Foundation, The Augustinus Foundation and The Louisiana Foundation.

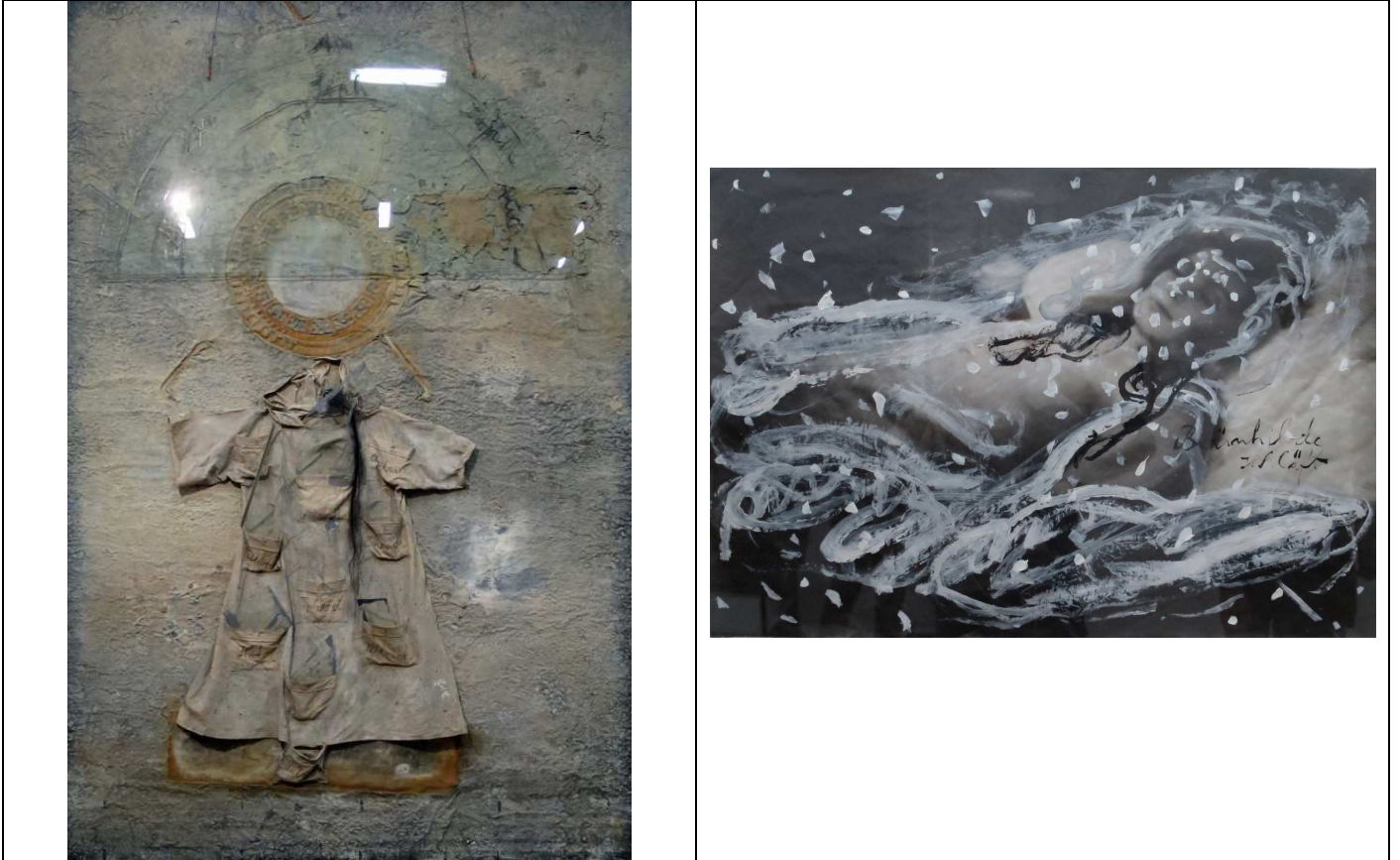


**Heroisches Sinnbild III (Symbole héroïque III)**, 1970-1971 Collection Würth



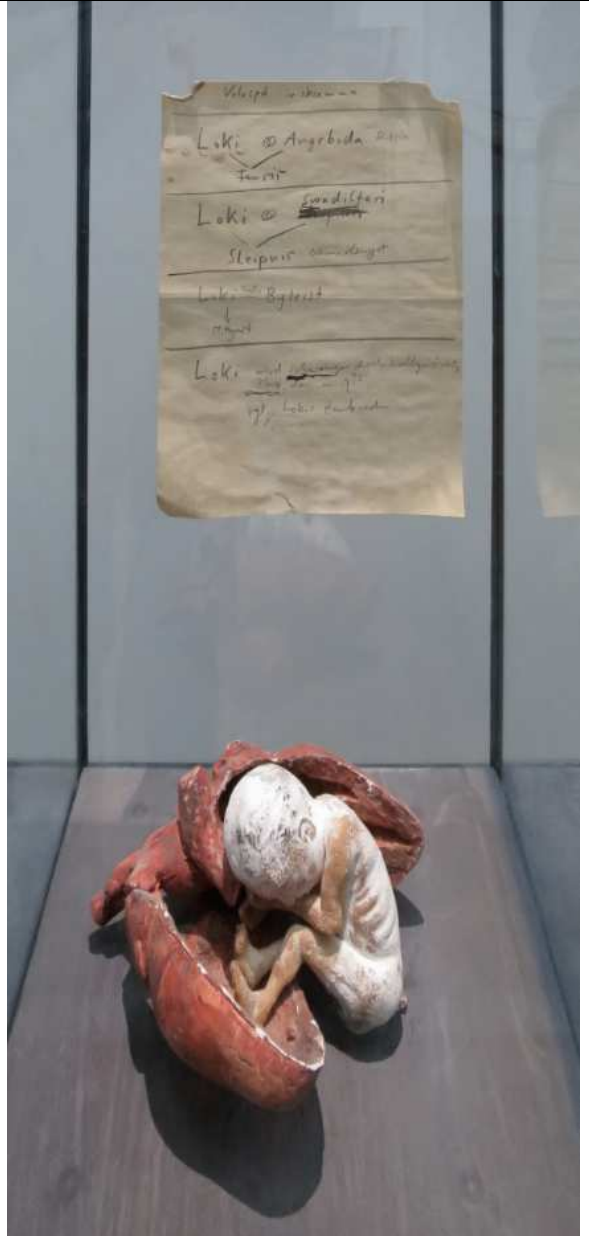
Les travaux les plus récents d'Anselm Kiefer évoquent Madame de Staël. Opposante à l'Empereur Napoléon et de conviction républicaine, Germaine de Staël voyage en Allemagne en 1808 où elle rencontre les écrivains Goethe, Schiller et Schlegel. Son ouvrage *De l'Allemagne*, publié en 1813, dans lequel elle trace un portrait en profondeur de la culture germanique en appelle à des mutations dans le domaine de l'art, à une nouvelle inspiration, à un nouveau style et jette les bases du romantisme français. Le thème de la forêt, berceau de la mythologie allemande, revient d'une manière inédite chez Anselm Kiefer : alors que les représentations antérieures de la forêt tenaient le regardeur à distance, ces œuvres cherchent au contraire à l'immerger dans un environnement qui prolonge l'espace du tableau. Au milieu de ces arbres calcinés, de merveilleux champignons, sous la forme de collages semblant sortis d'un traité de mycologie, font allusion aux paradis artificiels affectionnés par les romantiques français. Au centre de cette installation, un lit couvert de plomb avec le nom d'Ulrike Meinhof, membre de la « bande à Baader » ou Fraction Armée Rouge, évoque les ramifications politiques du mouvement romantique





**LES VITRINES** ... « *tout l'univers métaphorique de Kiefer, chargé de lectures croisées, de récits et de mythes, d'histoire et d'anecdotes : hommes perdus dans des immensités désertiques, sol promis à l'effondrement, ruines de temples industriels, machine à écrire ensablée, serpent biblique et tempête divine, malédiction et effacement de la mémoire, souvenir de corps disparus...* »













Resurrexit, 1973, Sanders Collection, Amsterdam