Document généré le 3 juin 2025 11:20

**Spirale**
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

# Cosmos et mémoire : les icônes d'Anselm Kiefer

## *Anselm Kiefer : ciel et terre*. Exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, en collaboration avec le Museum of Modern Art de Fort Worth, Texas, du 12 février au 30 avril 2006. Commissaire : Michael Auping (Museum of Modern Art, Fort Worth); co-commissaire pour la présentation à Montréal : Paulette Gagnon. Catalogue en langue anglaise préparé par Michael Auping

Georges Leroux

Numéro 209, juillet–août 2006

Actualité du mythe

URI : https://id.erudit.org/iderudit/17621ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Leroux, G. (2006). Cosmos et mémoire : les icônes d'Anselm Kiefer / *Anselm Kiefer : ciel et terre*. Exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, en collaboration avec le Museum of Modern Art de Fort Worth, Texas, du 12 février au 30 avril 2006. Commissaire : Michael Auping (Museum of Modern Art, Fort Worth); co-commissaire pour la présentation à Montréal : Paulette Gagnon. Catalogue en langue anglaise préparé par Michael Auping. *Spirale*, (209), 9–36.

Tous droits réservés © Spirale, 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

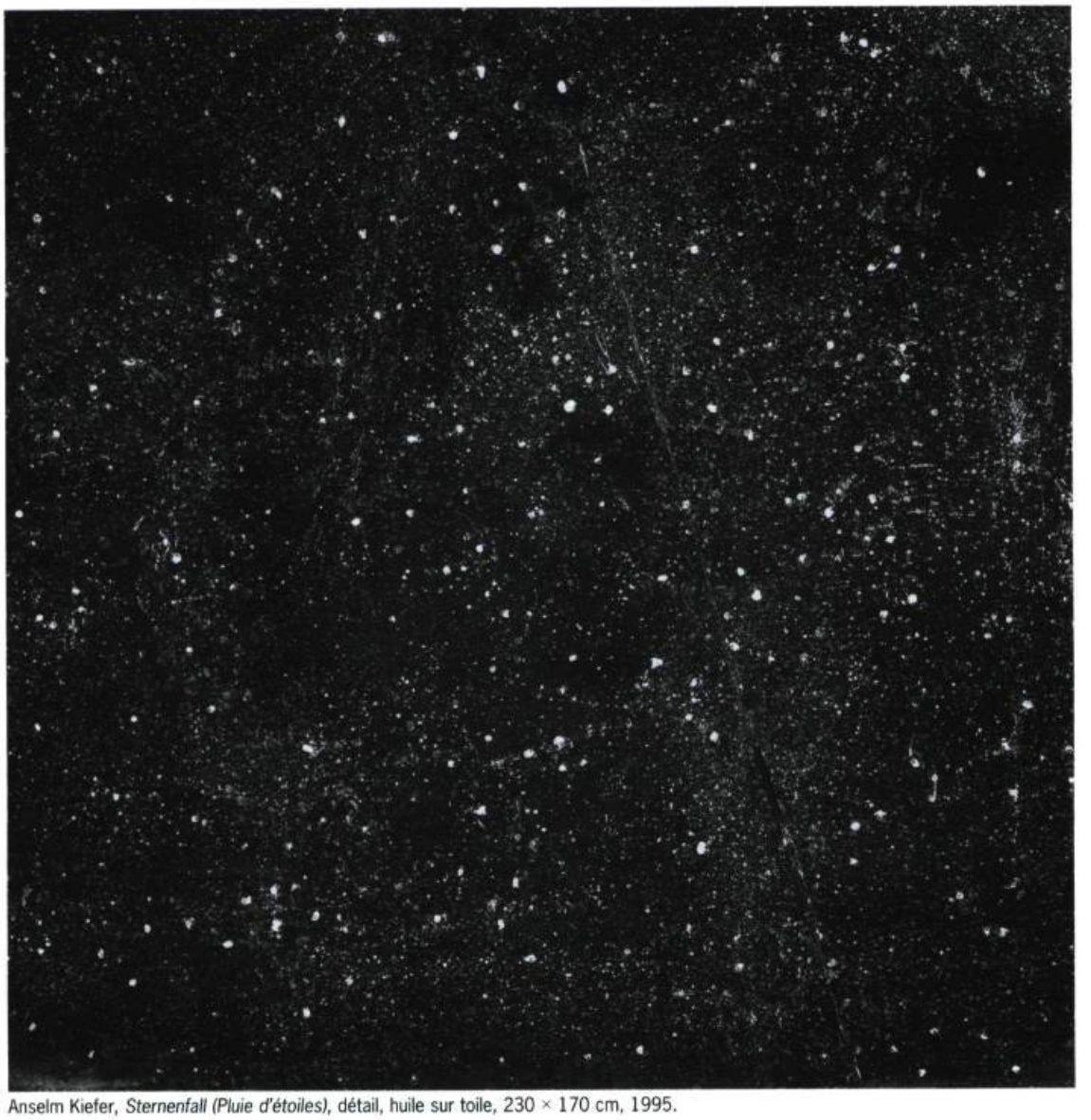
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

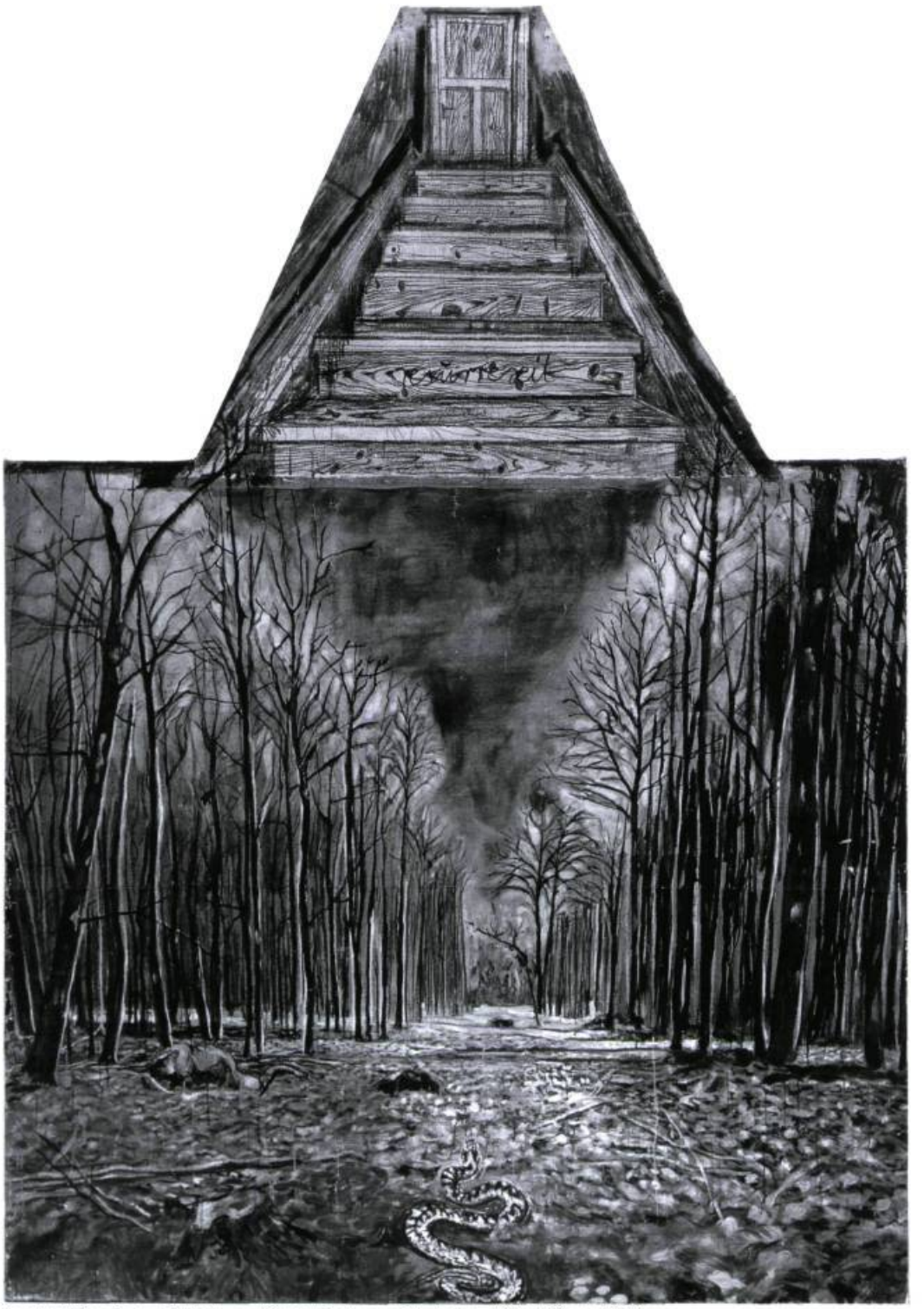
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Anselm Kiefer, *Sternenfall (Pluie d'étoiles)*, détail, huile sur toile, 230 × 170 cm, 1995.

Anselm Kiefer, *Sternenfall (Pluie d'étoiles)*, huile sur toile, 230 × 170 cm, 1995.



Anselm Kiefer, *Resurrexit*, huile, acrylique et fusain sur toile de jute, 290 × 180 cm, 1973.
Collection particulière Sanders, Amsterdam

# COSMOS ET MÉMOIRE : LES ICÔNES D'ANSELM KIEFER

## ANSELM KIEFER : CIEL ET TERRE

*Exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, en collaboration avec le Museum of Modern Art de Fort Worth, Texas, du 12 février au 30 avril 2006. Commissaire : Michael Auping (Museum of Modern Art, Fort Worth) ; co-commissaire pour la présentation à Montréal : Paulette Gagnon. Catalogue en langue anglaise préparé par Michael Auping.*

L'art d'Anselm Kiefer n'est jamais si bien perçu que dans son rapport complexe à la peinture. Tous ceux qui ont travaillé à le comprendre, et au premier rang parmi eux le regretté Daniel Arasse[1], ont montré que les seuils à franchir en vue de ce que serait une compréhension sont aussi nombreux que les barreaux de l'échelle de Jacob. Pleinement allégorique, cet art investit la peinture d'une puissance symbolique qui la déborde de toutes parts : Kiefer a fait de la peinture un art de la parole et des signes, un dépôt de mythes, un répertoire d'icônes. Plus qu'une esthétique, qui bute sur la représentation impossible de l'objet perdu, cet art pose d'abord l'exigence d'une assomption éthique des signes de la mémoire. Que peut encore la peinture devant cette exigence venue du passé? peut-elle l'accueillir comme demande de guérison, comme promesse de salut et de signification? peut-elle même demeurer peinture en se rendant aux requêtes d'une allégorie en phase infinie de recomposition? Parler d'icônes à son sujet, c'est déjà inscrire cet art dans une tradition spirituelle où il vient puiser, et en particulier dans le messianisme biblique et la kabbale. Mais c'est aussi, et du même coup, évoquer une forme hiératique et la recherche d'un renouvellement de l'aura qui emprunte à Walter Benjamin une part importante de son concept.

Ces questions sont toutes perceptibles dans le choix d'œuvres présenté par le Musée d'art contemporain de Montréal. À travers une quarantaine de pièces, provenant de diverses périodes de son œuvre, cette exposition propose une lecture très riche des principaux registres de cette allégorie et même en l'absence d'un choix plus étendu, qui aurait valeur de rétrospective, elle rend possible une réelle entrée dans le monde de Kiefer. Aucune œuvre n'échappe en effet à la volonté, souvent exprimée par l'artiste lui-même, de déterminer les significations en les saturant. Déjà les titres agissent comme indicateurs de la volonté iconique de l'artiste et faire l'étude de leur rapport avec les œuvres peut fournir une première approximation des registres où il veut intervenir. La plupart des titres doivent être lus comme une inscription des références originaires qui commandent le symbolisme convoqué par Kiefer et le fait qu'il les reprenne souvent plusieurs fois pour des œuvres différentes montre assez la vocation qu'il leur confie. Qu'il s'agisse de *La hiérarchie des anges* (1985-1987), qui renvoie à la doctrine néoplatonicienne de Denys l'Aéropagite, ou de *Merkawa* (1996), un terme emprunté au monde de la mystique juive, ces titres sont porteurs d'une interprétation de l'œuvre chargée d'ouvrir le chemin qui y conduit. Cette interprétation agit en effet comme une ouverture sur le monde symbolique et mythique engagé dans l'œuvre, sans toutefois en déterminer la signification entièrement. Il arrive qu'on veuille la contester ou qu'on bute sur une énigme, mais c'est le plus souvent parce que la profusion des symboles fait écran sur le geste primordial. Le symbole demeure cependant toujours accessible hors de l'œuvre; il n'est alors visé que comme un horizon transhistorique évoqué pour replacer la figure de l'incompréhensible, de la signification saturée par l'histoire. Mais cet horizon n'est lui-même que le point de fuite, toujours actif dans la vaste perspective de Kiefer, d'une demande de sens qui s'épuise dans la peinture d'un paysage unique, toujours le même depuis le début : la terre comme champ et terrain de l'histoire. Le ciel ne s'en sépare jamais, il n'est jamais contemplé pour lui-même.

### Ciel et terre

Dans cette liste de titres empreints du symbolisme le plus disséminé, on trouvera tissés comme les fils d'une histoire simple les titres de plusieurs œuvres désignant le ciel et la terre : *Rorate Cœli* (2005), *Pluie d'étoiles* (1995), *Météorites* (1998-2005), *Paradis sur terre* (1998-2004), conduisant au titre de l'exposition, *Ciel et terre.* Fortement associés à la pensée de Martin Heidegger et à la doctrine du Quadriparti élémentaire, ces titres agissent à leur tour comme structure spirituelle et cosmique, susceptibles de recueillir et de guérir les blessures de l'histoire. La tension qui s'exerce, en vue de la compréhension, entre les titres qui appellent les symboles et ceux qui posent une forme cosmique susceptible de leur servir de fondement, constitue le principe même de l'univers de Kiefer : jamais bloqué par la sédimentation historique des violences et du sang, il n'est jamais non plus purement contemplatif. C'est sans doute ce qui fait de cet art un art ouvert sur une rédemption : le complexe ciel/terre accueille la dévastation et rend possible un dépassement, dont le premier témoignage est l'art. Cet art n'est donc pas écrasé, même s'il se construit sur l'écrasement, et il n'est pas romantique, même s'il ouvre sur un cosmos pensé comme l'au-delà à venir. L'artiste ne cherche pas à effacer les traces, mais il ne s'y enfonce pas non plus.

Là où le symbolisme invite à méditer le travail du temps, en invoquant la possibilité d'une rédemption dans la pensée de l'aspiration et du manque, les structures élémentaires provoquent par compensation un désir de simplicité et de pureté, comme en témoigne cet homme couché face au firmament constellé d'étoiles brillantes et recevant dans les yeux un éblouissement sidéral (*Pluie d'étoiles,* 1995). Mais qu'on le regarde bien, il n'est ni harassé, ni pacifié : sa position sur la terre est celle d'une destruction en même temps que celle d'un accueil de ce qui le dépasse et l'envahit. Comme chez Joseph Beuys, dont Kiefer a reconnu l'influence, ou même Dieter Appelt, tout se tient dans la vulnérabilité et l'accueil. Cet homme est sans doute l'artiste lui-même, comme invitent à le penser une série de tableaux (*Sol invictus**, 1995; *La rose donne du miel aux abeilles**, 1996 et *Les ordres de la nuit**, 1997) qui reprennent cette position d'accueil du monde, sous la courbure des étoiles et des graines de tournesol tombant en pluie sur la poitrine nue de l'homme couché.

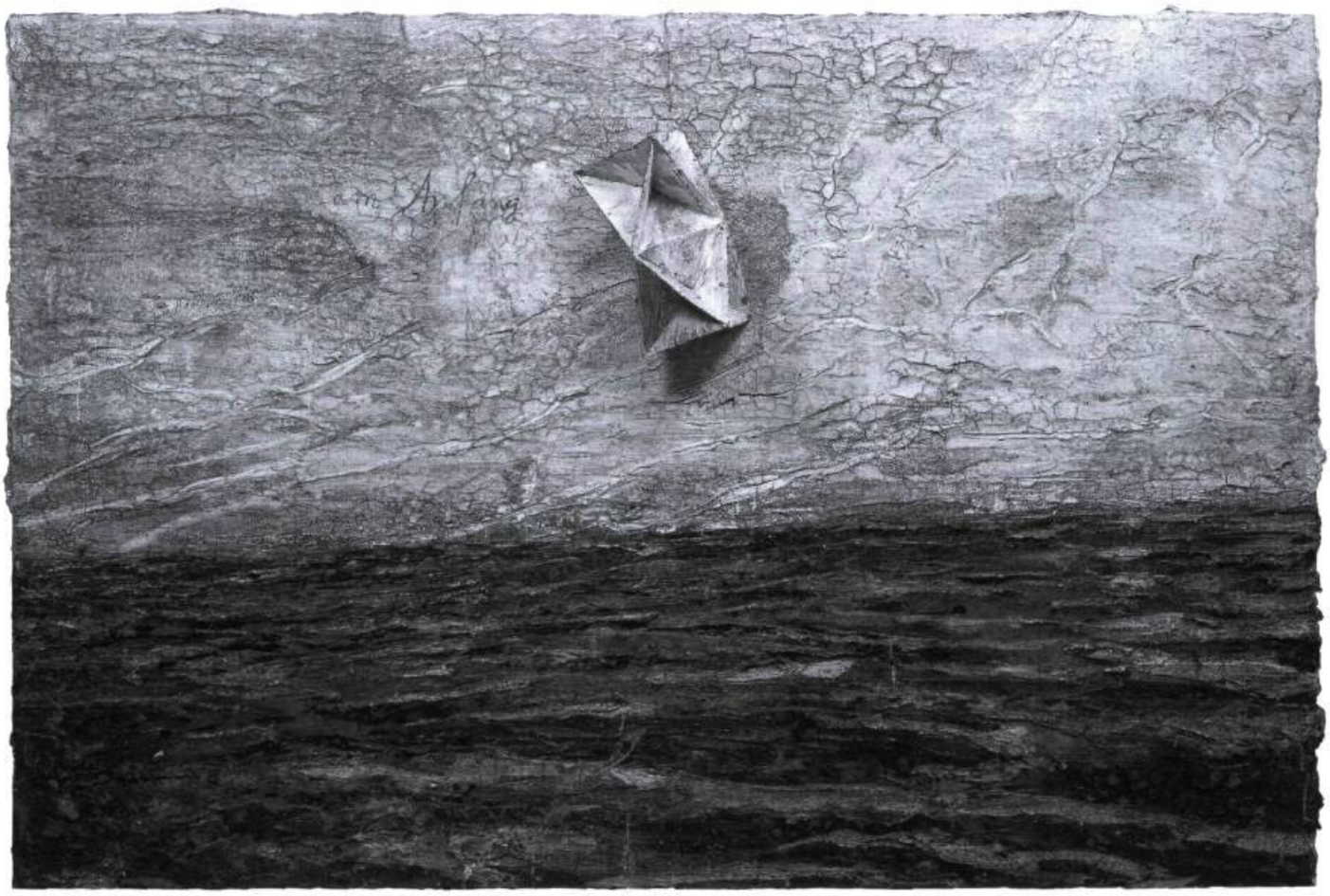
Une deuxième dimension s'impose avant même de considérer l'œuvre en elle-même : c'est l'inscription effectuée par l'artiste de titres ou de textes sur les tableaux ou les sculptures.

L'écriture varie, il s'agit parfois de vers du poète Paul Celan, parfois d'une comptine enfantine (*Hanneton vole*, 1974), et souvent seulement des indications numérotées renvoyant à l'inventaire des étoiles de la NASA. Comme pour les titres, eux-mêmes souvent calligraphiés directement par le peintre sur le tableau, cette écriture appartient à l'œuvre comme une adresse, ou un premier seuil de lisibilité. On ne saurait insister trop, par exemple, sur le fait que projetés sur des champs dévastés, ces numéros évoquent les matricules des déportés. Chacun retombe sur le sol d'où il est appelé à se relever dans l'effort même d'un art de la mémoire. Le rapport avec l'œuvre de Paul Celan englobe tout ce travail d'écriture, puisqu'il imprègne même les titres, par exemple, *Bruissement de runes à l'automne* (2005), ou *Pavot et mémoire/L'ange de l'histoire** (1989). La présence des cendres, autant dans les titres (*La fleur de cendre*, 2004) que dans le matériau pictural, intègre la poétique de Celan d'une manière plus sensible : dans plusieurs œuvres, le pigment est retravaillé dans la cendre et souvent des objets surajoutés (plantes séchées, robes d'enfants) ont été soumis à ce travail des cendres et du plâtre. Les livres brûlés (notamment, les sept volumes de *Cautérisation du district rural de Buchen*, 1975) participent de cette même absorption dans le monde de Paul Celan. Son regard, sa détresse sont partout assumés, même quand la signature symbolique n'est pas manifeste. On peut la lire notamment dans un tableau qui récapitule ce monde incinéré (*La fleur de cendre*, 1983-1997), dont le titre est emprunté à un poème de Celan.

## Le labyrinthe initiatique

Daniel Arasse a parlé de l'œuvre de Kiefer comme d'un labyrinthe, surtout en raison du processus de reprise constante qui la caractérise : aucune œuvre, ou presque, ne peut être considérée comme définitive, chacune étant soumise dans le temps à une réélaboration symbolique susceptible d'en modifier le sens. Kiefer a peint Icare (*Icare-Sable de la marche**, 1981) et il n'a cessé de représenter, depuis le début (*Homme dans la forêt*, 1971) l'artiste comme le maître du dédale des symboles : ce jeune homme dans une robe blanche, portant un arbre enflammé au cœur de la forêt mythique, n'est-il pas le personnage initiatique, porteur de la mission impossible de sauver l'art allemand après la catastrophe du nazisme et de l'Holocauste? Ce petit Parsifal — comment le lire autrement, étant donné les titres des toiles de 1973 (*Parsifal I, II et III**)? — affronte une tâche immense : son chemin dans la forêt brûlée (voir le *Resurrexit*, 1973), où s'avance le serpent biblique, est déjà marqué par la voûte céleste et dominé par une porte énigmatique fermée sur l'au-delà de la voûte. Mais peut-il espérer renouveler la possibilité même de l'art en se fondant sur le seul pouvoir des symboles? Le labyrinthe de l'œuvre se constitue de la reprise symbolique et du désir de l'artiste de projeter sur le champ de perspective des significations chaque fois nouvelles, mais toujours prises dans les rêts du travail de mémoire. L'ouverture dans l'espace ne se complète d'aucune ouverture dans le temps, et le labyrinthe semble privé d'issue, sauf si on regarde vers le ciel. C'est ainsi sans doute qu'il faut lire les innombrables tracés de routes cadastrées ou de sillons labourés dans des espaces arasés par les destructions : ce sont les ornières d'une histoire qui ne se transcendera qu'en s'extrayant de sa violence.

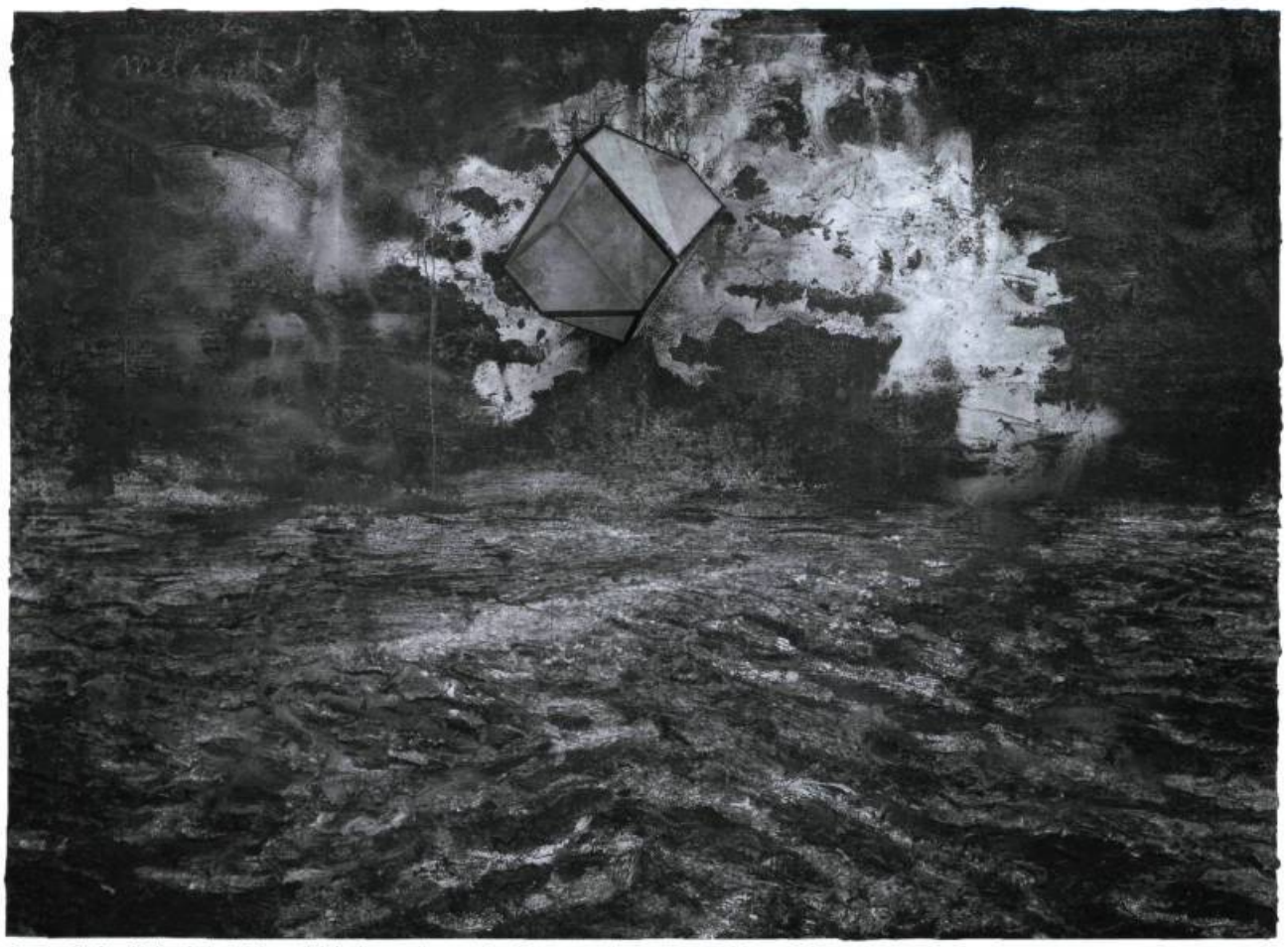
L'exposition de Montréal donne un accès très limité aux premiers moments de la démarche de Kiefer, en particulier aux œuvres de la Biennale de Venise en 1980 et à la provocation du nazisme dans l'ironie de répétition. L'artiste a pris un double risque, qu'il semble important de ne pas oublier en abordant




Anselm Kiefer, *Am Anfang (Au commencement)*, huile, acrylique et émulsion sur toile avec polyèdre, 190 × 280 cm, 2003.

l'œuvre de maturité : le peintre initiatique, ou chevaleresque, qui s'avance seul dans la forêt des signes n'est jamais dupe de son pouvoir, qu'il sait ruiné par avance par la catastrophe allemande. Le risque d'être mal compris, dans l'ironie du fascisme, est aussi grand que le risque assumé dans le romantisme wagnérien. L'artiste s'avance quand même, par exemple dans ce livre de dévastation (*Martin Heidegger**, 1976) où se trouvent déjà inscrits tous les paysages ravagés de l'œuvre ultérieure. Labyrinthe donc d'une œuvre établie sur une injonction unique et intérieure : fidèle à son nom (*kiefer*, pin forestier), Anselm Kiefer assume toutes les ambiguïtés du messianisme de l'art dans une société détruite par une esthétique violente et totalitaire. Droit dans la forêt, il dessine un pin dont les branches sont les artistes allemands et les poètes (Hölderlin, Kleist dans le tableau *La bataille d'Hermann**, 1977), mais ce sont les mêmes qui sont anéantis dans les premières œuvres du deuil, comme le livre *Nothung**, qui date de 1977. Dit autrement, la volonté symbolique se sait toujours déjà enfoncée dans les territoires fracturés, brûlés par les bombes, jonchés de ruines. Mais elle insiste vers une signification qui pourrait guérir au cœur même de la mémoire. La cautérisation par le feu, qui marque tant d'œuvres du sceau de la brûlure, est aussi la condition de la guérison. Kiefer l'a lui-même écrit : les champs brûlés sont aussi les brûlis de la vie à venir.

On voit donc comment la polarité des titres et des significations, constituée dans une tension entre une cosmologie symbolique de rédemption et de figures messianiques (*Lilith**, 1990, par exemple, ou les *Palais du ciel*, 2004) et un monde simple et rapporté à la nature (*Ciel-terre*, 1974), permet de retrouver le projet de l'artiste. Parler de deuil au sujet de Kiefer est certes indispensable, mais ce deuil est assumé par un artiste héroïque, qui ne représente pas son propre écrasement : il se place à la jonction des mondes, Parsifal est toujours en chemin vers la pureté qui manque, qui fait défaut, et il peut espérer la retrouver dans une nature où l'oubli a fait son travail. Mais même s'il n'y parvient pas, même si le deuil est impossible, même si la conscience est hantée par les traumatismes du passé, et cela jusque dans les œuvres les plus récentes, comme en témoigne l'exposition, la mémoire se laisse envahir par la forêt des symboles, seule voie disponible vers une signification guérie de ses blessures. Quand on voit par exemple ces livres faits à partir des tôles plombées récupérées du toit de la cathédrale de Cologne (*Météorites* 1998-2005), et important donc en eux-mêmes jusqu'aux traces des bombardements, on est en présence d'un travail de mémoire accompli dans le présent de l'art : l'artiste montre le passé carbonisé, mais il fait pleuvoir sur ces livres de plomb non pas le phosphore des armes, mais les météorites du ciel. Objets sans grâce ni vie, mais néanmoins célestes et porteurs d'une présence sidérale, d'une immensité seule capable d'accueillir la blessure. Une autre version de ce thème (*Ombres de la nuit**, 1998) incorpore dans les livres de plomb des plants de tomate séchés, comme si le destin fossile de la terre devait accompagner les signes de la destruction tout en rappelant la force de la vie. L'icône ultime des météores réside sans doute dans l'interprétation spirituelle du néoplatonisme grec, évoqué dans un tableau explicitement construit autour de la hiérarchie des êtres surnaturels (*La hiérarchie des anges*, 1985-1987) : les météorites sont ici les ordres des puissances angéliques, dominés par une hélice de plomb qui vient pour ainsi dire perturber l'organisation supracosmique. Les êtres qui viennent d'ailleurs sont



Anselm Kiefer, *Melancholia (Mélancolie)*, huile, acrylique et émulsion sur toile avec verre, 281 × 382 cm, 2004.

aussi des intermédiaires, et leur représentation astrale comme objets engagés dans le vertige de la chute expose surtout leur commune origine.

## Étoiles et semences

C'est ce qu'on retrouvera dans les graines de tournesol, et dans ces plants séchés et renversés (*Mon âge, et ton âge et l'âge du monde,* 1996, *La fleur de cendre,* 1983-1997, *Hafis,* 2005), où la vie desséchée demeure germinale, où la semence abandonnée sur le champ de ruines ou dispersée dans l'espace sidéral maintient ouverte la question de la régénération. Même pétrifié, l'objet vivant demeure inscrit dans les signes de la vie : on pense au sperme séché sur les pages de livres calcinés, et en général à l'insertion du signe séminal dans l'espace dévasté. Le tableau qui présente à cet égard le registre symbolique le plus étendu est sans doute *La voie lactée,* une œuvre qui date de 1985-1987. Dans cette œuvre, le peintre reprend le mythe du lait de la déesse Héra, coulant du ciel et se répandant dans l'espace pour créer la voie lactée : mais la constellation n'est pas l'objet du tableau, c'est plutôt sa force séminale, déversée dans une corne d'abondance de plomb, retenue par des fils qui la suspendent au ciel. Les liens du ciel et de la terre ne sont donc pas seulement des câbles de suspension, mais des canaux d'irrigation de la vie, alors qu'une fois de plus le champ labouré par la guerre doit recevoir une nouvelle fertilité. Le mythe grec déborde ici sa signification cosmogonique primitive, il s'étend à l'absorption par la terre de la lumière céleste reçue comme vie. Sur la fissure ouverte, le reflet est aussi insémination et ensuite nourriture.

La peinture narrative n'est jamais dépourvue d'ambiguïtés, autrement elle s'exposerait aux plus graves faiblesses. Kiefer ne se protège pas entièrement de ces dérives quand il peint une forme de moralité qui travaille contre la peinture. Aucun tableau ne supporte de n'être qu'une leçon ou une injonction. C'est le cas par exemple d'une œuvre récente, inspirée par la guerre d'Irak et présentant un char d'assaut renversé sur un champ ravagé (*La conversion de saint Paul,* 2005). Ou encore de ces cages à rats (*Les palais du ciel,* 2004), une œuvre dans laquelle le thème biblique de l'ascension spirituelle vers l'union divine, dans une suite de sept étapes (*Sefer Hechaloth*,* 2002), est repris de l'histoire du chariot d'Ézéchiel. Ici comme dans plusieurs œuvres de ce type, l'allégorie peut rendre prisonnier d'une démarche d'investigation symbolique : l'œuvre est indissociable de la tradition qui la fonde, mais son langage est lui-même la clef d'une recherche. On ne peut donc considérer ces significations comme entièrement saturées ou figées, ce qui les ruinerait comme art. Kiefer a par ailleurs élu cette thématique ascensionnelle pour structurer l'ensemble de sa représentation cosmogonique : tous les tableaux de cette exposition qui ne sont pas directement associés à la montée biblique sont néanmoins touchés par son symbolisme. L'artiste a par ailleurs souvent répété son attachement à un art iconique, qui veut investir les thèmes comme motifs. Plusieurs de ces thèmes deviennent de véritables icônes, adossées à un fond terrestre/céleste : tournesols bienveillants, escaliers mystiques, robes d'enfants, sillons et voies de chemin de fer, hélices d'avions, météores, constellations numérotées.

Parmi les tableaux cosmiques, les plus importants sont ceux qui plongent leurs racines dans la *Genèse* et dans *l'Apocalypse* (*Au commencement,* 2003, *Melancholia,* 2004 et *La fleur de cendre,* 2004). Dans les deux premiers, Kiefer a peint un magma turbulent, placé à la frontière de la mer et du ciel, sur lequel est suspendu un polyèdre repris de la *Melencolia 1* de Dürer, gravée en 1514. Emblème de l'art et de la raison, cette figure représente l'esprit qui à la fois agite la création et la structure. Dans le troisième, ce magma est surmonté par une émulsion noire, projetant sa menace sur un univers qui pourrait périr. L'explosion de cendres annonce une catastrophe et prend la figure de la Bête immonde de saint Jean. Ce ne sont plus seulement les symbolismes historiques qui sont ici réinvestis par la peinture, mais tout le registre d'une cosmologie et d'une eschatologie pensées comme histoire de la nature et du monde au-delà des motifs du deuil dans l'histoire humaine de la violence. Plus qu'ailleurs, alors que la sérénité pourrait provenir d'une contemplation pure du cosmos, Kiefer semble vouloir demeurer proche d'une agitation qui rappelle la turbulence de Lucrèce. Tout le rapport à la matière est pénétré d'un souffle, d'une forte énergie pneumatique qui la transforme et la bouleverse.

Même les tableaux dont on attendrait une réconciliation pure (*Paradis sur terre,* 1998-2004, *Voyage au bout de la nuit,* 2004 et peut-être surtout *Ton âge, et le mien et l'âge du monde,* 1996), parce qu'ils semblent aspirés par une force céleste irrésistible, demeurent empreints d'une méditation sur le temps et sur l'histoire : la terre qui reçoit l'illumination du ciel est couverte de barbelés, et les inscriptions des numéros des constellations sont ici encore aussi bien des tatouages de déportés. Le firmament est à son tour habité par les liens de la terre, et les grandes têtes de tournesols y sont à la fois des constellations noires et des figures tutélaires penchées en position protectrice vers le contemplatif absorbé par la voûte : chaque graine dispersée représente une étoile et comme le poème d'Ingeborg Bachmann dont le titre du tableau de 1996 est repris, le tableau ouvre sur un infini du temps, un dépassement de la mesure. Kiefer a peint plusieurs tableaux qui fondent cette correspondance de la terre et du ciel sur un rapport quasi alchimique des semences et des étoiles (*La vie secrète des plantes,* 2001) et il les a associés à l'art hermétique de Robert Fludd (*Pour Robert Fludd,* 2003). Cette correspondance demeurerait seulement un thème iconographique de plus si elle ne croisait en son point le plus profond la pensée de Walter Benjamin : l'œuvre de Kiefer ne peut éviter de provoquer ce sentiment d'une aura, cette provenance d'un lointain perdu dont Benjamin déplorait la perte pour les modernes. L'artiste peut non seulement forger de nouveaux talismans cosmiques, mais il peut provoquer une écoute de puissances insaisissables en ouvrant comme Ézéchiel la route des constellations.

La puissance de l'art de Kiefer n'est pas le résultat d'un style, elle provient plutôt de son projet de redonner corps dans la peinture aux mythes et aux symboles. On sait que l'artiste a interrompu son travail pendant trois ans, entre 1993 et 1995, pour voyager, notamment en Inde du sud. Sans marquer une coupure, car tout demeure réélaboré du matériau antérieur, les œuvres des dix dernières années se laissent envahir par la présence céleste et Daniel Arasse parle à leur propos d'un travail de réenchantement du monde. La proposition est juste si on lui conserve sa signification benjaminienne : apparition unique d'une origine perdue, d'un lointain dans la proximité. Dit autrement, aucun des motifs mélancoliques de l'œuvre d'avant 1995 n'est vraiment disparu, ils sont seulement replacés sur un horizon cosmique. Le livre *Merkawa* de 1996, où se retrouvent intactes les images de la mémoire dévastée, cohabite désormais avec la pureté des constellations (*Voyage au bout de la nuit,* 2004). Ce que serait l'aura propre à l'art de Kiefer, ce doit être à la fois le rayonnement qu'elle rend possible du symbole, en particulier du messianisme juif, et le rayonnement sidéral investi comme accueil d'une espérance au sein du champ dévasté de l'histoire.

L'exposition de Montréal aura été l'occasion d'une rencontre forte avec une œuvre majeure de notre temps. Les visiteurs pourront continuer de retrouver Kiefer au Musée, qui est dépositaire de deux œuvres importantes : *Fée à l'escarboucle* (1990) et *Femmes de l'antiquité* (1999-2000).

**Georges Leroux**

* Les œuvres marquées d'un astérisque n'étaient pas présentées dans l'exposition. Il faut également noter que certaines œuvres présentées à Fort Worth n'ont pas pu être déplacées à Montréal.

1. Le livre de Daniel Arasse (*Anselm Kiefer,* Paris, Éditions du regard, 2001, 327 p.) présente un choix d'œuvres très vaste et constitue, en langue française, un instrument de travail indispensable.