

Séance d'installation de Georg Baselitz à l'Académie des beaux-arts

Mercredi 27 octobre 2021

Discours de Jean-Marc Bustamante

Chers Amis,

Aujourd'hui est un grand jour, et je suis très heureux d'accueillir ici à l'institut de France, sous la coupole, M. Georg Baselitz, élu au siège du regretté cinéaste polonais Andrzej Wajda. C'est un honneur pour l'Académie des beaux-arts de recevoir un grand maître de la peinture allemande.

Votre rétrospective qui vient d'ouvrir au centre Pompidou est d'ailleurs si magistrale, qu'il m'est rapporté que certains étudiants des Beaux-Arts de Paris, dont certains sont avec nous aujourd'hui en sont ressortis assommés.

Une grande réussite que nous devons aux deux commissaires, Bernard Blistène et Pamela Sticht.

Si au cours du XIX^e siècle, 5 peintres allemands ont siégé parmi nous, aucun ne fut élu au cours du XX^e, et vous êtes, cher Georg Baselitz, le premier artiste allemand à être reçu au sein de notre compagnie en ce nouveau centenaire.

Tout au long de ma carrière, l'Allemagne m'a non seulement inspiré et guidé, mais également honoré comme artiste, et plus récemment comme professeur à la Kunstakademie de Munich. C'est dire l'émotion et la joie que j'éprouve, cher Georg Baselitz, dans mon rôle de passeur, en vous recevant parmi nous.

Même si elles ont été tragiquement interrompues à plusieurs reprises au cours du siècle dernier, les conversations et les échanges entre l'Allemagne et la France ont toujours été très intenses, permettant les regards pluriels, révélant les différences pour mettre en lumière ce que nos deux cultures ont de meilleur.

En même-temps, les relations franco-allemandes n'ont pas toujours été simples, l'Allemagne n'a-t-elle pas tendance aujourd'hui à considérer la peinture française avec un peu de condescendance. C'est un prêt pour un rendu, si on réalise qu'au début du XX^e siècle, Paris ne portait que peu d'attention à votre endroit.

La France de Matisse et de Picasso regardait la peinture allemande comme laide, brutale et gothique, et beaucoup d'années furent nécessaires pour que les artistes allemands soient honorés dans notre pays à leur juste valeur.

L'exposition Paris-Berlin au Centre Pompidou en 1978 marque un tournant pour une reconnaissance, même si pour vous, Monsieur Baselitz, il a fallu patienter jusqu'à vos 80 ans pour avoir en France une première rétrospective.

Les drames de la deuxième guerre mondiale ont pris du temps à s'estomper pour permettre aux deux pays de s'apprécier à nouveau. Ces terribles turbulences que subirent nos deux pays au sortir de la guerre ont conduit les nouvelles générations d'artistes à appréhender le monde différemment. Alors que les artistes français ont essayé de reprendre le cours de leur propre histoire pour tenter d'y retrouver une logique qui s'est parfois épuisée jusqu'à la corde, les artistes allemands ont plus facilement tué leur père pour repartir à zéro. Bien leur en a pris, la peinture allemande de la deuxième moitié du XX^e siècle est jusqu'à aujourd'hui d'une très

grande richesse. Baselitz, Kieffer Palermo, Polke vous êtes les pionniers de cette renaissance.

Dans la recomposition du nouveau monde, où l'Europe se devra de rayonner encore et davantage, nos deux nations qui en sont le cœur et le moteur se doivent de penser ensemble le monde de demain. Et votre installation à l'Académie aujourd'hui Monsieur Baselitz est un geste symbolique fort. Nous avons avec vous l'exemple d'un homme, d'un peintre qui a cherché immédiatement la liberté et l'indépendance avec un acharnement et une énergie sans limite, une audace et une dignité peu commune pour rendre à l'art toute sa grandeur.

Alors que savons-nous de vous, Monsieur Baselitz ?

Vous êtes né en 1938 sous le nom de Hans Georg Kern dans un village saxon de la République démocratique allemande du nom de Deutschbaselitz. Vous y avez grandi entre une mère institutrice et un père maître d'école. Vous avez vécu avec votre famille, vos frères et sœur, dans la grande maison du village. Votre père, personnage incontournable, y était à la fois le maître d'école, l'orateur des grands événements du quotidien (enterrement, mariage), mais aussi le joueur d'harmonium à l'église du village.

Votre oncle est pasteur à Dresde et vous initie à l'art, et au cours des années votre intérêt pour la peinture va grandissant.

Refusé à l'académie de Dresde, vous êtes finalement accepté à l'Académie des beaux-arts de Berlin-Est, dont vous êtes rapidement chassé pour immaturité sociale et politique. Très influencé par Picasso, considéré en R.D.A. comme le représentant de la décadence bourgeoise, vous êtes finalement accepté à l'Académie de Berlin-Ouest, et vous passez brutalement du réalisme socialiste à l'effervescence créatrice occidentale de l'Europe et des États-Unis.

Abstraction, Tâchisme, Klee, Kandinsky, Schwitters d'un côté de l'atlantique, Pollock et De Kooning de l'autre.

Même si vous êtes curieux et attentif, il ne semble pas que vous soyez si attiré par cette modernité qui à vos yeux contient des paradoxes difficilement conciliables avec votre façon de penser. La culture allemande partiellement en miettes ne cherche pas vraiment à recoller les morceaux, alors que la présence américaine force à sa manière la cicatrisation.

Même si vous êtes très impressionné par les grands formats de Pollock et De Kooning, dont vous avez vu une impressionnante exposition à Berlin, vous cherchez une troisième voie, plus attiré par un art moins sophistiqué, plus primitif, plus atavique, voire pré-historique, qui viendrait ressourcer ce milieu du XX^e siècle si abimé et en manque de repères. Pour cela vous allez écrire avec votre ami Eugen Schönebeck votre premier manifeste, Le Manifeste Pandémonium, qui essaie de réinventer l'écriture manifestaire reliant le texte à l'œuvre picturale.

L'influence d'Antonin Artaud vous conduit à vous refermer sur vous-même avec l'intention d'inventer votre propre mythe.

Vous avez 20 ans et vous vous sentez aussi des affinités avec votre génération, cette jeunesse allemande qui se sent abandonnée et qui doit se reconstruire. Vous êtes simultanément attiré par les marges, fuyant les courants dominants. Le dessin est pour vous le médium premier, la pierre angulaire de votre art.

Et, grand paradoxe, le dessin va vous permettre de vous créer un chemin pictural différent, afin de soumettre la peinture, de la vassaliser comme nous dit Henry Claude Cousseau à propos de Jean Hélion, ce grand peintre français qui vous précède et qui n'est pas sans nous rappeler votre démarche d'artiste si peu orthodoxe. La prise du pouvoir de la peinture par le dessin pour réduire la finalité et le propos de cette dernière. Quelle belle ambition ! Et quel projet moderne !

Vous êtes révolté par le réalisme socialiste, mais aussi contre un art abstrait que vous jugez vide, américanisé et pompeux.

Votre jeune âge vous donne des audaces et avec vos amis comme le grand Penck, qui est un virtuose à la manière des maîtres anciens, vous décidez de casser les codes picturaux et de repartir à zéro. Vous ne croyez pas au talent, vous avez souvent dit que vous ne savez pas peindre et que le talent est un frein à la création.

Alors vos modèles, vous les cherchez chez les artistes singuliers, les décalés. Dans le premier voyage que vous faites à Paris en 1960 avec votre compagne devenue votre femme Elke et aujourd'hui toujours à vos côtés – je vous salue, Madame – vous êtes fasciné au cours de votre première visite au musée du Louvre par Géricault et Courbet, ainsi que par l'extraordinaire atelier de Gustave Moreau. Vous êtes surtout à la recherche de talents que vous qualifiez de malades : ce sera Arthaud et Michaud, Fautrier, Wols, Dubuffet et un coup de foudre pour l'excentrique Picabia qui, selon vos propres dires, dénoue le nœud de Picasso.

Ces influences vous renforcent dans vos certitudes. Après ce voyage de Paris si exaltant, vous décidez de changer de nom et adoptez celui de votre village Deutschbaselitz et vous devenez Georg Baselitz.

C'est à ce moment-là que vous écrivez ce premier manifeste Pandémonique avec Schönebeck, suivi d'un deuxième qui affirme davantage ce que vous ne voulez pas. Ces manifestes apparaissent davantage comme des défenses plutôt que de véritables volontés de conquête. Les premières œuvres que vous réalisez alors sont influencées par vos malades « mentaux » et les planches que vous avez vues dans les livres de la collection de Hans Prinzhorn, et par le théâtre de la cruauté d'Antonin Arthaud. Œuvres assez diaboliques, où le support du dessin est essentiel, vous mettez en place une posture, une méthode afin de délimiter votre propre espace. En 1963 votre première exposition personnelle se tient à la galerie Katz et Werner à Berlin.

C'est un sacré coup d'éclat !!!

Vous y présentez des peintures obscènes, des gestes de provocation, des corps mutilés, ce qui provoque la colère des autorités – deux tableaux sont confisqués dont le fameux *Die grosse Nacht im Eimer*.

En 1965 vous êtes en résidence à Florence à la Villa Romana, vous y travaillez énormément et vous découvrez avec passion les maniéristes italiens. Fasciné par le tumulte des formes chères aux maniéristes, que vous collectionnez, le grand sculpteur Francesco Pianta vous passionne, surtout ses œuvres où se mêle la beauté de la vertu et la brutalité du vice. Vous vous enivrez de cette liberté que vous aviez tant appréciée aussi dans les dessins d'Henri Michaux sous mescaline. Vous allez dès lors vous forger votre vocabulaire où construction et destruction voisinent, n'hésitant pas à mettre en forme vos ornements sans craindre les morcellements et les fractures.

Cette période vous isole davantage, et en 1965, vous quittez Berlin pour la campagne. Vous peignez alors des figures héroïques au beau milieu de paysages désolés. Des survivants hagards dans des uniformes déchirés, souvent blessés. Ces héros sont affublés d'attributs les plus insolites, aussi ceux de peintres (palettes et pinceaux). Ces rescapés de la barbarie sont erratiques, très déconcertants, comme venus d'ailleurs.

Durant cette période où règne sur la scène artistique mondiale le Pop Art, tous les peintres peignent à partir d'images. Cherchant à vous démarquer, vous préférez mettre en avant la peinture plus que l'illustration à l'instar de Warhol, Rosenquist ou Liechtenstein, que vous admirez pourtant et qui sont davantage engagés dans la récupération de l'imagerie populaire consumériste.

Votre idée est plutôt de rester dans le régime de l'intime.

Et puis une idée importante germe et surgit dans votre esprit. Vous décidez en 1969 de peindre votre première peinture renversée, *Der Wald auf dem Kopf*.

Ce geste très significatif et symbolique dit votre envie de conquérir d'autres territoires et votre conscience aigüe de l'apport de l'art conceptuel, sans tomber dans ce qui vous semble les travers du minimalisme et des peintres monochromes.

Non, la peinture n'est pas morte et vous le prouvez en ouvrant d'autres voies insoupçonnées jusqu'alors.

Alors que se passe-t-il lorsque l'on tourne une image tête en bas dans un tableau. L'image s'enracine et donne au tableau un nouvel aspect.

Moins perturbé par le souci de ressemblance, vous peignez vous-même directement à l'envers, et vous attaquez la surface de la toile au sol avec une plus grande liberté. Davantage préoccupé par le rendu des motifs au pinceau, à la brosse ou avec les doigts que par la ressemblance. Une manière aussi de laisser libre cours à la danse de la peinture tout en gardant présente l'image avec laquelle vous jouez en opérant des glissements et des transformations.

Une façon de se jouer en même temps de l'abstraction et de la figuration. De retourner le tableau vous invite à considérer la réalité du modèle sans vous sentir obligé de déformer le visage et de faire deux nez ou quatre yeux comme Picasso. Vous vous libérez du modèle. Et puis vous délaissez peu à peu le monde des fantasmes et des fantômes pour une nouvelle forme d'objectivité, peignant à partir de photos d'une grande neutralité. Vous choisissez d'utiliser des modèles de la vie de tous les jours. Des portraits de votre entourage, votre famille, votre femme Elke, des arbres et des animaux. Vous faites parfois les photos vous-même – elles sont justement sans qualité. Et puis vous composez vos motifs et ornements comme vous dites, issus de l'histoire de la peinture. Des symboles forts comme les aigles, cet aigle impérial usurpé par les nazis.

Vous présentez votre première sculpture à la Biennale de Venise en 1980, *Modell für eine Skulptur*, celle d'un homme couché dans un bloc de bois mal étayé, barbouillé de peinture le bras tendu au centre du pavillon allemand désert. Le pavillon fut reconstruit par les nazis en 1938, et on vous reproche le geste du bras tendu, mais n'est-il pas aussi constamment présent dans la sculpture primitive dont vous êtes si friand et grand collectionneur.

D'ailleurs, vous vous éloignez assez vite des représentations rebelles et agressives. Votre mémoire d'homme et de peintre se réfugie de plus en plus dans l'histoire plus ancienne du monde. Une manière de mettre votre art au même niveau que les anciens et de ne plus vraiment distinguer l'art ancien de l'art moderne. À la différence des expressionnistes allemands auxquels on vous associe souvent, vos modèles ne viennent pas de la nature. En fait votre art devient une unique et constante conversation avec vous-même.

Cette méthode, vous l'amplifiez au fur et à mesure, l'œuvre s'enrichit et se nourrit d'elle-même. Vous évitez la séparation de la forme et du contenu. Les visages sont des paysages, nous ne sommes pas dans le romantisme hyperréaliste de Gerhard Richter, mais dans la continuation d'un geste personnel et ressenti. Quant au motif à l'envers, on se l'approprie, et la peinture n'est définitivement plus une fenêtre, le renversement stimule l'imagination et le centre du tableau devient le premier point de repère comme un point d'accroche.

Il faut être un vrai grand artiste pour nous faire avaler ce geste quelque peu infantile, mais il est immédiatement sous-tendu d'une conscience et d'une profondeur qui nous entraîne plus loin. On n'avait rien vu de semblable avant, et n'est-ce pas là ce que recherche l'artiste.

À force, on se rend compte que vous êtes un homme de méthode qui planifie son travail. Votre peinture est un long processus en marche et chacune de vos productions est nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre aux expressions multiples.

Dans vos sculptures, vous utilisez le bois brut pour éviter tout risque de fabrication ou d'élégance ou toute forme d'habileté artisanale. La sculpture est ici directe, physique, voire

primitive. Comme chez le dessinateur et le peintre, votre geste de sculpteur est tranché, au gré des pulsions, des humeurs ou de votre étonnante sérénité. Au contraire de Giacometti, qui approfondit fiévreusement, vous, vous creusez. L'application de la couleur, le jaune par exemple, si prégnant, investit la sculpture avec autant de vitalité qu'un monochrome d'Yves Klein.

Vos sculptures sont intemporelles ou plutôt immortelles. Elles ne permettent pas de changement d'orientation comme en peinture d'autant plus que la disproportion, je dirais l'obsession des pieds, nous enracinent pour toujours. Vos pieds, qui traversent en permanence la toile à peindre étendue sur le sol. Quand la toile est au sol, vous regardez autrement ce que vous faites, vous ne regardez pas, vous renversez les choses sans les détruire, vous tournez autour des motifs qui ne sont ni à l'endroit ni à l'envers. Il n'y a plus de haut ni de bas quand on peint au sol. Faut-il plus de talent pour peindre à l'envers...? En tous les cas, la critique un peu désorientée n'est pas tendre avec vous ces années-là, et puis il faut dire aussi que votre travail n'est pas dans l'esprit du temps. Un peu comme le Picasso post-cubiste toujours tenu en marge des avant-gardes. Au fond l'histoire qui n'en finit pas de se répéter n'enseigne rien aux générations de professeurs et de critiques. Ce ne sont pas mes confrères peintres ou sculpteurs ici présents qui me contrediront.

Un exemple : Orangenesser VI

Si l'on considère ce portrait aux oranges que vous réalisez, il semble que vous réunissez de manière équidistante Edward Munch, un de vos mentors, et un Jean-Michel Basquiat en devenir.

L'art de jamais, l'art de toujours. Les artistes dérivent comme des îles – de David Hockney à Polke, de Freud à Baselitz, de Kieffer à Boltanski –, ils ne sont pas de leur temps, à peine d'une époque et c'est mieux comme ça.

Le souffle singulier des artistes qui perdurent est si puissant qu'il a toujours transfiguré l'académie qui se transforme. On peut faire mordre la poussière à l'académie, mais c'est sa nature de nous survivre.

Je me souviens d'un de mes prédécesseurs à la tête des Beaux-Arts de Paris, croisant à bord de sa voiture de fonction l'Institut de France, qui apostrophait soudainement son chauffeur d'un « Il faudrait brûler tout cela. » Cette anecdote, que ce chauffeur m'avait rapportée par la suite, avait excité ma curiosité envers vous, chers confrères.

Votre ami Arnulf Rainer, cher Georg, n'avait-il pas lui aussi prôné de réduire l'académie en cendres. Mais les temps changent et l'académie perdure.

Pour se rassurer on a toujours voulu vous rattacher cher Baselitz aux Expressionnistes allemands de « Die Brücke ». Puis, dès le retour de la peinture fauve dans les années 80, on a essayé de vous faire un de ses chefs de file.

Mais en fait, il semble que vous vous intéressiez dans votre œuvre ni à la nature, ni aux villes, ni aux faits sociaux, vous n'avez jamais manifesté le désir de changer la société, ni de faire la révolution.

Vous aviez été frappé par l'énigmatique Achille Empereur, peint par le maladroit Paul Cézanne et vous savez que la virtuosité et le talent peuvent être un frein à la créativité.

Ces grands malentendus ont conduit des critiques éminents à considérer votre travail comme régressif ou pathologique.

Si pour l'artiste en marge, certains moments sont durs à avaler, ces errements de la critique sont toujours de très bons signes avant-coureurs.

En fait l'artiste n'est-il pas l'expressionniste, l'existentialiste, l'impressionniste, le conceptuel, le brutaliste, le formaliste de quelqu'un, et de ce fait il embrasse le monde.

Je dirais que la peinture recommence à chaque nouveau peintre, et on pourrait presque dire que les échanges intellectuels entre les artistes en vérité n'existent pas.

Les échanges ne sont-ils pas construits par les tenants de la culture qui n'ont pas nécessairement besoin d'artistes différents pour exister.

Aujourd'hui, la société qui se veut en éveil, penche pour le wokisme qui veut oublier personne et même réparer sous couvert de mondialisation et qui s'égare aussi et nous sentons d'ailleurs le plus grand flottement chez les experts.

J'aime Monsieur Baselitz quand vous dites que les affirmations que vous avancez sont pour vous seul, vous êtes juste responsable de vous-même, de votre peinture et de votre art.

Aujourd'hui, notre société on ne peut plus fracturée a vu amasser dans certaines poches tellement d'argent, au point de voir se dissoudre progressivement son élite intellectuelle.

C'est triste, d'autant plus que l'activité n'a jamais été aussi intense et que le paysage alentours donne de faux airs de fête.

En France à Paris, l'offre supplante de loin la demande, la culture règne et comme vous dites cher Baselitz, quand on vit dans l'opulence, on ne peut pas remplir la cave une deuxième fois.

La culture empêcherait-elle la créativité ?

Je le pense.

J'aime quand vous dites que la découverte d'objets préhistoriques est infiniment plus importante que l'étude de la Renaissance ou de la Grèce antique.

Vous êtes un peintre radical au sens où vous êtes uniquement concentré sur toutes les étapes de votre méthode.

Vous ne parlez pas de langue étrangère, vous ne savez pas compter, vous perdez, dites-vous, tous vos paris, mais vous creusez, vous reprenez les choses encore et encore, et pourtant un nouveau tableau de Baselitz est toujours nouveau.

Votre maître Edvard Munch n'a-t-il pas peint les jeunes filles sur le pont plus de 22 fois.

D'où cette idée de votre fameuse série des *Remix*, il ne s'agit pas pour vous de reprendre avec d'autres arrangements vos meilleures chansons, sinon de mettre à l'épreuve votre méthode et de vous délester des miasmes, des scories, des relents qui encombraient encore jeune, votre âme et votre esprit. D'où cette idée de refaire vos tableaux avec distance et humilité, une façon de s'excuser du rendu tragique du début dont vous avez été éclaboussé.

Se mettre à la verticale de soi-même et considérer les choses avec grandeur, n'est-ce pas ce qu'a fait De Kooning à la fin de sa vie, ou Matisse avec ses papiers découpés. Les artistes visionnaires ont cette capacité d'abandonner la pesanteur de la terre pour un espace plus léger, plus aérien, ce qui rend la fin de leur vie d'artiste si admirable. Une manière de s'élever et de tenter d'améliorer les tableaux qui souffrent ou qui ont souffert. Vous avez dès lors repris vos vieux sujets, vous les avez agrandis et entourés d'un virginal passe-partout blanc.

Ici en Remix, *Die grosse Nacht im Eimer*

Vous aviez toujours cassé vos couleurs avec du blanc, là vous préférez les coloriser avec force et piquant, et vous conjuguez dans le même espace le dessin et l'encre de Chine. Vous avez finalement quitté votre château, votre forteresse pour vous construire un atelier à la lumière zénithale par les architectes Herzog et de Meuron. Comme vous le dites, vous êtes plus un récepteur qu'un émetteur.

Étonnamment le public et les collectionneurs suivent et adhèrent à cette curieuse évolution. Ces remix sont frais et enchanteurs, humoristiques aussi.

Vous avez été marqué par cette troublante histoire de Picasso à Avignon.

Picasso avait fait don de 46 tableaux à la ville d'Avignon à la suite d'une de ses expositions au Palais des Papes, en 1973, à la fin de sa carrière. La ville n'en avait pas voulu.

Comment avait-on pu en arriver là ? Pour un tel artiste au sommet de sa gloire.

L'air du temps.

Pour réparer cet affront Norman Rosenthal avait choisi en 1981 d'exposer quatre tableaux de cette série et de les placer au centre de son exposition aujourd'hui mythique « A new Spirit in Painting » à la Royal Academy à Londres.

Sans cesse tout rejouer jusqu'au bout. Un peintre se doit d'être capable d'avancer des affirmations que personne n'a envie d'entendre. Un grand artiste est singulier, il n'est le chef de file de personne.

Cher Georg, vous n'avez jamais voulu vous soustraire à l'Allemagne. Le fait d'être allemand vous colle à la peau et vous avez bravement accepté cette situation. Vous vous êtes investi tout entier sur le fait d'être allemand et quoi qu'il arrive, reprendre les choses à zéro. Alors oui vous êtes un grand artiste et aussi un grand peintre allemand.

Pour reprendre, au lieu de surenchérir et de travailler contre les tableaux existants, vous avez décidé de travailler avec eux et faire le passage de la caverne préhistorique aux ruines de la modernité. Les remix accélèrent ce processus.

Nous sommes en 2010 et la sculpture vient prendre de plus en plus d'importance dans votre travail. Vous restez persuadé que ce médium mérite d'être exploré bien davantage. Vous dites : En sculpture tout reste à faire.

Je me souviens d'ailleurs de cette exposition remarquable intitulée *Baselitz-Sculpteur*, organisée par Fabrice Hergott, directeur du Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2011, où l'on pouvait voir comment vous avez inventé un langage plastique à part entière à travers ce médium spécifique.

Dès 2011, vous multipliez les sculptures, souvent monumentales, en bois, puis moulé en bronze polychrome ou noir. A près de 80 ans, votre germanité ne vous a pas lâché et les réminiscences de l'enfance troublée remontent. Pour contrer ces relents ou les accompagner, vous ne manquez pas d'aligner le zéro, les zéros comme des talismans que vous mettez en travers des malédictions.

La casquette siglée d'un Zéro qui rappelle celle portée par les jeunes hitlériennes dans l'extraordinaire *Volkding zéro* de 2009. BDM, (l'union des jeunes filles hitlériennes) représentant trois jeunes femmes enlacées et prisonnières d'elles-mêmes. Dans *Zero Ende 2013*, deux crânes séparés par sept anneaux, des circonférences qui forment un corps découpé.

Enfin *Zero Dom* que vous avez décidé de planter ici, place de l'Institut.

Zero Dom, monumentale sculpture de plus de 10 mètres de haut en bronze noir patiné, une ronde de jambes de femmes, une sarabande qui ne s'élance pas vers le ciel, mais qui prend pied, si je puis dire, pour s'enraciner dans le sol. Nouées entre elles, attachées d'un simple lien qui forme comme une charpente, une tente, un abri, un bivouac qui vient s'installer le temps de votre rétrospective sur ce parvis ouvert au vent, cette place de l'Institut vierge parce que symbole de la grandeur de la culture française. Quel plus bel hommage vous nous faites, cher Georg, de nous rappeler que vous même vous avez foulé le sol de notre pays à un moment capital de votre existence et que l'Allemand que vous êtes n'oublie pas d'autres racines essentielles à sa formation.

Si la sculpture vous dévore, elle est très exigeante et surtout très physique. Le peintre, lui, poursuit à la rencontre de lui-même. Alors tel un funambule, vous vous peignez nu descendant un escalier.

Dans les villes, les statues équestres sont indépassables, le nu descendant l'escalier serait-il aussi un de ces archétypes incontournables mis en place par Marcel Duchamp ? Vous ne craignez pas de vous lancer à fond, immersion totale du peintre avec lui-même. Toiles immenses, toujours peintes au sol et défilé de nus au noir, en négatif.

Vous, mais aussi votre femme, l'un l'autre, les deux. Elke n'est jamais apparue dans votre travail comme une muse. On ne sait pas de quel amour vous l'aimez, elle est partie de vous. Ces tableaux sont d'extraordinaires morceaux de bravoure, parfois déchirants, mais votre haute conscience de l'art les protège. Aucune histoire, aucune anecdote ni sentiments déplacés dans ces immenses formats qui apparaissent comme des cosmogonies. Tout est en surface, la noirceur, le double, le négatif, la pâleur, la dispersion, la disparition. Vos représentations sont plus grandes que nature, la peau se colorise, scintille et brille d'argent et d'or.

Nous avons pu les admirer à la galerie Thaddaeus Ropac à Pantin, puis comme sacralisées au Musée Unterlinden à Colmar grâce à Frédérique Goerig-Hergott, conservatrice en chef du musée.

Personnellement j'ai pu vivre avec l'un de ces tableaux dans mon bureau lorsque je dirigeai les Beaux-Arts de Paris.

Ce bureau fut le salon de la comtesse de Caraman-Chimay, qui servit de modèle à Marcel Proust pour nous conter la duchesse de Guermantes dans la *Recherche du temps perdu*. Dans cet écrin, ce tableau semblait chez lui tant il était d'ici et d'ailleurs. À l'envers, je ne sais plus, lourd, pas le moins du monde, comme saupoudré et plein de grâce. Je me souviens l'avoir vécu au quotidien avec une certaine fièvre partagée par mes visiteurs.

Monsieur Baselitz, nous vous souhaitons de continuer à vous perdre dans les constellations de votre œuvre. Vous avez renversé le système de représentation. En devenant le peintre qui se peint lui-même, vous avez une fois de plus repris les choses à zéro. Nous savons tous que le roi est nu.

Chers amis, je vous prie d'acclamer Georg Baselitz.