

MUSÉE
D'ART
MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS

Markus Lüpertz

Une rétrospective

17 avril - 19 juillet 2015



Sans titre, 2013

© Courtesy Galerie Michael Werner Cologne, Märkisch Wilmersdorf
& New York/Jochen Littkemann, Berlin
© ADAGP, Paris 2015

DOSSIER DE PRESSE

SOMMAIRE

Communiqué de presse	page 3
Biographie de l'artiste	page 4
Parcours de l'exposition	page 5
Liste des œuvres exposées	page 9
Catalogue de l'exposition	page 13
Extraits du catalogue	page 14
Action culturelle	page 26
Mécènes et partenaires de l'exposition	page 29
Informations pratiques	page 30

Markus Lüpertz

Une rétrospective

17 avril – 19 juillet 2015

Vernissage presse : jeudi 16 avril 2015 11h-14h

Vernissage : jeudi 16 avril 2015 20h-22h

Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris présente la première rétrospective de Markus Lüpertz en France. L'imagination et la créativité de cet artiste en font une figure majeure de la scène européenne du XXe siècle. Son œuvre est caractérisée par un constant questionnement de l'art et de la position de l'artiste à travers peintures, sculptures, dessins et poèmes. L'exposition, réunissant près de 140 pièces emblématiques, retrace l'ensemble de la carrière de l'artiste, de sa production la plus récente, incluant la série Arcadies (2013) en remontant à ses débuts des années 1960.

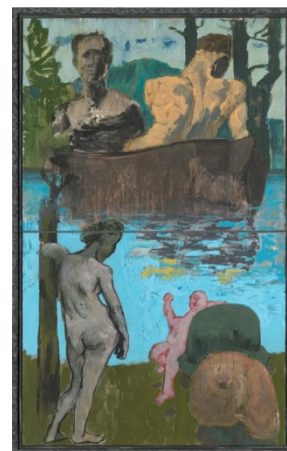
Markus Lüpertz (né en 1941) se met à peindre dans un climat artistique de l'Allemagne d'après-guerre dominé par l'expressionnisme abstrait américain et le pop art. Tout comme A.R Penck, Georg Baselitz ou Jörg Immendorff, il s'émancipe de ces courants pour fonder sa propre voie : une nouvelle peinture réfléchi et guidée par une vision idéalisée loin de la gestuelle ou de l'expressivité. En 1964, la série des « peintures dithyrambiques » (terme emprunté à Nietzsche) permet à Markus Lüpertz de renouer avec la figuration tout en apportant sa contribution personnelle à l'histoire de l'abstraction : sur des toiles de très grand format, il se livre à une simplification de la forme et au grossissement du détail lui permettant ainsi d'inventer des formes inédites et frappantes.

Dès la fin des années 1960, l'artiste multiplie dans ses tableaux de grands formats les références à l'histoire contemporaine avec ses « motifs allemands » dont les casques, qu'il traite avec une forte volonté de distanciation. C'est à partir de 1980 que Lüpertz revisite les figures mythologiques, les thèmes antiques et emprunte son iconographie aux maîtres anciens (Poussin, Goya, Courbet...). Il instaure, plus largement, un dialogue singulier entre la peinture et la sculpture, le figuratif et l'abstrait, le passé et le présent pour une nouvelle lecture de l'histoire de l'art moderne.

Très influent parmi les nouvelles générations de peintres et de sculpteurs, Markus Lüpertz a bénéficié d'importantes expositions à travers l'Europe (Bonn, Amsterdam, Madrid...) mais n'a jamais connu d'exposition de cette ampleur en France.

Avec le soutien de :

Roland Berger
Strategy Consultants



Sans titre, 2013

© Courtesy Galerie Michael Werner Cologne,
Märkisch Wilmersdorf & New York/Jochen
Littkemann, Berlin
© ADAGP, Paris 2015

Directeur

Fabrice Hergott

Commissaire de l'exposition

Julia Garimorth

Informations pratiques

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
11 avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél. 01 53 67 40 00
www.mam.paris.fr

Ouvert du mardi au dimanche : 10h - 18h
jeudi : 10h - 22h

Billetterie

Plein tarif : 10 €

Tarif réduit : 7 €

Catalogue édité en langue française par
Paris Musées

Offre culturelle

Renseignements et réservations
Tél. 01 53 67 40 80

Responsable des relations presse

Maud Ohana
maud.ohana@paris.fr
Tél. : 01 53 67 40 51

Rejoignez le MAM



#expoLupertz

PARIS
MUSÉES
LES MUSÉES
DE LA VILLE
DE PARIS



Biographie de l'artiste

Markus Lüpertz vit et travaille entre Berlin, Düsseldorf et Karlsruhe.

Né en 1941 à Liberec en Bohême (aujourd'hui la République Tchèque), il émigre en Allemagne (Rhénanie) en 1948 et se forme à l'École des Arts Appliqués de Krefeld avant de s'installer à Berlin en 1962. Il y crée la série *Donald Duck* et ses premières peintures dithyrambiques qu'il expose dans la galerie Großgörschen 35 dont il est cofondateur dès 1964. En 1974, il organise et participe à la première Biennale de Berlin et étend sa pratique à la sculpture en 1981. Travaillant sur des thèmes qu'il décline en séries, il réalise notamment les cycles *Peintures de style*, *Alice au pays des merveilles*, *Congo*, *Pierrot Lunaire*, *Le sourire mycénien*, *Figures spectrales*, *D'après Poussin*, *Hommes sans femmes*, *Perceval*, *Nus de dos*, *Mozart*, *Mercur*e et *Arcadie*, qu'il continue de développer.

Poète et écrivain, Markus Lüpertz publie plusieurs manifestes artistiques et recueils de poèmes dès les années 1960. Il s'illustre également par la conception de vitraux et de décors de scène et de costumes pour des opéras. Il dirige l'Académie Nationale des Beaux-Arts de Düsseldorf de 1988 à 2009.

Internationalement reconnues, ses œuvres sont conservées dans de prestigieuses collections publiques et privées européennes et américaines dont celle du Museum of Modern Art de New York. Plusieurs de ses sculptures monumentales sont installées dans l'espace public, en particulier dans la chancellerie fédérale à Berlin. Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris possède par ailleurs un important corpus d'œuvres de l'artiste issu de la donation Michael Werner en 2012.

L'œuvre de l'artiste a fait l'objet de nombreuses expositions et rétrospectives en Europe et aux États-Unis : Royal Academy of Arts, Londres, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1981 ; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1987 ; Musée Ludwig, Cologne, 1989 ; Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991 ; Kunstmuseum, Bonn, 1993 ; Stedelijk Museum, Amsterdam, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1997 ; Neue Nationalgalerie, Berlin, 1999 ; LACMA, Los Angeles, The Phillips Collection, Washington, 2009 ; Gemeentemuseum, La Haye, 2011 ; Musée des Beaux-Arts, Bilbao, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, 2014.

Parcours de l'exposition

Markus Lüpertz naît en 1941 à Liberec, en Bohême (aujourd'hui République tchèque). Après ses études à l'école d'art de Krefeld et à l'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, il se forme dans le climat artistique de l'Allemagne d'après-guerre, dominé par l'expressionnisme abstrait américain et le pop art. Il s'émancipe rapidement de ces courants et impose une voie très personnelle : une peinture réfléchie, non-gestuelle, fondée sur la mise à l'épreuve permanente de ses limites.

En 1964, il commence la série des « peintures dithyrambiques », en référence aux écrits de Nietzsche sur les rites dionysiaques. Partant d'un répertoire de motifs aussi ordinaires qu'une toile de tente, un poteau électrique ou une coquille d'escargot, Markus Lüpertz entreprend, par les moyens de la peinture, un dépassement du motif en exagérant, voire en exaltant, certains principes de la représentation figurative : il se livre à une simplification de la forme et au grossissement du détail, jusqu'à faire basculer parfois la figuration dans l'abstraction. Ces premiers « dithyrambes » sont exposés en 1964 à la galerie Großgörschen 35, à Berlin, dont il est le cofondateur.

Dès la fin des années 1960, apparaissent dans son répertoire plusieurs motifs historiquement chargés tels des uniformes, des casques et des casquettes de soldat de l'armée allemande du temps du nazisme. En associant ces motifs dits « allemands » à d'autres objets plus neutres, Markus Lüpertz brouille toute lecture univoque de son travail, le motif étant choisi d'abord en fonction de son potentiel formel. L'acceptation de la contradiction et la recherche permanente d'une distanciation amènent l'artiste, en 1966, à la publication de son manifeste dithyrambique : « Kunst, die im Wege steht [L'Art qui dérange] ».

Cherchant sans cesse la confrontation entre figuration et abstraction, Lüpertz crée, dès la fin des années 1970, une série qu'il qualifie de « peinture de style ». Le peintre y renonce largement au motif – la forme étant, comme il l'explique, devenue le motif lui-même. Il recourt à des procédés suggérant, dans une sorte de paraphrase picturale, les effets du collage.

C'est à partir de 1985 que Markus Lüpertz s'intéresse davantage aux grandes figures de l'histoire de l'art (Poussin, Goya, Courbet, Picasso). Il revisite en peinture et en sculpture les thèmes de la mythologie grecque. La quête classique d'un équilibre parfait et harmonieux dans la représentation humaine se trouve délibérément rompue par une déformation, voire par une fragmentation du corps. L'usage de la couleur rapproche son œuvre des préoccupations baroques.

L'exposition réunit ici près de cent quarante œuvres emblématiques dans un parcours chronologique à rebours, de sa production la plus récente à ses débuts. Elle permet de redécouvrir un travail qui instaure un dialogue singulier entre la peinture et la sculpture, le figuratif et l'abstrait, le passé et le présent, offrant ainsi une nouvelle lecture de l'histoire de l'art moderne.

Grâce à la généreuse donation effectuée par Michael Werner en faveur de la Ville de Paris en 2012, le musée d'Art moderne possède aujourd'hui une importante collection de peintures et de sculptures de Markus Lüpertz. Cette première grande rétrospective française resitue ces œuvres dans le contexte d'une production artistique extrêmement riche et originale, réalisée sur plus d'un demi-siècle.

« Arcadies », 2013-2015

Depuis 2013, Markus Lüpertz se consacre à un ensemble d'œuvres qui traduit à la fois son intérêt pour les légendes et les figures de la mythologie grecque, et poursuit sa préoccupation constante d'explorer les rapports entre figuration et abstraction. L'artiste a choisi la vision classique d'Arcadie comme toile de fond pour ces peintures monumentales. Dans la poésie bucolique latine et hellénique l'Arcadie figure le pays du bonheur, soit un lieu primitif et idyllique peuplé de bergers vivant en harmonie avec la nature. Lüpertz, quant à lui, rompt délibérément avec la représentation classique de scènes mythologiques, en intégrant des corps fragmentés et en ayant recours à une iconographie « à contresens », comme des crânes d'animaux et des casques d'acier – motifs récurrents dans le vocabulaire de l'artiste. Bien que réuni sur une même « scène », délimitée par un cadre créé par l'artiste, chaque élément y joue son « rôle », indépendamment des autres, sans qu'aucun rapport narratif ne puisse s'établir entre eux. Il arrive aussi très fréquemment, que Lüpertz transpose un motif

pictural, tel Ulysse, dans un motif sculpté. Ce faisant, « il lâche les figures dans la réalité », les déplace hors du cadre pour les introduire dans l'environnement corporel du spectateur.

« Nus de dos », 2004 -2005

Dans l'œuvre de Markus Lüpertz le nu masculin apparaît pour la première fois au début des années 1980, lorsque l'artiste, à partir d'une série intitulée « Jambe d'appui – jambe libre », décline les principes du canon antique de la représentation idéale du corps humain. Lüpertz s'intéresse alors à la notion de contrapposto et à la façon de faire reposer le poids du corps ; tandis que ses « Nus de dos » de 2004-2005 – inspirés entre autres sources par les bas-reliefs « Nu de dos » de Matisse – n'ont ni tête, ni pieds et voient leurs bras déconnectés du corps.

Puis, le « Nu de dos » se transforme progressivement en torse. Markus Lüpertz y associe alors des motifs issus d'un répertoire déjà utilisé depuis les années 1960 : notamment la tortue, l'épi de blé, la truie. Ces objets se trouvent seulement juxtaposés au corps humain et ne rentrent nullement en dialogue avec lui, ni pour créer un récit, ni pour provoquer une émotion.

C'est comme si la combinaison d'un nu de dos avec, à chaque fois, un autre objet lui permettait de tester tous les potentiels de ce nu. Selon lui, la répétition n'épuise pas le motif. Bien au contraire : la reprise d'un même motif représente une possibilité d'ouvrir l'œuvre. Lüpertz explique d'ailleurs que « la répétition est légitime. Et, s'agissant d'une peinture aventureuse, s'exposer de nouveau à l'aventure et en concurrence avec ce qui a précédé représente une mise à l'épreuve de soi-même et de sa propre œuvre ».

« Hommes sans femmes. Parsifal », 1993-1997

Comprenant plusieurs centaines d'œuvres de formats et de techniques très variés, la série « Hommes sans femmes. Parsifal », réalisée entre 1993 et 1997, constitue aujourd'hui dans l'œuvre de Markus Lüpertz un des ensembles les plus conséquents. Cette série est inspirée de Perceval, figure importante dans la légende arthurienne et personnage central du roman inachevé de Chrétien de Troyes (vers 1180). Comme l'indique le titre et l'orthographe particulière de « Parsifal », il est probable que Markus Lüpertz se réfère ici plus directement à l'interprétation qu'en a donné Richard Wagner pour son opéra du même titre, créé en 1882 à Bayreuth. Selon Wagner, seule la force de résister à toutes les tentations sensuelles permet à ce « fou au cœur pur » d'arriver au bout de sa mission.

Les visages de Parsifal peints par Markus Lüpertz renvoient formellement aux illustrations de têtes d'hommes aux cheveux bouclés et au sourire stylisé tels qu'on les trouve dans les manuscrits médiévaux du xiii^e siècle. Leur représentation frontale, ne suggérant aucun volume, est caractérisée par une grande stylisation qui réduit la description des visages aux seules indications des yeux, du nez et de la bouche par de simples traits. En lui superposant une grille de lignes verticales et horizontales, Markus Lüpertz rapproche cette figure de l'ornement, voire de l'abstraction.

Le sourire mycénien, 1985

L'intérêt que Markus Lüpertz porte aux traditions de l'art européen culmine au milieu des années 1980. Les peintures monumentales montrées ici représentent des univers construits d'éléments hétéroclites, libérés de leurs références à la réalité et témoignant d'influences stylistiques différentes. Par l'isolement des motifs de leur contexte, Lüpertz crée de nouveaux mondes débarrassés de toute exactitude historique, et confère à la composition des qualités ornementales.

Dans Printemps, la figure centrale renvoie au « kouros » archaïque, statue d'un jeune homme caractérisé par ce sourire presque imperceptible, l'un des leitmotifs de l'art grec avant le ve siècle av. J.-C.. Pour Lüpertz, la culture grecque a toujours représenté une sorte d'« achèvement » dans l'art. Fasciné par le thème du sourire mycénien, il confie que « c'est "l'objet" le plus cruel jamais rencontré.

Car c'est le guerrier blessé, mourant, qui sourit. C'est un sourire – c'est ainsi que je le ressens – inhumain, presque surhumain. Un sourire comme un objet. Non pas une expression, mais un objet fascinant qui à la fois m'inquiète et me montre la cruauté divine. Mais il ne s'agit pas d'une cruauté cynique. Il s'agit d'une fatalité. »

La guerre, 1992

Les Quatre peintures sur la guerre : Massacre, Dictature, Théâtre du front, Mort héroïque représentent l'un des cycles le plus sombre que Markus Lüpertz ait jamais peint. Les œuvres suggèrent par des allusions explicites le basculement dans la barbarie, avec le retour de la guerre en Europe et au Proche-Orient. Elles ont été créées au moment du déclenchement de la guerre en Ex-Yougoslavie et dans le Golfe. Cependant on n'y trouve aucune allusion directe à ces guerres. L'emploi d'un langage allégorique, et l'association de motifs de violence avec d'autres, librement inventés, indiquent que le thème de la guerre est élevé ici à un niveau universel. Ce cycle est caractérisé par un coloris dominé par du gris plomb, du noir et du blanc et par des compositions assez simples. Une ligne horizontale rabat toute la scène sur le premier plan dans lequel viennent se retrouver, pris dans un cadrage serré, les motifs qui renvoient directement ou indirectement à la guerre.

D'après Poussin, 1989 - 1990

À partir des années 1985, Markus Lüpertz s'intéresse davantage aux grandes figures de l'histoire de l'art tels Poussin, Corot, Goya, Courbet. Lorsqu'il recourt à l'utilisation d'un fragment issu d'un tableau ancien, et à sa réinsertion dans un contexte nouveau, le peintre exploite alors le procédé du collage. Ainsi dans le tableau Poussin – Lancer de cerf-volant, 1989, il représente dans une composition de formes semi-abstraites le fragment d'une reproduction découpée. La source est directement inscrite sur le tableau : The Assumption of the Virgin.

Souvent, l'artiste s'éloigne de son emprunt pour se rapprocher de l'abstraction. Pour les six versions du Printemps (d'après Poussin), 1989, l'artiste utilise seulement le motif principal du tableau initial – en l'occurrence Adam et Ève. Dans le tableau de Poussin, Ève saisit avec sa main droite le bras d'Adam, lequel est posé sur le genou de sa jambe repliée. Lüpertz isole les trois membres (bras droit d'Ève, bras et jambe gauches d'Adam) de leur contexte, les sépare par la couleur et en forme une composition semi-abstraite qui rappelle une roue à aubes. Le mouvement est évoqué au centre par une ligne noire en spirale, accentuant par ailleurs l'unité de cette figure composée de fragments corporels. Sorti de son contexte naturel (le paysage bucolique illusionniste), elle est présentée sur une scène sans perspective tel un tréteau de théâtre et délimitée par un rideau de scène. La couleur et la ligne acquièrent, une nouvelle fois, des qualités abstraites.

Congo, 1981-1982

Dès 1981, en réponse à l'invitation à l'exposition intitulée « Peinture en Allemagne 1981 » au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Markus Lüpertz crée sur le thème « Congo - Correction du constructivisme » une série spécifique de peintures qui évoque les principes du cubisme. Les sculptures se caractérisent par des arêtes vives, et de fortes ombres portées induisent une grande présence plastique, tandis que la répétition des formes et leur expansion jusqu'aux bords du tableau ramènent le motif vers la surface de la toile. Se produit ainsi une stylisation du motif qui s'approche de l'ornement.

Dans cette même année, 1981, Markus Lüpertz commence à créer ses premières sculptures. Pour ce faire, il transpose un motif pictural dans un motif sculpté afin, comme il dit, de « dépeupler les peintures » ou encore de « lâcher les sculptures dans la réalité ». Il s'attaque d'emblée à un matériau classique et durable : le bronze. Cependant, comme il peut atteindre la pureté formelle uniquement par coupes et tailles, et non pas par modelage à partir d'une pâte souple, il travaille avec des blocs de plâtre. Lüpertz crée ainsi des sculptures dans lesquelles s'opposent des parties rugueuses et des

surfaces lisses, suggérant tantôt des traits physiologiques, tantôt des formes abstraites. Conçues pour être approchées par différents côtés, elles se proposent à chaque fois comme si elles étaient des sculptures nouvelles.

Peinture de style, 1977-1978

Dans une série de peintures quasi abstraites créées à partir de 1977 et qualifiées de « peinture de style », Markus Lüpertz recourt aux effets de collage. Dans les œuvres de cette période, le peintre renonce largement au motif « car (comme il l'explique) la forme est devenue le motif lui-même ». Il fait intervenir dans les toiles de cette série des éléments presque identiques, mais recomposés différemment à chaque fois. Ce procédé suggère une sorte de paraphrase picturale du collage ; il propose la reprise « en peinture » d'un procédé qui initialement avait, sinon une portée iconoclaste, du moins une portée émancipatrice par rapport aux limites inhérentes à la peinture. Ainsi, dans les œuvres *Style* et *Façade-Style II*, certaines formes de base telles que des trapèzes et des triangles sont répétées et s'enchevêtrent dans des compositions architecturales sans profondeur illusionniste.

« Motifs allemands », 1970-1976

À partir de 1970, des motifs liés à l'histoire allemande comme les uniformes, casquettes d'officiers, insignes militaires, feuilles de chêne, deviennent un thème central dans l'œuvre de Markus Lüpertz. Ces motifs qu'il appelle « allemands » sont systématiquement contrecarrés par leur association à des objets « idéologiquement amorphes » tels que les moules à gâteau, les instruments de musique, les palettes ou les escargots. Le traitement pictural et le recours à un coloris très homogène unifient ces contradictions dans une seule et même figure (ex. *Arrangement pour une casquette I – dithyrambique*). La forme globale prend ainsi le dessus sur le contenu de détail, et l'absurdité du motif obtenu apporte un regard nouveau sur l'histoire. On appelle cette période des « motifs allemands », également « peinture sur le motif » car ces motifs sont utilisés pour leur capacité à entretenir une forte tension entre contenu et contenant. Alors que Markus Lüpertz cherchait à donner une forme à la difficile histoire de l'Allemagne, ces séries d'œuvres ont été accueillies comme de violentes provocations et ne seront comprises que bien plus tard.

Peintures dithyrambiques, 1963-1976

Dès 1964, à travers ce qu'il désigne sous le terme de « dithyrambe », Markus Lüpertz adopte des procédés qui consistent, comme il le formula lui-même, « à imposer aux objets existants une construction ». L'artiste se livre à une simplification de la forme, à l'exagération de la plasticité (avec notamment des ombres portées, des modelés appuyés), ou encore au grossissement du détail, « poussant l'objet vers sa monumentalité ».

Plutôt que d'employer la peinture à l'huile, Lüpertz se sert de la technique de la détrempe, qui lui permet mieux d'égaliser les grands aplats de couleur. Comme motifs, il privilégie des objets d'une grande banalité : tentes, poteaux électriques, casques, traces de pneu... Ces éléments figuratifs, d'ailleurs souvent issus d'une imagerie préexistante, sont isolés d'un contexte conventionnel, perdent tout élément pittoresque, et acquièrent, de ce fait, des qualités abstraites.

Dans la plupart des dithyrambes, l'objet peint devient un élément isolé qui se détache sur un fond presque neutre. Cette simplification du monde qu'opère Lüpertz renvoie, à l'évidence, aux méthodes auxquelles se livrent les images contemporaines produites par la bande dessinée ou de la publicité.

Liste des œuvres exposées

Ohne Titel (« Donald Duck »)
[Sans titre (« Donald Duck »)]
1963

Détrempe sur toile
200 × 104 cm
Francfort-sur-le-Main, Städel
Museum, Propriété du Städtelscher
Museums-Verein e.V.

Dithyrambe – schwebend
[Dithyrambe – planant]
1964

Détrempe sur toile
200 × 195 cm

Zelt 33/210 – dithyrambisch
[Tente 33/210 – dithyrambique]
1965

Détrempe sur toile
156 × 153 cm

Zelt 9 – dithyrambisch
[Tente 9 – dithyrambique]
1965

Détrempe sur toile
150 × 150 cm

Zelt 40 – dithyrambisch
[Tente 40 – dithyrambique]
1965

Détrempe sur toile
154 × 154 cm

Reifenspur
[Trace de pneu]
1966

Huile sur toile
195 × 245 cm
Künzelsau, Allemagne, Collection
Würth

Staudamm – dithyrambisch
[Barrage – dithyrambique]
1966

Huile sur toile
195 × 243 cm
La Haye, Pays-Bas, Collection
Gemeentemuseum den Haag

Segel
[Voile]
1966

Détrempe sur toile
300 × 150 cm

Gescheiterte Hoffnung
[Espoir déchu]
1967

Détrempe sur toile
295 × 475 cm
Düsseldorf, Collection Christine Hölz

Tunnelblumen rot – dithyrambisch
[Tunnel de fleurs rouges –
dithyrambique]
1969

Détrempe sur toile
300 × 600 cm
Collection particulière

Helme sinkend – dithyrambisch I
[Casques naufrage –
dithyrambique I]
1970

Détrempe sur toile
260 × 450 cm
Munich, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen München
– Pinakothek der Moderne
depuis 2008, prêt permanent de la
fondation Michael et Eleonore Stoffel,
Cologne

Unser täglich Brot II
[Notre pain quotidien II]
1972

Détrempe sur toile
250 × 350 cm
Berlin, Collection Kleihues

Ähre I – dithyrambisch
[L'épi de blé I – dithyrambique]
1972

Détrempe sur toile
160 × 130 cm
Francfort-sur-le-Main, Collection
Deutsche Bank au Städel Museum,
Städel Museum

Gugelhupf – dithyrambisch
[Kouglof – dithyrambique]
1972

Détrempe sur toile
130 × 160 cm
Collection JJ

*Arrangement für eine Mütze I –
dithyrambisch*
[Arrangement pour une casquette I –
dithyrambique]
1973

Détrempe sur toile
201,5 × 266,3 cm
Bâle, Courtesy Raussmüller
Collection

Palette – dithyrambisch
[Palette – dithyrambique]
1973

Techniques mixtes sur papier
160 × 130 cm
Berlin, Collection Kleihues

Palette – dithyrambisch III
[Palette – dithyrambique III]
1973

Détrempe sur toile
160 × 130 cm
Cologne, Museum Ludwig

Eskalation – dithyrambisch
[Escalade – dithyrambique]
1973

Huile sur toile
218 × 365 cm
Eindhoven, Collection Van
Abbemuseum

Ohne Titel (« Eskalation
dithyrambisch »)

[Sans titre (« Escalade
dithyrambique »)]
Vers 1973
Gouache, techniques mixtes sur
papier sur toile
222 × 365 cm

Ähre
[Épi de blé]
1973

Gouache, craie sur papier sur toile
159 × 124 cm

Schwarz Rot Gold I – dithyrambisch
[Noir rouge or I – dithyrambique]
1974

Détrempe sur toile
260 × 200 cm
Kunstmuseum, Stuttgart

Lüpolis – dithyrambisch
[Lüpolis – dithyrambique]
1975

Techniques mixtes sur papier
marouflé sur toile
100 × 500 cm
Paris, Galerie Lelong

Babylon – dithyrambisch II
[Babylone – dithyrambique II]
1975

Détrempe sur toile
162 × 130 cm

Markus Maillol – dithyrambisch
[Markus Maillol – dithyrambique]
1976

Tempera sur toile
240 × 170 cm
Munich, Collection Stephan et
Susanne Böninger

MA – dithyrambisch
[MA – dithyrambique]
1976

Détrempe sur toile
238 × 165 cm

RK – dithyrambisch II
[RK – dithyrambique II]
1976

Détrempe sur toile
240 × 168 cm
Londres, David Roberts Collection

US – dithyrambisch
[US – dithyrambique]
1976

Détrempe sur toile
240 × 168 cm
Collection particulière

Zentaur – dithyrambisch
[Centaure – dithyrambique]
1976

Détrempe sur toile
240 × 380 cm
Rotterdam, Museum Boijmans Van
Beuningen

Troya – dithyrambisch
[Troie – dithyrambique]
1976
Détrempe sur toile
240 × 360,5 cm

Stil
[Style]
1977
Technique mixte sur panneau isolant
131 × 105 cm

Fassade, Stil II
[Façade, Style II]
1977
Huile sur toile
200 × 275 cm
Mönchengladbach, Allemagne,
Museum Abteiberg

Stil-Technik – Die Verabredung
(große Laterne)
[Style-Technique – Le rendez-vous
(grande lanterne)]
1978
Techniques mixtes sur toile
200 × 162 cm
Düsseldorf, E.ON SE

Stil-Technik – Abendländische
Begegnung
[Style-Technique – Rencontre
occidentale]
1978
Techniques mixtes sur toile
200 × 162 cm

Komposition mit Stierkopf und
Kaktus – Triumph der Urne
[Composition avec tête de taureau et
cactus. Le triomphe de l'urne]
1980
Techniques mixtes sur toile
120,5 × 120 cm

Milchstrasse
[Voie lactée]
1981
Huile sur toile
200 × 487 cm
Collection particulière

Ohne Titel
[Sans titre]
1981
Huile sur toile
162 × 130 cm

Landschaft
[Paysage]
1981
Bronze peint
54 × 35 × 35 cm
Tourrettes, France, Collection Oliver
Hopp

Landschaft mit schwarzem Pfeil
[Paysage avec flèche noire]
1981
Bronze peint
55 × 30 × 30 cm
Künzelsau, Allemagne, Collection
Würth

Kopf
[Tête]
1981
Bronze peint
58 × 30 × 25 cm
Paris, Collection particulière

Kongo – Mädchen
[Congo – Jeune fille]
1981
Huile sur toile
162 × 162 cm

Der Fuß eines Fürsten
[Le Pied du prince]
1981
Bronze peint
32 × 51 × 22 cm

Der Fürst geht auf die Jagd
[Le prince part à la chasse]
1982
Huile sur toile
200 × 330 cm
Cassel, Museumslandschaft Hessen

Das Prinzip
[Le Principe]
1982
Huile sur toile
338 × 66 cm

Kleines Spiel - Standbein
[Petit jeu – Jambe d'appui]
1982
Bronze peint
29 × 12 × 12 cm

Helm
[Casque]
1982
Bois, tôle, fil de fer peint
64 × 45 × 36 cm

Mond
[Lune]
1983
Bronze peint
17,2 × 23,5 × 11 cm

Ohne Titel
[Sans titre]
Pierre, bronze, bois peint
43 × 18 × 29 cm

Selbstportrait
[Autoportrait]
1983
Huile sur toile
162 × 130 cm

Pierrot lunaire
1984
Bronze peint
140 × 100 × 100 cm
Berlin, Collection particulière

5 Bilder über das mykenische Lächeln
– *Sommertag*
[5 tableaux sur le sourire mycénien –
Jour d'été]
1985
Huile sur toile
270 × 400 cm
Cologne, Museum Ludwig

5 Bilder über das mykenische Lächeln
– *Der Frühling*
[5 tableaux sur le sourire mycénien –
Le printemps]
1985
Huile sur toile
270 × 400 cm
Munich, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen München
– Pinakothek der Moderne

Ganymed
[Ganymède]
1985
Bronze peint
230 × 80 × 80 cm

Zwischenraumgespenster: Hirte mit
Vogel
[Spectre de l'entre-deux : berger avec
oiseau]
1986
Huile sur toile
200 × 162 cm
Darmstadt, Collection particulière

Schwarzes Phantom
[Fantôme noir]
1986
Huile sur toile
200 × 162 cm
Rotterdam, Museum Boijmans Van
Beuningen

Gelber Schädel
[Crâne jaune]
1987
Huile sur toile
200 × 162 cm

11. November
[11 novembre]
1988
Huile sur toile
136 × 300 cm
Paris, Galerie Lelong

Frühling (nach Poussin)
[Printemps (d'après Poussin)]
1989
Huile sur toile
162 × 130 cm
Munich, Collection Stephan et
Susanne Böninger

Frühling (nach Poussin)
[Printemps (d'après Poussin)]
1989
Huile sur toile
162 × 130 cm
Munich, Collection Stephan et
Susanne Böninger

Frühling (nach Poussin)
[Printemps (d'après Poussin)]
1989
Huile sur toile
162 × 130 cm
Munich, Collection Stephan et
Susanne Böninger

Poussin - Stilleben
1989
Huile sur toile
200 × 300 cm
Musée d'Art moderne de la Ville de
Paris

<p><i>Nach Poussin</i> [D'après Poussin] 1989 Huile sur toile 200 × 160 cm</p>	<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile de jute 200 × 250 cm</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 41 × 29 cm</p>
<p><i>Poussinfischiges Stilleben</i> [Nature morte au poisson d'après Poussin] 1990 Huile sur toile 200 × 300 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 200 × 162 cm</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 42 × 29 cm</p>
<p><i>4 Bilder über den Krieg – Massaker</i> [4 peintures sur la guerre – Massacre] 1992 Huile sur toile 200 × 162 cm Darmstadt, Collection Ströher</p>	<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1995 Bronze peint 121 × 82 × 70 cm</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 42 × 29,5 cm</p>
<p><i>4 Bilder über den Krieg – Diktatur</i> [4 peintures sur la guerre – Dictature] 1992 Huile sur toile 200 × 162 cm Darmstadt, Collection Ströher</p>	<p><i>Nach Goya – Rosa Fenster</i> [D'après Goya – Fenêtre rose] 2002 Huile sur toile 100 × 81 cm Krefeld, Allemagne, Collection Holterbosch</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 42 × 29,5 cm</p>
<p><i>4 Bilder über den Krieg – Fronttheater</i> [4 peintures sur la guerre – Théâtre du front] 1992 Huile sur toile 200 × 162 cm Darmstadt, Collection Ströher</p>	<p><i>Nach Goya – Schwarzer Mann</i> [D'après Goya – Homme noir] 2002 Huile sur toile 100 × 80 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 42 × 29 cm</p>
<p><i>4 Bilder über den Krieg – Heldentod</i> [4 peintures sur la guerre – Mort héroïque] 1992 Huile sur toile 200 × 162 cm Darmstadt, Collection Ströher</p>	<p><i>Nach Goya – Arme verschränken</i> [D'après Goya – Bras croisés] 2002 Huile sur toile 100 × 81 cm</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 42 × 29 cm</p>
<p><i>Exekution</i> [Exécution] 1992 Huile sur toile, métal 300 × 425 cm Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle Don de M^{me} Jeanne-Marie de Broglie et Dr Helmut Röschinger en 2000</p>	<p><i>Mozart</i> 2003-2004 Bronze peint 61 × 21 × 20 cm</p>	<p><i>Mozart</i> 2005 Bronze peint 240 × 60 × 35 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Mozart</i> 2003-2004 Bronze peint 62 × 24 × 20 cm</p>	<p><i>Salieri</i> 2005 Bronze peint 220 × 70 × 70 cm</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Rückenakt</i> [Nu de dos] 2004 Huile sur toile 100 × 81 cm</p>	<p><i>Mozart</i> 2005 Bronze peint 46 × 20 × 16 cm</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Rückenakt</i> [Nu de dos] 2004 Huile sur toile 100 × 81 cm</p>	<p><i>Mozart</i> 2006 Bronze peint 61 × 23 × 19,5 cm</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Mozart</i> 2006 Bronze peint 45 × 18,5 × 14 cm</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 29,5 × 21 cm</p>	<p><i>Rückenakt</i> [Nu de dos] 2006 Huile sur toile 100 × 81 cm</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 29,5 × 21 cm</p>	<p><i>Rückenakt</i> [Nu de dos] 2006 Huile sur toile 190 × 130 cm</p>
<p><i>Männer ohne Frauen. Parsifal</i> [Hommes sans femmes. Parsifal] 1994 Tempera, huile sur toile 250 × 200 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Ohne Titel</i> (« Rückenakt ») [Sans titre (« Nu de dos »)] 2005 Gouache sur papier 29,5 × 21 cm</p>	<p><i>Rückenakt</i> [Nu de dos] 2006 Huile sur toile 190 × 130 cm</p>

<p><i>Rückenakt</i> [Nu de dos] 2006 Huile sur toile 190 × 130 cm</p>	<p><i>Morgen / Mittag / Abend / Nacht oder Abschied / Überfall / Heiliger Samariter / Ankunft an der Herberge</i> [Matin / Midi / Soir / Nuit ou Adieu, Attaque, saint Samaritain, Arrivée à l'auberge] 2009 Huile sur toile 170 × 762 × 9,5 cm Künzelsau, Allemagne, Collection Würth</p>	<p><i>Satyr + Nymphe II</i> [Satyre + Nymphe II] 2014 Techniques mixtes sur toile 130 × 190 cm</p>
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Mittag</i> [Midi] 2009 Acrylique sur toile 100 × 81 × 2 cm Paris, Collection particulière</p>	<p><i>Mit Hilfe der Heuschrecke</i> [Avec l'aide de la sauterelle] 2014 Techniques mixtes sur toile 130 × 190 cm</p>
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Vertreibung (Abend)</i> [Expulsion (soir)] 2011 Technique mixte sur toile 130 × 162 cm Musée d'Art moderne de la Ville de Paris</p>	<p><i>Odysseus II</i> [Ulysse II] 2014 Bronze peint Dim. Totales avec socle : 239 × 82 × 135 cm</p>
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Der Morgen oder Hölderlin</i> [Le Matin ou Hölderlin] 2011 Bronze peint 275 × 95 × 125 cm</p>	<p><i>Achilles</i> [Achille] 2014 Bronze peint 331 × 150 × 100 cm</p>
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42,8 × 30 cm Collection particulière</p>	<p><i>Ohne Titel</i> [Sans titre] 2012 Techniques mixtes sur toile 190 × 360 cm</p>	<p><i>Hektor Kopf</i> [Tête d'Hector] 2014 Bronze peint 145 × 92 × 75 cm</p>
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Ohne Titel</i> [Sans titre] 2013 Techniques mixtes sur toile 162 × 390 cm (3 panneaux)</p>	<p>Les œuvres sans indication de provenance sont prêtées par des collectionneurs qui souhaitent garder l'anonymat, par l'artiste ou la galerie Michael Werner.</p>
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Arkadien – Iphigenie</i> [Arcadies – Iphigénie] 2013 Techniques mixtes sur toile 200 × 162 cm</p>	
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Ohne Titel</i> [Sans titre] 2013 Techniques mixtes sur toile 326 × 200 cm</p>	
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Arkadien – Der hohe Berg</i> [Arcadies – La haute montagne] 2013 Techniques mixtes sur toile 130 × 162 cm</p>	
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Arkadien – Schneckenhaus</i> [Arcadies – Coquille d'escargot] 2013 Techniques mixtes sur toile 100 × 81 cm</p>	
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Satyr + Nymphe I</i> [Satyre + Nymphe I] 2014 Techniques mixtes sur toile 130 × 190 cm</p>	
<p><i>Ohne Titel</i> (« Mozart ») [Sans titre (« Mozart »)] 2006 Gouache sur papier 42 × 30 cm</p>	<p><i>Iphigenie (Märkisch)</i> [Iphigénie (Märkisch)] 2014 Techniques mixtes sur toile 130 × 190 cm</p>	

Catalogue de l'exposition

Titre : *Markus Lüpertz. Une rétrospective*

Prix : 49,90 €

Édition : Paris Musées

Pagination : 464 pages

Version française

Dans le cadre de la première grande rétrospective de l'artiste en France, Paris Musées publie le premier ouvrage en français recouvrant l'ensemble de sa carrière. Présentant près de 140 œuvres de ses débuts jusqu'à sa production la plus récente, entremêlées de photos de l'artiste dans son atelier, de photos d'archives inédites, des propos de l'artiste, ainsi que des contributions des auteurs, l'ouvrage nous fait découvrir, étape par étape, son évolution.

Le foisonnement qui caractérise l'œuvre de l'artiste sera notamment évoqué à travers les contributions de formes variées des auteurs et les citations de l'artiste.

Cette exposition s'inscrit dans la suite des précédentes expositions consacrées à A. R. Penck, Georg Baselitz et la collection Michael Werner.

Paris Musées est un éditeur de livres d'art qui publie chaque année une trentaine d'ouvrages – catalogues d'expositions, guides des collections, petits journaux –, autant de beaux livres à la mesure des richesses des musées de la Ville de Paris et de la diversité des expositions temporaires.

www.parismusees.paris.fr

Sommaire

Poème *Orphée* de Markus Lüpertz (extrait), 1983

Extrait inédit de la pièce de théâtre *Schatten. Euridyke sagt... [Ombres. Eurydice dit...]* (2013) d'Elfriede Jelinek, avec des dessins créés spécialement par Markus Lüpertz en 2014 pour accompagner la contribution d'Elfriede Jelinek

Une rétrospective, de Fabrice Hergott

Le devenir du passé, de Julia Garimorth

Markus le peintre, d'Éric Darragon

La « figure » du visage, de Pamela Kort

Lüpertz, le dépeupleur, de Pierre Wat

Conversation avec Markus Lüpertz, par Peter Doig

Biographie illustrée de Markus Lüpertz par Nadia Chalbi

Extraits du catalogue

Extrait inédit de la pièce de théâtre Schatten. Euridyke sagt... [Ombres. Eurydice dit...] (2013) d'Elfriede Jelinek, avec les dessins et poème sur Orphée et Eurydice (1983) de Markus Lüpertz

« Peut-être faisons-nous partie des artistes (à moins que tous les artistes ne soient ainsi) qui ne savent pas se retenir. Or Eurydice ne veut pas se retenir et, chez Lüpertz, Orphée non plus, pas du tout. En comptant sur soi seul afin de pouvoir vivre. Cela me paraît intéressant pour saisir la différence entre un accès masculin et un accès féminin à la création. La femme entend disparaître, parce qu'elle y est forcée. L'homme entend faire disparaître, parce qu'il le veut. Ou bien tout autrement, sinon pour commencer, du moins pour finir. Comme si nous étions conduits quelque part pour nous y mal conduire. Exprès. Pour ne pas disparaître. »

Elfriede Jelinek

Ombres d'Elfriede Jelinek, extrait :

Eurydice dit :

[...] Ça travaille en lui, je le vois. Le deuil travaille ferme en lui, c'est le travail du deuil, à ce que je vois à présent. Oh, mais ce deuil travaille, c'est fou comme il transpire ! J'entends le piétinement jusqu'ici, j'entends que ça bronche et ça brasse. Le chanteur veut continuer de chanter, mais il est soudain forcé de se taire, absorbé par ce travail ; la dépression, à partir de laquelle en revanche son chant me devient enfin explicable, a nom : perte inconsciente, inconscience – suprême jouissance !

[...]

Son art est déjà une tâche suffisamment lourde, mais pour cet art il faut d'abord qu'il ait exploré l'abîme.

[...]

Et il chante, le chanteur chante, et il n'a pas revêtu de cape rendant invisible, il est seul à être visible, il n'est pas une ombre, et néanmoins il ne me voit pas, il ne voit pas quel aspect j'ai maintenant, il ne pourrait d'ailleurs pas, car un aspect n'existe plus, c'est bien, aussi bien je ne veux plus de corps, mais il ne s'y résout pas. Ne s'en satisfait pas. Cela fait partie de ce qu'il est, de ne pas être satisfait. Il est l'insatisfaction en personne, tandis qu'une ombre est forcée d'être satisfaite d'elle-même, et à lui une satisfaction n'est même pas accordée. C'est qu'il est une ombre de rien, une ombre seule, ombre sans corps allant avec qui pourrait la projeter ou lui donner des coups de pied. Rien ne lui est donné, à l'ombre. Obscurité, à laquelle sa croissance l'a amené, ombres sans noms, noms sans paroles, ombres sans corps, corps avec rien, dans le néant. [...]

Moi Orphée... de Markus Lüpertz, extrait :

Moi Orphée
las de l'amour
et porté encore par le chant seul
j'ai flanché lorsque Eurydice mourut

Elle mourut
et de la tombe alla droit dans l'Hadès
et survécut ainsi
à moi et à mon art
car je fus contraint par vocation et par l'histoire
de chanter pour qu'elle renaisse
et je chantai par vocation
non par joie
non par nostalgie
non par amour

[...]

Et avec moi
jusqu'en bas au loin
et au fond
et parcourant les plaines
sombres
jusqu'à son ombre
l'ombre sans lumière
l'ombre seulement ombre
et le chant porté devant moi
autour de moi
apporta la lumière
et moi
jusqu'à elle

[...]

Une rétrospective de Fabrice Hergott, directeur du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

« In my end is my beginning. »

T. S. Eliot, *Four Quartets* (1936-1942)

Il y a deux ans, avec l'exceptionnelle donation par Michael Werner de cent vingt-sept œuvres pour les collections du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, celles-ci s'enrichissaient de plus qu'une trentaine de peintures et sculptures de Markus Lüpertz. Une telle manne aurait justifié à elle seule que l'on se penche d'un peu plus près sur son œuvre. Dans l'exposition de la collection de Michael Werner, Lüpertz tenait une place centrale et unique. Celle d'un œuvre qui ne se compare à aucune autre, traversant de nombreux champs de la peinture et de la sculpture, de la mythologie à l'abstraction, d'*Alice au pays des merveilles* à Poussin ou Goya. Il est vrai que de toute cette importante génération de peintres allemands nés durant les années du nazisme, Lüpertz (1941) est celui dont l'œuvre est peut-être le plus insaisissable. Dire par exemple qu'il est le peintre des « dithyrambes », sa célèbre série des années 1960 ne recouvrirait qu'une décennie, le cinquième à ce jour de son temps de production. Un temps sans reprises, sans arrêts, où se sont enchaînées des dizaines de séries de tableaux et un corpus de sculptures autonome et unique. Lüpertz est également, parmi les artistes de sa génération, celui sur lequel il est peut-être le plus difficile d'écrire pour comprendre le lien qui peut unir les nombreux aspects d'un travail considérable, produit par un artiste plus discret qu'il n'y paraît, plus pudique même que l'image de dandy un peu provocateur qu'il s'est longtemps donnée. Un artiste secret sous une célébrité clinquante mais de façade, qui ne l'a pourtant jamais éloigné de ce qu'il appelle sa discipline. Aussi, le principe d'une rétrospective n'est pas si simple. Choisir quelque cent quarante œuvres pour en évoquer quelques milliers, et surtout se convaincre que son œuvre suivrait une chronologie linéaire semble ne rien pouvoir expliquer.

Il y a une quinzaine d'années, lors d'un court trajet en voiture à Düsseldorf, Lüpertz me confiait qu'il travaillait comme s'il devenait de plus en plus jeune, que sa peinture se libérait progressivement du poids des années, de ce qu'il avait appris, pour devenir celle d'un nouveau-né. Bien que prenant cela tout à fait au sérieux, je ne comprenais pas très bien ce qu'il voulait dire. Et ce n'est pas le *Benjamin Button* de Scott Fitzgerald ou *La Flèche du temps* de Martin Amis qui m'aidèrent. Revenir vers ses origines ? Se construire une innocence en peinture ? Peindre comme un enfant qui viendrait de naître ? Cela n'avait pas tellement de sens. Lüpertz ne peint pas ce qu'il a directement sous les yeux. Il construit, assemble à partir d'éléments qui viennent tout aussi bien de sa peinture que de celles des autres. Il est rare qu'un œuvre ne se comprenne pas mieux quand on choisit de prendre le parti chronologique. Depuis quelques années, ses œuvres ne parlent pour l'essentiel que d'une seule chose, un bord de rivière, de mer ou de lac, un paysage de parc emprunté à l'un des sujets les plus fréquents de l'histoire de la peinture : une forme de paradis sur terre où se confondent statues, héros et dieux, comme dans l'Arcadie antique. Cette thématique à la Puvis de Chavannes semble être devenue l'origine de toute peinture. Les lieux qu'il peint sont des assemblages de vues de corps, de dos, d'objets et de statues dont la disposition dans la toile varie au gré du travail. Il n'est pas rare qu'au milieu de ces antiquités comme réunies sur l'étal improvisé d'un brocanteur ne se retrouvent des éléments de ces tableaux anciens. Toujours abandonné, le casque allemand de la Seconde Guerre mondiale, cette antiquité aussi récente que frappante à l'échelle chronologique de ses sujets, est parfois associé à la carapace vide d'une tortue, tel un fossile vivant qui existait avant les dinosaures. L'ironie, et en particulier l'ironie envers lui-même n'est jamais très loin. Le monde des dieux en ruine n'est-il pas aussi le premier paradis des hommes ? L'art de Lüpertz est littéralement d'un autre temps où il existe comme dans un repli de l'espace et du temps où le passé et le futur se rejoignent. Et ce mélange des temps, ce regard amusé sur lui-même, pourrait bien être cette enfance, l'innocence de la peinture est celle de sa conscience sinon de sa personne. Il n'est donc pas si absurde de commencer l'exposition par ces dernières séries et de remonter vers les années 1960 comme vers le fond d'un entonnoir. À mesure, les formes, les couleurs, les sujets et ses tableaux sont de plus en plus définis et ancrés dans le temps de leur production.

La toute première fois que le nom de Lüpertz apparut en France, ce fut en 1981 avec l'exposition « Art Allemagne aujourd'hui », déjà au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, dans les espaces de l'ARC. Il figurait parmi la cinquantaine d'artistes actifs en République fédérale allemande. L'exposition fut une révélation qui devait marquer durablement la perception de l'art en Europe pour les décennies

suivantes. C'était la première manifestation en France qui montrait ce qui se passait depuis une dizaine d'années de l'autre côté du Rhin. Une scène riche et variée où les différents styles cohabitaient avec une vitalité inouïe. Et dans ce panorama contrasté, l'œuvre de Lüpertz n'était pas le moins intrigant. Il y était représenté par une série de tableaux montrant des façades d'immeubles dessinées sur le plan de sa signature. Une œuvre très inattendue, peu en accord avec les critères esthétiques de l'époque où toute nouvelle tentative de peinture figurative tenait lieu de tabou, sinon de faute de goût. Fidèle à cette exposition révélatrice, le musée d'Art moderne présentera une partie significative de ces artistes, au fil des décennies qui suivront, et montrera Richter, Polke, Baselitz ou Penck et même jusqu'à Albert Oehlen.

Un an et demi plus tard, un groupe plus important de ses œuvres figurait dans l'exposition « Mythe Drame Tragédie », qui tentait de souligner une préoccupation commune à des peintres anglais, italiens, français et allemands. C'est là que je le rencontrai pour la première fois. Nous étions au commencement de l'été 1982, au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne. Comme pour beaucoup, le nom de Lüpertz ne m'était pas encore familier. En le voyant entrer dans l'exposition au moment du vernissage de presse, il m'apparut comme une évidence qu'il était un artiste majeur. Sa personne semblait être une émanation de tableaux monumentaux qui couvraient les cimaises de la salle qui lui était consacrée. Une dizaine de ses toiles dont deux triptyques. L'un d'entre eux montrait une sorte de trophée monumental se détachant sur un paysage. Cela aurait pu être incongru, ou seulement étrange si, au centre et dominant tous ces objets rassemblés là, il n'y avait une casquette d'officier de la Wehrmacht. Ce dispositif exprimait une grande capacité organisatrice, une volonté de montrer de manière synthétique le caractère insubmersible du passé. Ses tableaux étaient bien plus que de poétiques et lyriques évocations d'un temps de terreur, la présentation d'un paysage après la bataille, l'étalage organisé de ce qui restait du passé. En représentant des casques ou des casquettes d'officiers abandonnés dans le paysage, il avait su trouver une métaphore dérangement de la présence entêtante et obscène du nazisme dans le paysage de l'après-guerre. C'était un problème allemand, mais pas uniquement et ces tableaux – ainsi que bien d'autres de l'artiste –, se firent l'écho de l'énorme rupture que causa le nazisme. Dans l'instant, Lüpertz y gagna la réputation d'un artiste sulfureux qu'il conserve encore aujourd'hui. Et ces séries de tableau du début des années 1970 auraient pu suffire à l'inscrire pour toujours dans l'histoire de l'art.

Alors que Lüpertz avait à peine quarante ans et que son œuvre était déjà considérable, après vingt ans de peinture, il se mit à sculpter. Il évoquait la figure des plus grands artistes de l'époque moderne. Sa manière de s'habiller relevait d'un dandysme fin de siècle, une manière de signifier jusque dans la vie courante l'importance de la forme, la nécessité de contrer tout relâchement, comme les poètes français autour de Baudelaire. La même élégance et cet air de porter avec lui la conscience d'être un grand artiste qui depuis a tant agacé nos contemporains.

Ses œuvres introduisaient à la perfection l'exposition « Mythe Drame Tragédie » qui voulait montrer le retour du sujet historique chez une nouvelle génération de peintres. Tous étaient Européens : Allemands, Italiens, mais aussi Français. Les artistes de chaque pays se connaissaient entre eux, mais ils ignoraient leurs voisins. Bernard Ceysson, directeur du musée, initiateur et commissaire de l'exposition cherchait à faire un lien, montrer que ces artistes étaient préoccupés par le fait d'une évolution postmoderniste. Ce lien était superficiel et ne s'appliquait pas de la même manière aux artistes allemands présentés qu'aux autres. Il y avait entre eux non seulement une différence de nationalité mais une différence d'âge, infime, mais essentielle. Les Allemands étaient contemporains des années de guerre. Leur enfance en avait été marquée et, le fait d'être Allemands dans un pays qui s'était discrédité en tant que nation aux yeux du monde, leur avait donné une gravité et une volonté de reconnaissance qui dépassait la simple ambition.

Lorsque Lüpertz commence à peindre, ses œuvres se confrontent à l'abstraction, faites de motifs empruntés à des sujets où les formes se répètent. Un étendoir à linge, un champ d'asperges avec ses mottes régulières, un tunnel. Au début des années soixante, sa première série importante « Donald Duck » est peinte à la manière de Kooning. Un attentat volontaire contre le pop art. La peinture est déjà pour lui une posture dans la vie, tel le sommet de l'art, tel un écran de synthèse entre les arts, qui n'est elle-même qu'une métaphore de l'action de l'homme. Peu d'artistes ont à ce point confiance en ce médium. Les tentes, parmi ses premiers œuvres, annonçaient un programme : construire la peinture à la manière d'une maison qui abriterait ceux qui s'y réfugient et viendrait s'intégrer dans le paysage. Ce n'est que récemment, en préparant la présente exposition, que j'ai découvert, sur une photographie, Lüpertz sur un toit à côté d'une véritable tente peinte par ses soins. La tente comme

moyen d'isolation, de protection, mais aussi comme affirmation d'une forme, d'une situation transitoire. L'expérience semble avoir duré très peu de temps, sans doute pas plus de quelques jours. Elle est évidemment à rapprocher d'expériences d'autres artistes de la même époque, d'artistes pop européens, à mi-chemin du pop et du land art.

Et les tentes deviennent rapidement des dithyrambes, ces objets planant au-dessus du sol. Ces tableaux sont la première affirmation de sa conviction en ce que doit être un tableau, un objet qui échappe aux règles du monde physique. Peut-être est-ce une ironie de la part de l'artiste qui prend ses distances avec une époque soucieuse de rendre compte de la réalité physique de l'œuvre, faite de toile et d'un châssis ? Mais il n'est pas dans un état d'esprit polémique. Il est convaincu du rôle essentiel de l'art. Plus solide, plus durable même que la religion. Une preuve en est que si nous ne vénérions plus depuis longtemps les dieux de l'Antiquité, l'art antique est toujours admiré. Cette foi en l'art est le moteur de son œuvre. Il est tentant de croire qu'un peintre maîtrise ses tableaux comme un artisan, mais ce n'est pas la même chose. Il a fini par faire confiance, aux imprévus et aux accidents mais comme une exception. Ses poèmes, ses interviews sont remplis de la conviction que la peinture peut découvrir elle-même des procédés nouveaux, faire apparaître de nouvelles formes, de nouvelles combinaisons et s'inventer elle-même.

Sa manière de peindre par larges plans suppose de prêter une grande attention aux qualités abstraites de ses sujets. Dans un champ d'asperges ou une corde à linge, ce sont les qualités plastiques du sujet qui l'intéressent. Ces choix portent sur des thèmes qui lui permettent de valoriser leur présence dans l'espace. Il est un structuraliste perdu dans l'atelier de Poussin, un cubiste au milieu des frises du Parthénon mais sans doute aussi un Titien devant les assiettes brisées de Julian Schnabel qu'il regardait avec admiration à New York. Il a fait de sa peinture un outil de conciliation entre différents styles avec l'ambition de faire un art hors du temps. Son évolution se mesure à l'enrichissement de son registre. Si cette rétrospective va de ses peintures aujourd'hui à soixante-quatorze ans vers celles qu'il a réalisées quand il n'en avait pas plus de vingt, quand la peinture n'osait pas encore s'approcher des profondeurs cavernes de l'Histoire, interroger la destruction et le néant, c'est sans doute que son œuvre actuel est justement le fond de son œuvre.

Ce pouvoir de transfiguration de l'Histoire est tout le contraire de la nostalgie. Il vise à inscrire cette histoire dans les consciences bien plus profondément que ne le font les documents et les témoignages. De la destruction, du meurtre de masse, ils en sont la métaphore, de la même manière qu'une exécution est l'image d'une guerre, de toutes les guerres. Une casquette perdue dans un paysage, des casques abandonnés dans leur dimension métonymique sont plus réels que le plus précis des documents. Cette capacité métaphorique, ce sur quoi cet œuvre est fondé, fait de sa peinture le théâtre du monde, de ses conflits, personnels et collectifs et parvient pas le jeu des formes, et des couleurs à en donner une représentation qui pourrait être dans le futur la plus durable parce que la plus convaincante. Il ne faudrait pas croire que ce pouvoir métaphorique soit propre à la peinture. Objets, installations, toutes les formes d'art qui traversent l'art d'aujourd'hui en sont remplies. Au point que c'est généralement la capacité à figurer une métaphore qui est applaudie. Dans le paysage hétéroclite de l'art actuel, la peinture est synonyme de discipline. Elle est une écriture. Elle est l'écriture du sensible mais procède de manière divinatoire. En cela elle n'est pas sans parenté avec le marc de café, cette trace contemporaine de l'interrogation que l'être humain a toujours adressée aux formes indéfinies. La vie de Lüpertz est entièrement faite de peinture et se résout en elle. Les tableaux objectivent une surface imageante, créatrice de figures composées en un certain ordre, construites comme des abstractions. Il utilise pour cela tous les procédés artisanaux qu'il a pour la plupart inventés. L'œuvre de Lüpertz est ainsi une véritable pensée de la forme par la forme. Transposée à la peinture, nous sommes ici du côté du mot-pensée de Roland Barthes. L'idée que comme en écriture, il n'y a que la formulation par la phrase et les mots qui permette de penser, nous sommes ici dans une peinture-pensée par la peinture. Il n'y a donc de nostalgie ni dans l'usage de la peinture, ni dans celui des références aux formes de la peinture ancienne ou de l'Antiquité. Mais un artiste qui pense par sa peinture, et il est sans doute parmi les grands artistes européens de sa génération, celui qui est paradoxalement le plus porté vers le devenir de la peinture et, par là-même, de la pensée.

Il n'en est pas moins un immense artiste qui aura à lui seul poursuivi la peinture dans une vision transhistorique, au-delà des avant-gardes. Il est possible que le caractère un peu spectral de cette œuvre soit comme une garantie pour sa durée : la luminosité sourde, intériorisée de ses tableaux, une attention sismographique à la réalisation de l'œuvre ; d'une intériorité ni psychologique, ni symboliste.

Les sujets semblent le plus souvent traités comme une série de métaphores, des images de quelque chose de plus sérieux. Chaque tableau est une rencontre avec le mystère de la forme, une composition d'hypothèses nouvelles. Dans les dernières œuvres, la légèreté de la main dans l'emploi de formes antiques est comparable aux dernières œuvres de Debussy. Des statues dans un parc, des dos, et associés à une carapace de tortue, des casques.

Notre gratitude va tout d'abord à l'artiste lui-même. Pour son soutien bien sûr, mais aussi pour cette relation de près de trente-trois ans qui s'est, au fil des années, transformée en une amitié discrète, peu expressive qui existe entre ceux qui partagent une même vision. Au cours de toutes ces années, Markus Lüpertz n'a pas changé. Il est toujours ce bourreau de travail, intarissable quand il parle de peinture et de son rôle dans la société, curieux de tout, la personne la plus bienveillante et le premier grand artiste que j'ai eu la chance de rencontrer. Je le remercie également d'être intervenu personnellement pour nous aider à obtenir quelques prêts importants et difficiles. Notre gratitude va également, de nouveau et pour toujours, à Michael Werner qui accompagna chaque détail de cette exposition et de son catalogue avec l'exigence visionnaire qui le caractérise. Enfin, ma gratitude va à Julia Garimorth, commissaire de l'exposition qui n'a épargné ni temps, ni énergie, ni enthousiasme pour ce projet. Elle va aussi à toutes les équipes du musée d'Art moderne, des équipes techniques, administratives, aux équipes scientifiques, de même qu'aux équipes de production de Paris Musées, et plus particulièrement à son équipe éditoriale.

Le devenir du passé

« Une affirmation est un fait non prouvé.
J'adore le champ libre où les affirmations s'opposent. »
Markus Lüpertz

[...] Si Markus Lüpertz se mesure aux images contemporaines (affiches, etc.), comme nous l'avons vu à propos des peintures dithyrambiques des années 1960 et 1970, il s'intéresse davantage à partir des années 1980 aux acquis de ses grands prédécesseurs. Pour approcher ceux-ci, il se sert souvent de reproductions – ce dont témoignent non seulement les reproductions nombreuses qu'il a accumulées dans son atelier, mais aussi ce qu'il confie lui-même : « Je m'approche de la reproduction de la figure humaine principalement à travers des images. Chaque image possède un début artificiel. Car il n'y a pas plus abstrait qu'une image peinte, sauf sa reproduction qui est encore plus plate. [...] Mais ce n'est pas le peintre qui me stimule, c'est davantage la reproduction du tableau peint, sa disponibilité. Je peux manipuler l'œuvre d'art, la défigurer, l'éplucher. Une telle utilisabilité augmente encore la stimulation ludique et le degré d'abstraction. »

S'il y a un détournement d'images peintes chez Lüpertz, il s'agit donc le plus souvent d'un détournement de reproductions. Parce que de telles images n'appartiennent justement plus à la peinture comme telle, et qu'elles mettent celle-ci au défi d'y trouver un nouveau point de départ. L'image se trouve arrachée au catalogue de l'histoire de l'art pour être finalement récupérée et redevenir de la peinture. Chaque emprunt à ce grand catalogue est donc pour le peintre comme un *pattern* (motif) à partir duquel il travaille.

On pourrait dire, d'une manière générale, que nombre des tableaux de Lüpertz ont pour patrons des images préexistantes qui ne sont pas de la peinture (dont font partie les reproductions d'art, mais pas seulement), et que le peintre se donne alors pour objet de les ramener à la peinture.

La citation chez Markus Lüpertz est une appropriation. La plupart du temps, l'origine des figures citées reste lisible. Il arrive d'ailleurs que la citation reprenne le sujet et la composition d'un tableau tout entier, comme pour *Exekution*, 1992, dont la source est le *Tres de Mayo* de Goya (étant ici, au passage, évoqués à leur tour Manet et Picasso ; le premier pour *L'Exécution de Maximilien*, de 1868, le second pour *Massacre en Corée*, de 1951).

D'autres fois, Lüpertz s'éloigne de la source pour rapprocher de l'abstraction le motif qu'il emprunte. C'est le cas de ses six versions du *Printemps (d'après Poussin)*, 1989, pour lesquelles il utilise seulement le motif principal du tableau initial – en l'occurrence Adam et Ève. Dans le tableau de Poussin, Ève saisit avec sa main droite le bras d'Adam, lequel est posé sur le genou de sa jambe repliée. Markus Lüpertz, dans sa version, isole ces trois membres (bras droit d'Ève, bras et jambe gauches d'Adam) de leur contexte, les sépare par la couleur et en forme une composition semi-abstraite qui rappelle une roue à aubes. Le mouvement est évoqué au centre par une ligne noire en spirale, accentuant par ailleurs l'unité de cette figure composée de fragments corporels. Sorti de son contexte naturel (le paysage bucolique illusionniste), elle est présentée sur une scène peu profonde telle un tréteau de théâtre et délimitée par un rideau de scène. La couleur et la ligne, bien que normalement au service de la figuration, acquièrent, une nouvelle fois, des qualités abstraites.

Quant à la citation d'un fragment et à sa réinsertion dans un contexte nouveau, on revient ici aux possibilités de collage. Par exemple, dans le tableau *Poussin – Nature morte*, 1989, où Lüpertz représente, dans une composition de formes semi-abstraites, le fragment d'une reproduction découpée, et dont il indique la source en l'écrivant directement sur le tableau : *The return from Egypt*. (On peut même ajouter que ces fragments ont eux-mêmes leur origine dans quelque chose de fragmentaire, puisque les reproductions dont ils sont issus peuvent être analysées comme des « fragments » arrachés à l'original.)

Dans des tableaux récents comme la toile monumentale *Sans titre*, 2013, les figures – par l'évidence de la citation : *Académie d'homme dite Patrocle* par Jacques Louis David, *Les Baigneuses* par Gustave Courbet... – se présentent au regard comme des personnages qui ont été arrachés à leur rôle initial (arrachés à un rôle préexistant au tableau de Lüpertz), et qui se trouvent maintenant engagés, sur la scène présente, dans une nouvelle création. Cette mobilité des acteurs, tantôt présents dans une scène, tantôt dans une autre, rappelle inévitablement le monde du théâtre. [...]

Julia Garimorth, commissaire de l'exposition

Markus le peintre

[...] Le choc qu'il éprouve, une nuit de 1975, comme il l'a raconté, en découvrant les nus de Maillol qu'André Malraux avait décidé d'exposer en plein air sur les parterres du vieux Louvre, en 1964, fait partie de ces surprises ou plutôt de ces révélations dont l'artiste a su créer l'attente et le besoin. Il en résulta une série de grandes toiles conçues comme des académies et surtout la découverte de la peinture des vases grecs et de la sculpture classique. Chercher à savoir si d'autres raisons existent pour une telle identification de Markus par Maillol pèserait peu par rapport à ce qu'implique la brusque volte-face du peintre des récents « Motifs allemands ». Il faut attendre 1982 pour que soit exposée dans le cadre de l'exposition « *Zeitgeist* » à Berlin, la sculpture par laquelle il est devenu le sculpteur d'*Apollon* (1989), *Judith* (1995) ou *Daphné* (2003). Encore aura-t-il fallu que le fameux canon de Polyclète se soit imposé comme une sorte d'erreur déjouant la logique de la série « Alice au pays des merveilles » dont les titres empruntés à Lewis Carroll qualifient *a posteriori* un nominalisme pictural élargi au relief d'objets en liberté. Sur cet univers en apparence sans limites, veille cependant la figure narquoise d'un *Pierrot lunaire* (1984). *Standbein-Spielbein* dont le néophyte évalue aussitôt les possibilités dans des toiles dont le fond relève de l'abstraction la plus stricte, prend au contraire un caractère intimidant d'obstacle surdimensionné. [...] Les trois panneaux de *Milchstrasse* le démontrent davantage encore, l'abstraction comme la figuration ne livrent pas leur secrète affinité sans une profonde résistance. [...] « Je vais jusqu'à croire, écrivait-il en 2009, qu'il n'y a jamais eu de peinture abstraite, qu'il n'y a jamais eu de peinture figurative. Il n'y a que des formes – du clair-obscur, des lignes que nous pouvons employer, pourvu que nous les ayons reconnues, de façon figurative ou abstraite. » Avant d'en venir à ce constat par lequel tout semble pouvoir recommencer, il s'est passé en effet beaucoup de choses pour que ces formes aient été, comme l'énonce un peintre devenu sculpteur, « reconnues ». En particulier la découverte d'une abstraction dans l'œuvre de celui qui, pour l'histoire de l'art, incarne à lui seul le classicisme et se trouve par là même au principe de l'Académie, une institution en laquelle « Markus le peintre » a voulu fonder un espoir de renouveau. Pour le recteur de la Kunstakademie de Düsseldorf (entre 1988 et 2009), Nicolas Poussin est l'inventeur d'une image reposant uniquement sur des mondes artificiels indépendants de la nature. Tout y est soumis à une idée de la composition pour laquelle sont réalisés dessins et maquettes en trois dimensions. « L'abstrait de la peinture » réside dans cet écart délibéré de la mimésis qui permet par exemple à l'auteur du *Massacre des innocents* de suspendre un bras à une distance quelconque du corps si c'est utile pour le tableau. Plus de quarante toiles s'appliquent à reconnaître cette réalité. La série « *Frühling (nach Poussin)* » démembré sans scrupule le geste de la tentation qui unit Adam et Ève dans le tableau du Louvre pour en faire la figure hybride d'une dépossession anonyme. Un même besoin de fragmentation utilise des bribes de tableaux célèbres pour en confronter la lisibilité à un fond constitué d'objets délibérément obscurcis. À l'évidence, dans cette suite qui soumet l'image à l'épreuve de sa signification, les aspects les plus contradictoires se côtoient. Il en sortira paradoxalement une sculpture lumineuse comme *Clitumne* ainsi que les témoignages majeurs d'un art poétique. *Poussin-Apollo III* qui reprend le personnage du tableau de Stockholm, *Bacchus et Érigone*, contient, tel un fragment de fresque, une tête antique traversée par une flèche qui se termine en pinceau. L'emblème d'une série qui concerne avec Poussin et son rapport à l'Antique, ce que l'artiste appelle « le passé lisible » ? Le classicisme en tant que compréhension. Mais une compréhension qui ne saurait être réduite au seul contenu : « L'artiste produit seulement le défaut, la blessure, la crise dont la question du contenu se « délivre ». Encore une fois si, comme le veut l'artiste, « le classicisme est une loi dans l'art », cette loi est à trouver exclusivement dans le travail de la forme. Elle n'est pas confondue avec les valeurs d'interprétation humaniste qui ont laborieusement transformé l'art classique de Poussin en académisme quand ce n'est pas en fétiche du nationalisme culturel. Elle n'est pas non plus infirmée par une explication, fût-elle honorable, qui n'est, selon lui, qu'un compromis avec le temps présent : « Le contenu est un problème de communication auquel l'artiste essaie d'échapper. » Ces propos permettent d'apprécier le nombre important d'œuvres tout simplement difficiles à décrire. Poussin mais aussi Corot, Courbet, Hans von Marées, Goya ont permis en un sens de catalyser un univers qui hante la peinture de Lüpertz mais aussi l'histoire de la peinture du XX^{ème} siècle, aussi bien Klee que Léger, Beckmann que Picasso, Ernst que Carra ou Sironi. Un univers que l'historien tente de saisir par ses catégories, mais que l'artiste ramène toujours à l'état de question. Comme s'il y allait de sa survie ou d'un ordre venu d'une instance supérieure. [...]

Éric Darragon

La « figure » du visage

[...] Au lieu de peindre un objet, Lüpertz crée des formes signifiantes et évocatrices qui sont actionnées par ce que Erich Auerbach appelait « figure » au sens du terme latin *figura*. Une telle démarche sape ce qui est reproduit plutôt qu'elle ne le confirme, en impliquant l'absence de ce qui semble être rendu à nouveau présent. Le mot « figure » désigne ici quelque chose (une *figura*) qui se situe entre forme et informalité, dont la signification se révèle tel un « devenir » naissant de dissemblances relationnelles.

Il va de soi que cette conception de la figure comme un non-figuré n'est pas conciliable avec la définition habituelle de la figure en tant que représentation rapportée à la similitude de l'objet.⁷ C'est pourquoi il est assez amusant que l'œuvre de Lüpertz soit souvent critiquée parce qu'il fait usage d'une iconographie « connue ». Un tel point de vue suppose que son langage iconique rechercherait des ressemblances physiques, alors qu'il est ancré dans un vide où il n'y aurait que des ombres. Comme dans ce domaine tout savoir explicite est exclu, la pensée par figures est, par définition, incompatible avec tout registre iconographique.

Les tableaux de Lüpertz exigent une redéfinition des critères du jugement esthétique. Ils inversent la conception selon laquelle les tableaux auraient pour fonction de conférer de la présence à ce qui ne peut être que représenté. Tant que les tableaux mettent l'accent sur la présence et non sur l'absence, à partir de ce présumé, ils ne peuvent que rester dans l'imitation. C'est pourquoi la tradition de l'histoire de l'art a toujours insisté sur le contenu. Or, dans l'œuvre de Lüpertz, le contenu est d'une importance secondaire, parce que son point de départ est moins le fait empirique que le domaine de la signification figurale. Dans son art, le peintre défend l'in vraisemblance, et non la vraisemblance de la similitude. Par nature, une telle position est fondée sur la cynique conviction que l'œuvre dans son ensemble ne peut qu'être compris à contresens : un acte qui sert finalement à en confirmer les principes.

L'intérêt de Lüpertz pour ce que j'appelle la « figure du visage » est lié à la profonde religiosité qui caractérise ses premiers travaux. En 1959, il resta une année à l'abbaye de Maria Laach. Il dira plus tard de cette période : « Mon séjour dans ce couvent fut un cursus d'études accéléré... » À Maria Laach, Lüpertz passa son temps à peindre et à étudier la Bible. Il est très vraisemblable que son intérêt ultérieur à produire des tableaux dont l'aspect se distingue de leur signification fut suscité par ses réflexions sur la nature des histoires de la Bible. Celle-ci est, si j'ose dire, une sorte de façade. Elle invite le lecteur à franchir un seuil et pénétrer jusqu'aux tréfonds de la signification de ses images qui, comme les tableaux de Lüpertz, ne se laissent pas entièrement déchiffrer si on ne les interprète que littéralement.

Les tout premiers travaux de Lüpertz traitaient de sujets chrétiens. Ils étaient inspirés par son expertise toujours plus positive de la peinture médiévale, avec laquelle il se familiarisa au Wallraf-Richartz-Museum tout proche de chez lui. Dans ces œuvres du Moyen Âge, Lüpertz dut sans doute percevoir, entre l'aspect et la signification « figurale », ce décalage dont on sait qu'elle distingue l'art médiéval de l'intention narrative directe des vestiges artistiques de la Grèce et de Rome.

Le jeune Lüpertz, qui déjà se qualifiait lui-même de poète, se sentait aussi attiré par *La Divine Comédie* de Dante. Le « monde des apparences » qu'il y trouvait l'incita à se concentrer sur la force de ses propres « fantasmes métamorphiques » Par nature, la poésie de Dante traite finalement de vérités visionnaires issues d'un délire de fantasmes ancrés dans la sphère de la signification figurale. En d'autres termes, les choses apparaissent d'une manière que Lüpertz a ensuite tenté de traduire par la couleur. Mais gardons-nous d'une fausse impression : Lüpertz, au début de sa carrière, n'avait pas la passion de la lecture. On peut néanmoins affirmer à coup sûr que ce furent vraisemblablement ces sources d'accès facile – la Bible et *La Divine Comédie* – qui marquèrent de manière décisive les premières œuvres de Lüpertz. C'est en s'appuyant sur elles qu'il s'essaya à la transposition picturale de sa fascination personnelle devant des modèles à transformer. En outre, l'intérêt de Lüpertz pour les sujets religieux n'a jamais faibli. Tout au long de sa carrière artistique, il n'a cessé de peindre des tableaux dont les titres et les motifs renvoient à l'importance de cette phase initiale pour comprendre l'œuvre de toute sa vie.

Pamela Kort

Lüpertz, le dépeupleur

[...] La singularité de Lüpertz, néanmoins, repose non pas sur la pluralité de ses pratiques, mais sur la nature des liens qui les unissent. Car, à en juger par ce qu'il s'est mis à faire dans toutes les parties de son art dès lors qu'il y a introduit la sculpture, ce qu'il tente est précisément de produire un œuvre qui soit à l'intersection des arts : empruntant à l'un comme à l'autre, mais en subvertissant par ces emprunts les fonctions originelles des moyens déplacés. Ainsi, là où l'on pourrait s'attendre à ce que peinture et sculpture s'écartent l'une de l'autre à partir de la question de la bi- ou de la tridimension, Lüpertz, au contraire, fait-il tout pour que ses deux pratiques se rejoignent sur ce point, en tendant vers un idéal essentiellement pictural, autrement dit bidimensionnel. Ses peintures ne sont jamais aussi manifestement plates qu'à partir de l'apparition de ses premières sculptures. Mais, loin d'être un simple abandon du volume dont sa peinture serait désormais « dépeuplée » au profit de la sculpture, cette dernière ne cesse de tenter de rejoindre cette qualité picturale par ses propres moyens. L'homme qui a tant regardé les reliefs de Matisse et peint d'après eux est aussi l'auteur de cinq grands reliefs en terre cuite, dont le titre, *Totentanz*, associe la forme relief, cet art hybride, voire ambigu par nature, à mi-chemin de la peinture et de la sculpture, à un sens explicitement macabre du dépeuplement. C'est lui aussi qui, tenant son journal de travail lorsqu'il sculpte *Mercur*, le dieu des voleurs, écrit le 21 février 2006, à propos du volume diamanté qui est l'une des grandes modalités formelles de sa sculpture : « Ainsi, angle après angle, facette après facette se moquent l'un de l'autre et pratiquent l'escrime devant le miroir. Et le beau rêve du peintre de vues indépendantes reste encore à réaliser. » La sculpture serait à la fois le rêve du peintre et son échec. Son utopie donc, ou, pour le dire comme Lüpertz, son horizon.

Si l'on suit les mots de l'artiste, la peinture a engendré la sculpture qui condamne le rêve du peintre au perpétuel devenir. On peut même faire l'hypothèse que la sculpture ne sert qu'à ça : à mettre la peinture en échec, ou, du moins, à résister à sa tentative de tuer le rêve en parvenant à le réaliser. « Le style, déclare encore Lüpertz, si on l'analyse précisément, est la zone de tension entre le vouloir et l'impéritie. » Ce pur accomplissement du vouloir que serait la perfection, c'est la mort du style. Il importe, dès lors, de lui opposer une résistance. C'est le rôle de la sculpture, conçue au sein de la peinture comme une force autocritique, destinée à mettre à mal sa tentative de viser la perfection. « En principe, pour vivre la sculpture, dit encore l'artiste dans ce journal de travail, faudrait-il ramper sur sa surface comme un coléoptère. Seul le myope au nez énorme sait comment aspirer la sculpture et sentir la vibration, la pulsation rêvée qui nécessite, enfin, la fonte en bronze. Sculpture, en effet, est un artifice pour aveugles ou pour gens aux yeux révoltés, qui miroitent l'œuvre sur leur âme en l'y préservant pour toujours. » La sculpture, cet art pour aveugles, comme le dit Lüpertz en reprenant une expression de Diderot, vient lutter contre la peinture, ce fruit d'un regard trop peu révolté. On voit quel retournement opère l'artiste dans les valeurs traditionnellement attribuées aux arts rivaux depuis que la Renaissance assura l'hégémonie de la peinture parce qu'elle s'adresse aux yeux, sens noble et spéculatif par excellence, quand la sculpture relève du toucher, sens dévalorisé parce que plus corporel, et voué à l'appréhension partielle. Chez lui c'est l'art impur et bas qui sauve la peinture de sa tentative de la pureté. Parce que lui seul est capable de libérer l'élément ludique, à savoir l'exploration du hasard, et l'inspiration née de l'usage de matériaux de fortune : « Le hasard, dit-il, m'affranchit de moi-même, de mon ductus, de mon trait ». Pour cet homme qui connaît le sens des mots et la mémoire qu'ils contiennent au même titre que les images, le hasard est le meilleur rempart contre l'autorité en soi. Il était donc nécessaire que la sculpture naisse, par méfiance contre le refoulé qui travaille la peinture et son auteur. S'il a « dépeuplé » ses tableaux, c'est sans doute que le peuple (*Volk*), comme mot et comme histoire, était toujours dans sa tête, et qu'il s'imposait de l'en débarrasser. [...]

Pierre Wat

Conversation avec Markus Lüpertz

Peter Doig : Je crois que ce qui m'intéresse le plus d'abord est de savoir comment tu as débuté ? D'où viens-tu ? En tant qu'artiste, qu'est-ce qui t'a poussé à être artiste ?

Markus Lüpertz : J'ai eu la chance de commencer très tôt. Je n'avais que 15 ans quand je suis entré à l'École des Beaux-Arts de Krefeld [Rhénanie-du-Nord-Westphalie] : c'était extraordinaire de pouvoir vivre si jeune dans un tel milieu, entouré d'artistes. Après Krefeld, je suis allé à Mönchengladbach où il y avait une communauté de ce qu'on aurait pu appeler des « artistes territoriaux ». Ils formaient un groupe qui s'appelait « *Planke* ». Il y avait un ancien moine, Dorus Meuter, dont j'avais pris l'habitude de fréquenter l'atelier. Tu vois, j'ai vécu très tôt dans ce monde d'artistes et je n'ai jamais fait partie d'aucun autre groupe. Au départ je n'y connaissais rien, mais je voulais accéder à leur savoir.

P. Doig : Quand as-tu commencé à mettre ton travail en concurrence avec celui d'autres artistes ?

M. Lüpertz : Probablement pas avant d'entrer aux Beaux-Arts à Krefeld. À l'école, nous n'entendions parler que de Rembrandt, de Van Gogh et de Klee. À l'époque, Klee était très souvent cité ; je dirais d'ailleurs que cela est encore visible dans mon travail. Au musée de la Maison Lange à Krefeld, il y avait des expositions d'Alberto Giacometti et d'Yves Klein. Très tôt, nous avons eu accès à leur travail. Nous pouvions ainsi confronter nos idées et ce que nous mettions en pratique, avec leurs œuvres. C'est ce qui se produit tout le temps. Ce que nous faisons rencontre immédiatement un contexte et suscite une réaction ; et apporte en même temps une réponse à quelque chose. Ton travail est toujours en relation avec celui d'autres personnes.

P. Doig : J'ai l'impression quand je regarde certains de tes premiers tableaux qu'ils sont en dialogue avec d'autres artistes. Pas avec un seul en particulier, mais avec tes contemporains. Prenons la série « *Donald Duck* ». Ces tableaux semblent engagés dans une conversation avec la peinture contemporaine de cette période.

M. Lüpertz : J'avais 20 ans quand je suis parti vivre à Berlin. À cette époque, Berlin fourmillait d'artistes, la ville entière regorgeait de peintres pour qui l'École de Paris et le post-expressionnisme étaient des références majeures. Ces deux influences s'étaient curieusement mélangées. Puis les premières expositions des expressionnistes abstraits ont eu lieu. C'est à l'Académie de Berlin que nous avons découvert les travaux de De Kooning et de Franz Kline, respectivement en 1958 et en 1960. C'était un art nouveau qui venait des États-Unis et qui n'était pas exposé dans un musée mais à l'Académie, ce qui était aussi quelque chose d'inédit. Soudain, près de la moitié des artistes berlinois se sont mis à peindre comme De Kooning, l'autre moitié à faire exactement l'inverse. Tout cela a créé une zone de tension.

P. Doig : Tu étais donc pris entre ces deux influences, l'École de Paris et cette nouvelle peinture de l'École américaine, exposée à l'Académie de Berlin. Rétrospectivement, quels sont, selon toi, tes tableaux qui reflètent le mieux cette période ?

M. Lüpertz : Voir ces toiles américaines était une révélation. Elles incarnaient une peinture libre, une peinture libérée. L'expressionnisme abstrait américain a vraiment été une inspiration pour moi et on peut dire que la série « *Donald Duck* » constitue ma réaction à la découverte de ces tableaux de Franz Kline et De Kooning. Mais je ne considérais pas ces peintures comme fondamentalement américaines ; elles témoignaient surtout d'une façon complètement nouvelle de peindre. Selon moi, la peinture proprement américaine est née avec le pop art. Et, bien que celui-ci ait certainement dû avoir une influence sur mon travail, je me suis plutôt opposé, sur le plan personnel, au pop art ; je me suis généralement senti hostile, sans pouvoir vraiment l'expliquer, à la façon de faire de cet art populaire américain. Il y avait quelque chose dans cette posture, dans ce type de peinture qui ne m'attirait pas. Le pop comme découvreur du concept de liberté. Ce qui a vraiment eu de l'importance pour moi, c'est l'expressionnisme abstrait. Je ne l'ai jamais considéré comme un art américain en-soi, mais bien davantage en corrélation avec une vision européenne des choses.

Après la série « *Donald Duck* », j'ai développé le dithyrambe. Cela a été un processus très long durant lequel j'ai exécuté des milliers de dessins. Tout cela a duré près de deux ans, et est resté complètement expérimental. À partir de là, j'ai progressivement ajouté des objets. Mais ces objets

pouvaient également être des paysages. Par exemple, connais-tu *Le Champ d'asperges* ? Ce n'est rien d'autre que de la perspective pure, mais je vois tout de la même façon.

P. Doig : Avec du volume ?

M. Lüpertz : Oui, c'est du volume. Tout comme une pierre est une colline et une colline est une pierre. C'est dans ce contexte que j'ai développé la série « Tentes » ; et je l'ai poursuivie jusqu'à ce que j'introduise les premiers objets clairement identifiables, comme les casques d'acier ou les nénuphars. L'ensemble de ce processus a débuté en 1960. Puis c'est devenu la série de peintures « Motifs allemands », avec les calots d'officiers et tout le reste. Avec les mêmes méthodes, j'ai travaillé près d'un an sur quatre tableaux, ensuite l'objet a muté en paysage traditionnel ; chose que je n'avais jamais faite auparavant. C'était en 1970. Tu peux donc te faire une idée.

P. Doig : Oui, dix ans. [...]

Cet entretien a été publié en anglais dans le catalogue qui accompagnait l'exposition « Players Ball ». Présentée à la galerie Michael Werner à Londres, du 30 janvier au 15 mars 2014, cette exposition était composée d'œuvres de Markus Lüpertz, sélectionnées par Peter Doig.

Action culturelle

Renseignements et réservations : 01 53 67 40 80 / 40 83

Consultez le site www.mam.paris.fr pour tous renseignements sur les activités du service culturel dans les rubriques « visites » et « évènements »

L'exposition est partiellement accessible aux personnes à mobilité réduite

Événements

Un jeudi au MAM

Jeudi 23 avril à 19h30 dans l'exposition

Conversation entre Markus Lüpertz et Fabrice Hergott

Nuit des Musées

Samedi 16 mai de 18h à minuit

Entrée gratuite des expositions temporaires *La passion selon Carol Rama*, et *Markus Lüpertz*. Visites guidées gratuites toutes les demi-heures de 19h à 22h30.

Projection du film *Belle de Jour*, de Luis Bunuel, en lien avec l'exposition *La passion selon Carol Rama*, à partir de 21h00

Adultes

Visites conférences (sans réservation) à partir du 21 avril :

Mardi à 12h30, jeudi à 17h, vendredi à 14h30, dimanche à 16h

Visite conférence orale pour les personnes non-voyantes et malvoyantes le 30 mai à 10h30

Réservation: 01 53 67 40 95

Visites conférences en lecture labiale pour les personnes sourdes et malentendantes, consultez le site pour la date de visite

Enfants

Ateliers enfants de 4 à 14 ans.

Sur réservation: 01 53 67 40 83 et 41 10

Visites-animations prolongées en atelier pour les 4-6 ans

Durée : 1h30. Sur réservation.

Mercredi à 13h30 et samedi à 11h. Vacances scolaires du mardi au samedi à 11h.

Chasseur de fantôme

Dans les peintures de Lüpertz il existe des formes fantômes. Elles se cachent dans des tableaux, entre deux autres formes... Les enfants vont devoir les trouver avant de leur fabriquer une nouvelle maison...

Mai : 6, 9, 13 et 16

Juin : 3, 6, 10 et 13

Juillet : 1er et 4

VACANCES

Juillet : 7, 8, 9, 10 et 11

Libre !

Libre de repeindre à ma façon un tableau très connu, libre de m'amuser à fabriquer un objet au départ peint, libre de transformer des personnages d'une histoire célèbre... Un atelier fait pour s'amuser à créer avec une grande liberté comme l'artiste Marc Lüpertz.

Mai : 20, 23, 27 et 30

Juin : 17, 20, 24 et 27

VACANCES

Juillet : 15, 16, 17 et 18

Ateliers pour les 7-10 ans

Durée : 2h. Sur réservation.

Mercredi à 15h30 et samedi à 14h. Vacances scolaires du mardi au samedi à 14h.

Formes fantômes

Le jeune public recherche la *forme fantôme* qui apparaît entre deux formes peintes. Cette perception de ce qui s'entrevoit est ensuite traduite plastiquement devant les œuvres.

Mai : 6, 9, 13 et 16,

Juin : 3, 6, 10 et 13

Juillet : 1^{er} et 4

VACANCES

Juillet : 7, 8, 9, 10 et 11

Ma grande liberté

Cette visite est l'occasion pour le jeune public d'aller à la rencontre de la grande liberté stylistique d'un artiste : liberté de passer du figuratif à l'abstrait, de la peinture à la sculpture, du passé au présent, avant de l'expérimenter eux-mêmes en atelier. Ce thème permet notamment à l'intervenant du musée de pouvoir aborder avec les enfants la notion de liberté d'expression fondamentale à la création.

Mai : 20, 23, 27 et 30

Juin : 17, 20, 24 et 27

VACANCES

Juillet : 15, 16, 17 et 18

Ateliers pour les 11-14 ans

Durée : 2h. Sur réservation.

À 14h30.

Co-working

Cette proposition invite les jeunes adolescents à vivre une expérience artistique dans un espace convivial : découvrir le musée et ses collections ou expositions, découvrir des artistes, échanger sur des techniques plastiques, écouter des musiques, partager ses impressions. Un artiste plasticien propose en salle, débats et questions autour des œuvres, puis invite à une réalisation personnelle en atelier. L'idée : se sentir actif au cœur d'un réseau créatif. Des clés de compréhension sont données avec une initiation à un vocabulaire artistique en français mais aussi en anglais, en écho à une scène aujourd'hui internationale.

VACANCES

Juillet : 15, 16,17

En famille

Visites animations à partir de 3 ans

À partir de 3 ans.

Durée : 1h. Sur réservation ou sur place dans la limite des places disponibles. Certains samedis et/ou dimanches à 14h, 15h ou 16h.

Visitez en famille à l'aide d'un livret les collections ou une exposition. A la fin de votre parcours une intervenante du musée vous attend en salle afin de répondre à vos questions et à celles de vos enfants, et met à votre disposition crayons, ciseaux, papier... En famille, vous improvisez des mini-ateliers.

Livrets disponibles à l'accueil ou à télécharger sur le site internet du musée www.mam.paris.fr
rubrique : Action culturelle

Art Magnet

L'artiste Lüpertz réinvestit les grands mythes et les grands tableaux de maîtres grâce au procédé du collage. À partir de reproductions, enfants et adultes découpent des motifs issus d'œuvres de peintres historiques (Poussin, Corot, Courbet...). Les éléments découpés sont ensuite repositionnés librement à l'aide de magnets. La composition réalisée est ainsi modulable à l'infini.

Mai : 2, 10, 16 et 24

Juin : 7, 13, 21 et 27

VACANCES

Juillet : 4, 5, 11 et 12

Groupes

Visites avec les conférenciers du musée ou en visite libre sur réservation.

Mécène et partenaires de l'exposition

Mécène

Roland Berger
Strategy Consultants

Partenaires média



Informations pratiques

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

11, avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél : 01 53 67 40 00 / Fax : 01 47 23 35 98
www.mam.paris.fr

Transports

Métro : Alma-Marceau ou Léna
RER : Pont de l'Alma (ligne C)
Bus : 32/42/63/72/80/92
Station Vélib' : 3 av. Montaigne ou 2 rue Marceau
Station Autolib' : 24 av. d'Iéna, 33 av. Pierre 1^{er} de Serbie ou 1 av. Marceau

Horaires d'ouverture

Mardi au dimanche de 10h à 18h (fermeture des caisses à 17h15)
Nocturne le jeudi de 18h à 22h seulement pour les expositions (fermeture des caisses à 21h15)
Fermeture le lundi et certains jours fériés



L'exposition est accessible aux personnes handicapées moteur et à mobilité réduite.

Tarifs de l'exposition Markus Lüpertz, une rétrospective

Plein tarif : 10 €
Tarif réduit : 7 €
Billet combiné pour deux expositions : 12 € / 9 €
Billet combiné pour trois expositions : 13 € / 9 €

Billetterie

Billets coupe-file sur www.mam.paris.fr

Le musée présente également

Georges Noël, *La traversée des signes* Salle 14 bis jusqu'au 3 mai 2015
La Passion selon Carol Rama à l'ARC du 3 avril au 12 juillet 2015
Henry Darger, 1892-1973 du 29 mai au 11 octobre 2015
Apartés 2015 présentation dans les collections permanentes du 29 mai au 13 décembre 2015
Nathan Lerner présentation dans les collections permanentes du 29 mai au 13 septembre 2015
Sturtevant, *The House of Horrors* installation dans les collections permanentes du 29 mai 2015 au 15 mai 2016

Contacts presse

Maud Ohana
Responsable des relations presse
Tél. 01 53 67 40 51
E-mail maud.ohana@paris.fr

Justine Lompret
Assistante attachée de presse
Tél. 01 53 67 40 76
E-mail justine.lompret@paris.fr

PARIS MUSÉES

LE RÉSEAU DES MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS

Réunis au sein de l'établissement public Paris Musées, les quatorze musées de la Ville de Paris rassemblent des collections exceptionnelles par leur diversité et leur qualité.

Geste fort d'ouverture et de partage de ce formidable patrimoine, la gratuité de l'accès aux collections permanentes a été instaurée dès 2001*. Elle se complète aujourd'hui d'une politique d'accueil renouvelée, d'une tarification adaptée pour les expositions temporaires, et d'une attention particulière aux publics éloignés de l'offre culturelle.

Les collections permanentes et expositions temporaires accueillent ainsi une programmation variée d'activités culturelles.

Un site internet permet d'accéder à l'agenda complet des activités des musées, de découvrir les collections et de préparer sa visite.

www.parismusees.paris.fr

Les chiffres de fréquentation confirment le succès des musées :

Fréquentation : 3.379.384 visiteurs en 2014 soit +11% par rapport à 2013

Expositions temporaires : 1.858.747 visiteurs dont près d'un million au Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (+90% par rapport à 2013)

Collections permanentes : 1.520.637 visiteurs

*Sauf exception pour les établissements présentant des expositions temporaires payantes dans le circuit des collections permanentes (Crypte archéologique du Parvis de Notre-Dame, Catacombes). Les collections du Palais Galliera ne sont présentées qu'à l'occasion des expositions temporaires.

LA CARTE PARIS MUSÉES

LES EXPOSITIONS EN TOUTE LIBERTÉ !

Paris Musées propose une carte, qui permet de bénéficier d'un accès illimité et coupe-file aux expositions temporaires présentées dans les musées de la Ville de Paris ainsi qu'à des tarifs privilégiés sur les activités, de profiter de réductions dans les librairies-boutiques et dans les cafés-restaurants, et de recevoir en priorité toute l'actualité des musées. Plus de 10 000 personnes sont porteuses de la carte Paris Musées.

Toutes les informations sont disponibles aux caisses des musées ou via le site : www.parismusees.paris.fr