



## Musée de la Vie romantique Hôtel Scheffer-Renan

**Fermeture du musée pour travaux**

30 novembre 2004 – 14 février 2005

**Réouverture du musée avec l'exposition**

# Richard Lindner (1901-1978)

***Adults only***      *Peintures, aquarelles et dessins*

**15 février - 12 juin 2005**



Richard Lindner Kiss, 1969 Collection particulière © D. R.

### Commissariat

**Daniel Marchesseau**

Directeur du musée de la Vie romantique

**Catherine de Bourgoing**

Adjointe au directeur

### Contact Presse

Musée de la Vie romantique

**Céline Poirier**

tél. direct : 01 55 31 95 63

fax. : 01 48 74 28 42

[celine.poirier@paris.fr](mailto:celine.poirier@paris.fr)



## Sommaire

|         |   |
|---------|---|
| 1.....  | <b>Informations pratiques</b>   |
| 2.....  | <b>Communiqué</b>   |
| 3.....  | <b>Publication</b>  |
| 4.....  | <i>Adults Only</i>  |
|         | <i>Un passe-muraille à Broadway</i> <b>Daniel Marchesseau</b>         |
| 5.....  | <i>L'Univers symbolique de Richard Lindner</i> <b>Judith Zilczer</b>  |
| 9.....  | <i>Untitled 2004</i> <b>Anouk Kopelman-Papadiamandis</b>              |
| 10..... | <i>La Boîte de Pandore</i> <b>Nicole Colin-Otto</b>                   |
| 12..... | <i>Richard Lindner et l'imaginaire européen</i> <b>Cécile Schenck</b> |
| 14..... | <i>Le graphiste qui peinture</i> <b>Alain Weill</b>                   |
| 16..... | <i>Oeuvres choisies</i> <b>Catherine de Bourgoing</b>                 |
| 21..... | <i>Biographie</i> <b>Catherine de Bourgoing</b>                       |
| 24..... | <b>Visuels disponibles pour la presse</b>                             |
| 27..... | <b>Le musée de la Vie romantique</b>                                  |
| 28..... | <b>Activités culturelles</b>  |



**Musée de la Vie romantique  
Hôtel Scheffer-Renan**

16 rue Chaptal - 75009 Paris  
tél. : 01 55 31 95 67  
fax. : 01 48 74 28 42

Ouvert tous les jours, de 10h à 18h,  
sauf les lundis et jours fériés

Accès : métro Saint-Georges, Pigalle, Blanche, Liège  
bus 67, 68, 74

Site internet : [www.paris.fr/musees/Vie\\_Romantique](http://www.paris.fr/musees/Vie_Romantique)  
Dossier de presse mis en ligne

## Informations pratiques

### Tarifs d'entrées

**Exposition :**

Plein tarif : 7 €

Tarif réduit : 5,50 €

Tarif jeune : 3,50 €

### **Collections permanentes gratuites**

### Direction du musée

**Daniel Marchesseau**

Conservateur général du Patrimoine

**Catherine de Bourgoing**

Adjointe au directeur

### Exposition

**15 février au 12 juin 2005**

**Vernissage lundi 14 février 2005**

Presse : 12h00 à 13h30

Inauguration : 14h30 à 20h00

### Exposition prochaine

***Collection Brasiliana***

*Le romantisme au Brésil*

*vu par les peintres voyageurs entre 1820 et 1860*

**28 juin - 27 novembre 2005**



## Communiqué

Le musée de la Vie romantique rend hommage à *Richard Lindner*, figure emblématique de la modernité européo-américaine. Cet événement est le premier consacré à Paris à ce peintre figuratif majeur (mort en 1978) depuis sa rétrospective au musée national d'art moderne en 1974.

En marge des courants du XX<sup>ème</sup> siècle, Richard Lindner, d'origine juive, né en 1901 à Hambourg, s'est formé à l'école des arts appliqués de Nuremberg. Il s'impose comme graphiste d'abord à Berlin en 1927, puis à Munich en 1929. L'expressionnisme germanique de ses aînés George Grosz, Otto Dix, Oskar Schlemmer etc. ainsi que le théâtre de Bertolt Brecht et de Kurt Weill, le marquent profondément, comme en témoignent ses premières caricatures et affiches.

En 1933, il fuit l'Allemagne nazie et s'installe à Paris, foyer fondateur où il découvre l'œuvre fondamentale de Fernand Léger. Citoyen allemand, il est interné (comme le fut Max Ernst) par la police française dans un camp près de Blois, avant de pouvoir s'enfuir pour l'Amérique, en mars 1941.

Installé désormais à New York, Richard Lindner, illustrateur reconnu, choisit, à partir de 1950, de se consacrer à la peinture. Pendant quelques trente années, il va donner à voir un monde imaginaire fortement expressif et coloré qui sera déterminant, dès les années soixante, pour de nombreux jeunes artistes contemporains, d'Andy Warhol à Helmut Newton, des Nouveaux Réalistes à Niki de Saint-Phalle.

L'Amérique, sa nouvelle patrie, et la ville de New York en particulier, sont les inspiratrices fécondes de son imagerie plastique. Son imaginaire personnel très solitaire se nourrit d'abord de réminiscences européennes des années vingt et trente. Naissent ainsi les étranges enfants de la série des « wunderkinder » *Boy with machine*, des walkyries héroïques sanglées en corset, *The corset* et quelques portraits de figures emblématiques américaines (*Marilyn Monroe, Allen Ginsberg...*). Fasciné par le monde de la nuit il fréquente les night-clubs de Broadway et Times Square... « *A New York tout le monde est acteur, la ville est une énorme scène 24 heures par jour* » (1969).

Participant de la « beat generation », il affirme avec éclat son goût du fétichisme à l'endroit du corps de la femme masquée : provocante call-girl dominatrice en cuissardes et talons aiguilles, délibérément sexy, mystérieuse Vénus à la fourrure, jouant d'accessoires en vinyle aux couleurs stridentes. L'image de la femme apparaît tout à la fois séductrice et prédatrice, en quête d'un érotisme policé sans vulgarité. Comme dans certains plans cinématographiques, il cadre des couples, étrangement murés dans leur incommunicabilité.

Dix ans après sa première exposition à la galerie de Betty Parsons à New York en 1954, Richard Lindner est enfin pleinement reconnu. Il partage alors son temps entre ses ateliers de New York et Paris, jusqu'à sa mort en 1978.

Sur les cimaises du musée de la Vie romantique claquent les couleurs éclatantes d'une vingtaine de toiles, depuis les premières peintures des années cinquante jusqu'aux larges compositions des années soixante dix. Une trentaine de grandes aquarelles complètent cet ensemble chromatique puissamment évocateur. Des dessins préparatoires révèlent enfin le processus de création de ce grand artiste du XX<sup>ème</sup> siècle, applaudi à l'étranger et trop méconnu, en France, sa deuxième patrie d'adoption.



## Publication

Cette manifestation est accompagnée d'un catalogue de référence publié par Paris-Musées, avec les contributions de :

**Daniel Marchesseau**, conservateur général du Patrimoine  
directeur du musée de la Vie romantique

**Et**

**Catherine de Bourgoing**, adjointe au directeur, Musée de la Vie romantique

**Avec**

**Eduardo Arroyo**, peintre

**Nicole Colin-Otto**, historienne de l'art et philosophe

**Anouk Kopelman-Papadiamandis**, écrivain

**Cécile Schenck**, historienne germaniste et philosophe  
attachée temporaire de l'enseignement et de la recherche, Université Paul Valéry, Montpellier.

**Alain Weill**, ancien directeur du musée de la Publicité, Paris.

**Judith Zilczer**, conservatrice honoraire, Hirschhorn Museum, Washington D.C.

**Direction artistique** : José Alvarez

Edition Paris-Musées

**Parution** : février 2005

**Prix** : 30 €



**Adults only**  
**Un passe-muraille à Broadway**  
par Daniel Marchesseau

[Extraits]

Le musée de la Vie romantique rend hommage au peintre Richard Lindner (1901-1978) après trois décennies de purgatoire à Paris, tandis que les musées tant en Amérique *et en Allemagne* (Hirschhorn Museum, Washington et *Haus der Kunst, Munich*) qu'en Espagne (Fondation *March, Madrid et IVAM, Valence*) ont organisé des rétrospectives depuis plusieurs années déjà. Deux expositions seulement furent organisées en France, la première, en 1974, au Musée national d'art moderne dans l'ancien palais de Tokyo par Jean Leymarie et Jean Hubert Martin, la seconde, un an après sa mort, en 1979-1980 à la Fondation Maeght, à Saint-Paul, par Jean-Louis Prat.

L'intimité des ateliers de la maison de la rue Chaptal était toute désignée pour invoquer les visions de Richard Lindner plus de vingt-cinq ans après sa disparition. En franchissant le seuil de ces coulisses de la création, chacun passe ainsi de l'autre côté du miroir. Les mystères de l'échange, la fascination du sexe féminin, le culte du fantôme, la puissance de la libido, tout relève en effet d'une passion charnelle qui a inspiré plus récemment d'autres plasticiens néo-romantiques, depuis Helmut Newton et Niki de Saint Phalle jusqu'à Matthew Barney. Lindner s'impose aujourd'hui comme un étrange passeur, celui des deux rives du Styx atlantique. Il assume aussi un triple héritage fondé sur sa culture germanique sous la République de Weimar, la bohème parisienne dans le souvenir émoussé des Années folles entre 1933 et 1940, avant son internement tragique en 1941 dans un camp français, et la libération salvatrice à New York grâce à l'*American way of life*, de 1942 à 1978. [...]

L'homme, au charme retenu, n'était pas très grand. Les photos le montrent plutôt râblé, le torse mince. Le visage, hanté depuis la sanglante nuit de Cristal par son profil prononcé de Shylock, reste volontairement hermétique. Le crâne rond rappelle la calvitie de Jackson Pollock. Le regard bleu pâle est scrutateur, peut-être méfiant. Les mains préhensiles, déliées chez l'adolescent qui devint quelque temps un brillant pianiste, indiquent à l'évidence chez l'adulte sa passion charnelle. Sensuel sinon voluptueux, juvénile jusque dans sa maturité, Richard Lindner cultivait une élégance discrète mais comme souterraine, l'allure bien mise, le col de bonne coupe, complétée des lunettes sombres de l'isolement, soulignant l'incognito impavide du voyeur sans bagage. La voix basse résonne avec pudicité mais sans fausse pudeur d'un timbre mâle fortement germanique. L'élocution est fluide et réfléchie, articulée comme une rhapsodie allemande, riche d'un vocabulaire trop limité pour les mille nuances de sa pensée. Dans quelques interviews, il analyse très finement sa condition d'émigré, ses rapports avec son Allemagne natale, ses attaches parisiennes, et la découverte de ce pays neuf qu'est l'Amérique, dénuée des scrupules de la mémoire collective, ouverte à tous les possibles. Il se projette dans le futur, s'avouant né trop tard, déchiré entre deux générations. La modernité extrême le touche au plus profond de sa sensibilité : autant l'Action Painting que les expressionnistes abstraits, le Pop Art ou les happenings d'Alan Kaprow, tandis qu'il se revendique lui-même *hard-edge* dans le sens premier du terme. Le fascinent, dans l'actualité, aussi bien les stigmates de la guerre du Vietnam que la somptueuse crudité de Truman Capote (son roman cosmique *De sang-froid*), l'assassinat de John Kennedy que les vitrines du grand magasin Macy's sur Broadway, ou les miasmes du carnaval à Coney Island. Lindner s'abreuve littéralement à cette vitalité américaine dont Marcel Duchamp incarne pour lui l'exemplaire réussite intellectuelle par le seul jeu d'échecs. Dans le cercle artistique des années 1960, Lindner affirme son attachement profond à la terre et au peuple américains. S'il souligne le rôle de ses aînés – Picasso, Calder, Duchamp –, il reconnaît ses cadets – Jackson Pollock, Andy Warhol, Claes Oldenburg. Mais dans l'atelier immaculé, il revendique, dans un entretien inédit avec John Jones, en octobre-novembre 1965 (Archives of American Art, Washington D.C.), sa solitude comme un privilège, et son inconscient comme moteur : « Quand je fais ce que je suis, je suis art, je fais art. »



## *L'Univers symbolique de Richard Lindner*

Par Judith Zilczer

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

[Extraits]

***La mise au jour de symboles demande une certaine recherche personnelle...  
Toute œuvre de création est autobiographie.***

Richard Lindner, 1977.

D'origine allemande, le peintre Richard Lindner (1901-1978) est l'auteur d'un univers à forte charge symbolique. Ses huiles et aquarelles peuplées de figures mystérieuses abondent en métaphores, références littéraires ou historiques et connotations autobiographiques. Dès l'époque où il se consacra sérieusement à la peinture, vers 1950, jusqu'à sa mort en 1978, il puisa dans l'iconographie du cirque le leitmotiv de ses audacieuses compositions à figures. Son génie consiste à avoir mis le spectacle de cirque sur le même pied que celui des grandes métropoles ; son art propose un commentaire obsédant de la vie moderne considérée comme une attraction.

Né en 1901 à Hambourg, Lindner a grandi dans une modeste famille de la classe moyenne établie vers 1905 dans la vieille cité de Nuremberg. Les questions identitaires - nationales et personnelles -, propres à ses origines familiales, devaient se révéler centrales durant toute sa vie. Son père, Julius Lindner, était Juif allemand, représentant de commerce. Sa mère, Mina Bornstein, Américaine de naissance, était la fille d'immigrants Juifs allemands ayant débarqué à New York à l'époque de la guerre de Sécession.

Durant l'enfance de Richard, la famille Lindner déménagea fréquemment dans Nuremberg même. La profession de Julius Lindner ne lui permettant vraisemblablement pas d'assurer un revenu régulier à sa famille, Mina fonda en 1913 une entreprise de fabrication de corsets dans la maison familiale.

Nous ne disposons guère d'informations sur l'éducation du jeune Lindner, ses choix professionnels ou sa formation artistique. À l'âge de vingt et un ans, après avoir occupé un emploi administratif commercial, il s'inscrivit à la *Kunstgewerbeschule* (École des Arts appliqués) de Nuremberg où il aurait étudié durant plusieurs années le dessin d'après nature, la peinture à l'huile et le dessin publicitaire. [...]

Lindner a produit à la fin des années 1920 une grande diversité de travaux de commande – du décor de théâtre au dessin publicitaire ou humoristique. Malgré l'étendue de son talent dans le domaine des arts graphiques, la précarité de son statut de dessinateur publicitaire indépendant l'affectait. Vers la fin de la décennie, ses affiches de théâtre lui valurent une proposition d'emploi au sein de la maison d'édition Knorr & Hirth de Munich. La perspective d'un revenu régulier aidant, il épousa au cours de l'été 1930 Elsbeth Schülein, une ancienne condisciple de Nuremberg.

Parallèlement à son emploi de graphiste pour Knorr & Hirth, Lindner commençait à se faire un nom dans le domaine publicitaire. Trois grands journaux munichoïses, le *Münchner Neuste Nachrichten*, le *Süddeutsche Sonntagpost* et le *Münchner Illustrierte* publiaient en une ses dessins au trait spirituels et humoristiques. L'essentiel des œuvres conservées datant de cette période munichoïse sont des caricatures, mais il a également créé des affiches en couleur et illustré l'autobiographie d'un célèbre artiste de cirque, le clown Grock. La prédilection de Lindner pour l'iconographie du cirque trouve très probablement sa source dans cette première commande de treize illustrations. [...]

Alors que stagnait sa carrière publicitaire, Lindner découvrit à Paris l'art moderne, ayant au cours de ses années d'exil maintes occasions de visiter musées, galeries d'art et expositions - de connaître les plus récentes évolutions de l'avant-garde parisienne. S'il ne s'affilia à aucun cercle avant-gardiste ni participa directement à un mouvement, il s'intéressa de près au travail des surréalistes.



## L'Univers symbolique de Richard Lindner

Par Judith Zilczer

[Extraits - suite]

Tout comme ces nouvelles découvertes stimulèrent son intérêt pour l'art moderne, il devait également trouver la matière de son œuvre future dans les quartiers les plus improbables de la capitale. Il semble en effet que l'attrait qu'il éprouvait pour les aspects les plus sordides et mal famés de la vie citadine se fût déjà manifesté durant ses années parisiennes. S'il explora de nouveaux styles et sujets durant les années 1930, les images conservées de cette époque-là ne montrent pour ainsi dire aucune trace du développement de ses intérêts artistiques. [...]

Arrêté à Paris en septembre, Richard Lindner fut interné dans le camp de concentration de Villemalard, près de Blois. À l'instar de milliers d'autres réfugiés, il en fut libéré après la chute de Paris et la défaite de juin 1940, risquant dès lors d'être de nouveau arrêté soit par les troupes d'occupation allemandes soit par le gouvernement de Vichy nouvellement constitué dans la France non occupée. Il passa clandestinement la ligne de démarcation en rase campagne pour se réfugier en zone libre, à Lyon.

Peu après son arrivée à Lyon, il reprit contact avec son épouse Elsbeth qui résidait à Casablanca, pour apprendre qu'elle s'était éprise durant leur séparation de Joseph Bornstein, un ami de Richard ayant également fui la France pour se réfugier à Casablanca. Après avoir quitté séparément l'Afrique du Nord, Elsbeth et Joseph se retrouvèrent à New York au début de l'année 1941, Elsbeth ne ménageant aucun effort pour aider son mari à s'échapper de France. [...]

Richard Lindner arriva à New York le 17 mars 1941 à bord du *SS Bonet*. Les difficultés de l'acclimatation furent sans doute aggravées au cours des premières années de son séjour new-yorkais par les bouleversements intervenus dans sa vie personnelle. Désormais séparé d'Elsbeth, il ne s'opposa pas au divorce. Elsbeth, après avoir modifié son nom de baptême en Jacqueline, reprit sa carrière d'illustratrice de mode et épousa Joseph Bornstein, conservant le nom de Lindner dans le cadre de son activité professionnelle. Richard, lié à son ex-épouse par leurs origines communes et leur expérience partagée, demeura proche d'elle de même que de Bornstein.

Ayant emménagé dans un appartement spartiate de l'Upper East Side, il trouva camaraderie et soutien moral auprès d'un groupe très uni d'artistes et d'intellectuels immigrés comme lui. Le dessin publicitaire fut le passeport qui lui permit d'entrer dans sa nouvelle existence américaine. Pendant les neuf premières années de son séjour, Lindner parvint à s'imposer sur la scène new-yorkaise comme illustrateur publicitaire indépendant, aussi apprécié que bien payé. Il produisit de 1941 à 1950 des dizaines de dessins publicitaires et d'illustrations pour des articles de fiction ou documentaires publiés dans les principales revues américaines, de *Mademoiselle* à *Fortune*.

Son activité d'illustrateur publicitaire lui permit de développer des motifs, idées et procédés stylistiques qu'il avait commencé à explorer à Paris des années auparavant. Transplanté dans les milieux publicitaires new-yorkais, il maîtrisa bientôt une manière de dessin au trait plus graphique, facilement reproductible en tant qu'original prêt à reproduire. Son utilisation de la ligne se fit plus diversifiée, ses compositions plus complexes et l'esprit de ses dessins plus sobre que les caricatures au trait qu'il livrait aux journaux munichois une décennie auparavant. L'évolution de son style reflétait manifestement l'influence de ses années parisiennes. [...]

Au cours des années 1940, le style caractéristique de ses illustrations lui valut nombre de commandes ainsi que sa première critique d'importance. Bien que le professeur de littérature et critique Jacques Barzun se soit élevé contre le caractère extrêmement « bizarre » des dessins de Lindner, excédant selon lui les nécessités textuelles de l'illustration littéraire traditionnelle, d'autres auteurs et confrères graphistes accueillirent favorablement sa mise en œuvre efficace de procédés surréalistes dans l'illustration et l'iconographie publicitaire. [...]





## L'Univers symbolique de Richard Lindner

Par Judith Zilczer

[Extraits - suite]

S'il prolongea son activité de graphiste jusqu'en 1962, Lindner avait réaffirmé déjà à la fin des années 1940 sa conviction que la peinture était sa véritable vocation, étudiant en autodidacte les techniques nécessaires dans les manuels de peinture. Tout en élaborant les images de ses illustrations, il commençait à inventer des motifs qui allaient figurer en évidence dans la peinture de sa maturité. Puisant dans des sources non conventionnelles, qu'elles fussent littéraires ou autobiographiques, il créa un univers très personnel d'images évocatrices et envoûtantes où trois types de figures devaient occuper une place centrale : le portrait caricature, la femme corsetée et le *Wunderkind* (enfant prodige) allemand - types symboliques auxquels Lindner conféra l'absurdité théâtrale des attractions de cirque.

Au cours de la décennie 1950, les personnages de Lindner se mirent également à ressembler toujours davantage aux robots de l'ère des machines. Le style mécaniste de ses figures est en partie tributaire de son admiration pour le « purisme » de Fernand Léger et le travail de l'Allemand Oskar Schlemmer, deux peintres ayant élaboré durant les années 1920 un type de figures où par lequel simplicité géométrique et régularité formelle étaient censées incarner l'ordre utopique de la modernité machinique. Ils imaginaient cependant une ère des machines idéalisée, tandis que Lindner transforma leur esthétique en un univers sinistre dépourvu d'humanité.

Si la caricature, l'enfant prodige et la femme corsetée constituent les types dominants dans sa peinture des années 1950, Lindner élaborera cependant d'autres figures symboliques qui s'arrogeront un rôle plus important dans son œuvre ultérieure. La fascination qu'il éprouvait pour le génie criminel trouva son expression dans ses tableaux de figures de la pègre. Ce fut pour Lindner une décennie à la fois d'opportunités et de réflexion rétrospective. Se consacrant à sa carrière de peintre, il n'en continua pas moins ses travaux de graphiste indépendant tout en complétant ses revenus par l'enseignement à temps partiel qu'il assurait au Pratt Institute de Brooklyn. [...]

Dans ces panoramas de l'aliénation psychologique, Lindner remanie son cirque des merveilles pour le peupler de personnages issus de la pègre urbaine. La fascination qu'exercent sur lui le criminel et le paria trouve une nouvelle expression dans les figures de gangsters, de proxénètes et de tenancières de maison close qu'il juxtapose aux chasseurs d'hôtel, policiers ou matrones prospères ayant rallié la parade urbaine. Dans le cadre de ce spectacle des rues, il fixe souvent son choix sur la peinture de couples désunis. Ses portraits d'antihéros masculins appariés à des femmes dominantes deviendront autant de métaphores du désenchantement et de la faillite morale du XX<sup>e</sup> siècle.

Les rues de la ville inhumaine de Lindner aboutissent directement à de séduisantes parades de la culture populaire américaine. Dans un groupe de tableaux apparentés datant de la seconde moitié des années 1960, il transforme des icônes de la culture de masse - Disneyland, Marilyn Monroe et autres superstars du rock -, en emblèmes complexes du vide. Lindner les a commentés en ces termes : « Leur thème est souvent la solitude. J'ai le sentiment que les Américains craignent d'être seuls - cela explique pourquoi il y a de la musique dans les ascenseurs, les hôpitaux, les aéroports et les restaurants. » Lindner était persuadé que le commerce de masse ambitionnait de dominer la vie moderne.

Ses tableaux urbains et ses portraits en costume expriment l'esprit de la tumultueuse décennie des « *swinging sixties* ». Saturé d'allusions urbaines et d'images pop, l'art de Lindner était désormais reconnu au plan international, lui apportant ses premiers véritables succès financiers. Ayant atteint la soixantaine, voilà qu'il bénéficiait soudainement, après une décennie de désaffection relative, de l'intérêt des collectionneurs, conservateurs de musée et journalistes. En l'espace de deux ans, ses toiles furent présentées dans le cadre de deux importantes expositions de groupe organisées par le Museum of Modern Art de New York, « *Recent Painting USA : The Figure in 1962* » et « *Americans 1963* ». Le musée se porta également acquéreur de *The Meeting*, l'un de ses premiers portraits de groupe.



## L'Univers symbolique de Richard Lindner

Par Judith Zilczer

[Extraits - suite]

Sans tenir compte de la réception critique de son œuvre, Lindner continua à poursuivre sa vision personnelle durant les années 1960. La sécurité financière dont il bénéficiait depuis peu lui laissait le temps et les moyens de se consacrer pleinement à ses ambitions artistiques. Quand bien même il puisait dans les possibilités illimitées que lui offrait la métropole contemporaine en termes de nouveaux sujets, il n'en demeurait pas moins fidèle à ce qu'il désignait sous l'appellation de « secret de la voix intérieure<sup>14</sup> » et c'est un contenu symbolique qui allait progressivement caractériser son art au cours de la décennie suivante.

Il consacra les années 1970 à épurer et parfaire son art de la figuration symbolique, associant des allusions anachroniques à une iconographie contemporaine pour créer une fusion homogène du passé et du présent. Après avoir puisé durant la décennie précédente dans la culture populaire et la pègre urbaine, il convoquait de nouveau ses personnages symboliques pour les faire figurer une fois encore dans son cirque de l'existence. Au cours de la phase finale de sa carrière, c'est le cirque qui allait fournir la métaphore unificatrice de son art.

Se substituant aux sous-maîtresses modernes et aux icônes pop des *sixties*, des gangsters à l'ancienne, des joueurs aux cheveux dégarnis et des amazones en chapeaux à plumet réinvestissent l'art de Lindner ; les tenues vestimentaires tournant du siècle et les corsets qui avait prévalu dans les années 1950 réapparaissent dans nombre de tableaux. S'il avait définitivement abandonné les monstrueux *Wunderkinder*, il n'en recréa pas moins au cours des années 1970 un univers intemporel aussi inquiétant que troublant.

Il est probable que des changements intervenus dans sa vie personnelle expliquent en partie les subtiles altérations que manifestent ses dernières œuvres. En 1969, à l'âge de soixante-sept ans, il épousa Denise Kopelman, une jeune française étudiante en arts plastiques et arrivée depuis peu à New York, avec qui il partageait son temps entre leurs ateliers de New York et de Paris. Ses séjours en Europe contribuèrent à l'humeur rétrospective qui marque ses ultimes toiles.

Dans ses tableaux de femmes redoutables et de couples désunis, Lindner transcende l'érotique pour évoquer la dimension morale de la condition humaine. Ses images d'amazones tentatrices ont pour origine moins une intention misogyne qu'une inquiétude plus profonde, suscitée par la déshumanisation de la vie moderne. Lindner a souvent déclaré que ses figures représentaient l'antithèse de son idéal féminin et que son art était un art de protestation symbolique : « Je pense vraiment que nous, les artistes, nous ne cessons de protester, quoi que nous fassions... Je crois que nous ne touchons que les choses contre lesquelles nous sommes opposés. » L'antagonisme entre le puissant et l'impuissant, souvent figuré en termes sexuels dans l'art de Lindner, représente la grande tragédie du totalitarisme au XX<sup>e</sup> siècle. Comme un de ses amis intimes, Saul Steinberg, l'a expliqué : « Son œuvre, fatalement autobiographique, montre à l'évidence la transition de l'Europe à l'Amérique. L'officier S.S. devient majorette, la femme fatale joueur de football américain et la cruauté politique pointe de sadisme érotique, ce mélange de sinistre et de comique qui a marqué nos vies. »



## Untitled 2004

Par Anouk Kopelman-Papadiamandis

Il est vérifiable que certains hommes naissent avec un regard de vieux et d'autres meurent avec celui d'un enfant : Richard Lindner était de ceux-là. C'est la première et la dernière impression que j'ai de lui en moi. Je n'en démords pas : son intelligence était avide, sa curiosité de vous inassouvie ; voleur parfois, reconnaissant toujours. Et bien longtemps après la rencontre subsistait une étrange gêne : celle d'avoir été lu jusqu'à l'âme. Quelle arme redoutable ce regard !

Des après-midi passés place Fürstenberg. Il y a elle, Denise, le bébé - le mien qui trône au centre de la chambre atelier-salon-dortoir.

Lui avec un tablier bleu sur les hanches survient à tous bout de champs. Il délaisse pour ces instants son atelier dont l'unique fenêtre donne sur la place Fürstenberg. Son atelier à lui : un salon bourgeois mouluré transformé en pièce à peindre et dessiner. Il a le don de la transformation. Tout est blanc, immaculé. Aucune trace de couleur sur le parquet peint de sa place Fürstenberg et, plus tard, ailleurs, pareil. Les pinceaux sont rendus à leur état premier, chaque soir ; en quelque sorte des pinceaux sans mémoire ; à réinventer le lendemain et ainsi de suite.

Richard vient au-devant de nous, au-devant d'elle, Denise, sa magicienne, sa femme aux ailes d'ange.

La femme enfant avec un bébé chez elle et lui, ça se reproduit chaque jour. Il ne s'est pas passé une heure sans que, à pas de chat, il n'ait surgi dans notre décor. L'exclusion, il ne l'accepterait pas. Pipe à la main, sourire moqueur, il reste dans l'embrasement de la porte sépatrice. Il observe. Il nous observe. Il l'a fait. Il le fera toutes les fois.

Ne surtout pas omettre le jeu et l'humour. J'affirme que mon bébé est le plus beau. Richard rétorque que la maman de Hitler trouvait elle aussi son bébé très beau.

De Nuremberg, il poste un morceau de journal déchiré : l'image d'un enfant obèse. Quelques mots en marge : lui c'est un « *Wunderking* ». Sous-entendre, le bébé, le mien, ne l'est pas...

Jaloux ? peut-être... L'entente ne se fait pas entre le bébé et lui. Le bébé veut, il exige les jouets. Les jouets sont pour les adultes, dit-il. Il dénie ce droit à l'enfant. Plus tard, il offrira un appareil Polaroid : c'est un jouet pour les enfants, dira t-il. Et il ne faut pas oublier le rire. Et puis il ne faut pas oublier le jugement : celui-ci et un *Mench*, l'autre pas : sentence irrémédiable. Pas une seconde chance n'est donnée.

Le père du bébé l'est, un *Mench*, il l'a proclamé une fois pour toutes. Et ce qu'il proclame est un édit. Nous dînons trois à quatre fois par semaine, parfois tous les soirs de la semaine. Les lieux ? La coupole, le voltaire, la coupole, le voltaire, et à la fin le voltaire, le voltaire, rien que le voltaire à la fin.

Ils arrivent de NY. Le téléphone sonne. Je sais qu'il va sonner. J'attends qu'il sonne. Il sonne. Je sais par avance ce qu'elle va dire : Richard veut voir le chien.

Elle appelle : « Richard veut voir le chien ».

Ah ! oui, le chien ! Il aime les chiens. Il aime les animaux. Tous les animaux. Il aime ceux du cirque aussi, tellement.

Moi je dis : prétexte le chien - il n'aura qu'un regard lointain pour lui. Moi j'affirme : c'est nous qu'il veut voir. Les voilà enfin. Les boulettes archi cuites de viande hachée : pour lui et elle.

Et puis, dès le lendemain il y a l'affection ; sa preuve ; le cadeau. C'est un rituel précieux le cadeau d'arrivée que nous choisirons ensemble. Je n'ai pas droit au refus car dit-il, il est plus généreux de prendre que de donner.

Suivent alors d'autres après-midi chaque jour répétés ; des après-midi sans le bébé qui est enfant à présent : la visite des boutiques à la mode, la visite des créateurs ; les anciens, les nouveaux, il les connaît tous.

Son travail prend, dans ces après-midi, une forme différente : il est voyeur : je joue leur jeu : je vêts, je dévêts pour eux, le cuir, tous les cuirs, le cuir ou le simili cuir, ou la fausse fourrure, ou les couleurs vives dans ces étoffes soyeuses qui dansent dans la clarté artificielle. Ses yeux brillent d'intérêt et d'amusement. Le plaisir pour elle aussi. Le jeu, toujours et encore le jeu.

ô ! comme nous sommes bien dans ce cercle restreint. Il ne fallait pas le dire. Ça ne se dit pas le bonheur. C'est indécent le bonheur.

Ne pas laisser échapper une miette de ce passé-là, et pour consolation se dire la chance de les avoir croisés, approchés, connus dans cette « salle d'attente » qu'est la vie.

Ces deux-là n'étaient pas comme les autres, c'est tout.

Décembre



**La boîte de Pandore**  
**- entre Maggi, Knorr et les potages Campbell.**  
**Richard Lindner à la recherche du temps perdu**

**Par Nicole Colin-Otto**

**[Extraits]**

En 1973, Richard Lindner affirmait dans une interview avec Wolfgang Georg Fischer: "Je n'appartiens à aucun mouvement, ni au pop art ni à aucun autre." Cette remarque n'était pas dirigée concrètement contre le mouvement auquel le peintre doit sa célébrité mais montre tout d'abord une certaine répugnance à être classé, normé, enregistré. Ce refus qu'il exprime d'ailleurs à plusieurs reprises fait partie de l'image quasiment romantique que Lindner voulait nous donner de lui-même en tant qu'artiste apparemment sans racines ni modèle ni maître.

Certes, le déracinement, la perte des repères culturels et sociaux jouent un rôle prépondérant dans l'œuvre de celui qui est considéré comme le "père spirituel du Pop-art" et qui semble profondément marqué par ses expériences liées à l'émigration - destin qu'il partage d'ailleurs avec de nombreux artistes et intellectuels allemands (surtout d'origine juive) de son époque.

Toute sa vie, Richard Lindner, qui décide très tardivement de se consacrer à la peinture, reste un „go-between", un promeneur entre différents univers : entre la peinture et le graphisme, entre l'idée d'une culture artistique supérieure et la reproduction des objets banals de la vie quotidienne, entre sa nouvelle patrie, les Etats-Unis, et ses origines en Europe. Au-delà de la représentation concrète de la réalité américaine et de ses symboles, qui semblent omniprésents dans son œuvre picturale, nous trouvons un tissu dense, plein de références à cet "ancien monde" qui est l'Europe, son art, sa philosophie et ses traditions culturelles et artistiques. [...]

Construction et déconstruction - ces deux termes majeurs de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle constituent la clé de l'œuvre de Richard Lindner. Au premier abord, les parallèles entre Lindner et le Pop-art américain semblent évidents - ses couleurs vives, son ironie et son style inspiré par le collage et surtout cette tentative constante d'établir une unité entre l'art, la peinture et la banalité de la vie quotidienne, représentée par exemple par la publicité. Mais la "recherche ethnologique" (Werner Spies) de Lindner sur son environnement, sur le style de vie et de consommation à l'américaine, se fonde sur le regard de celui qui, étranger, voit les choses différemment et par conséquent plus consciemment grâce à sa distance, grâce aux expériences faites dans un autre monde, grâce à sa socialisation artistique, sa sensibilité visuelle et conceptionnelle acquise dans un autre contexte culturel. Lui-même, il se déclare "touriste, qui visite l'Amérique, et qui voit tout."

L'intérêt profond que l'ancien graphiste porte à l'art appliqué l'entraîne, quand il commence à peindre à l'âge de 50 ans, vers une confrontation avec son propre passé. L'Amérique devient pour l'émigré un décor à déconstruire et à rétablir, à réinsérer dans un autre cadre, un fonds sur lequel ses expériences, son passé, son destin d'exilé juif, ses impressions et souvenirs intimes liés à l'enfance vont se manifester, vont être reinventés.

[...] l'œuvre de Lindner représente un travail permanent de mémoire : à savoir la reconstruction d'un temps perdu pour laquelle Lindner s'inspire de sa vie entre les cultures. Au début des années 70, Lindner reprend un atelier à Paris où il travaille souvent pendant les dernières années de sa vie. C'est avec Max Ernst que Lindner partage cet attachement à Paris, son destin d'exilé mais aussi l'orientation surréaliste. L'importance de Max Ernst comme source d'inspiration est indéniable, ce qu'on peut constater quand on examine de près un de ses tableaux les plus importants: "The meeting / L'Entr'acte" qui se réfère (à cause de son titre et son sujet, mais aussi par sa composition picturale) clairement au célèbre « Rendez vous der Freunde » ("Au rendez-vous des amis") de Ernst.

Peint en 1953, après un voyage en Europe (Paris, Milan, Zurich), on y trouve pourtant des symboles picturaux très étrangers à l'univers d'Ernst. Lindner réunit sur "The meeting / L'Entr'acte" ses proches - amis artistes et membres de sa famille - avec des personnages comme Louis II.



**La boîte de Pandore**  
**- entre Maggi, Knorr et les potages Campbell.**  
**Richard Lindner à la recherche du temps perdu**  
**Par Nicole Colin-Otto**

**[Extraits - suite]**

Contrairement à Max Ernst qui se peint lui-même assis sur les genoux de Lénine, cette allusion au Roi de Bavière n'a pas valeur d'identification politique - pour Lindner Louis II est un personnage très critiquable historiquement. Néanmoins, ce "roi de conte de fées" reste un souvenir fort et ineffaçable de l'imaginaire de son enfance en Bavière. Chez le peintre adulte ce roi se trouve étrangement transformé en emblème parce que Lindner admire en lui l'incarnation de l'artiste romantique. [...]

Il faut également souligner le penchant de Lindner pour la caricature et le grotesque, qui l'emmène sur un autre chemin de l'abstraction que Andy Warhol par exemple. Quel que soit le rôle qu'on veut donner à la caricature dans le développement de l'art moderne, il semble évident que Lindner a choisi ce genre à cause de son ambiguïté énigmatique [...]. [...] l'univers de Lindner est à la fois peuplé d'images déformées, et surchargées d'une réalité criarde et perturbante avec ses personnages d'un grotesque inquiétant, tout comme des habitants de la "Desolation road" de Bob Dylan ou bien d'une pièce de Wedekind : gangsters et clowns, enfants prodiges - "Wunderkinder" - avec leurs jouets bizarres, femmes sanglées dans des corsets, prisonnières de leurs masques et de leurs porte-jarretelles. [...]

Ce puzzle de motifs variés est également à voir, nous semble-t-il, en relation évidente avec la Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité) en Allemagne, au premier lieu avec les défigurations grotesques de George Grosz ainsi qu'avec les corps massifs de Otto Dix. Mais on y décèle aussi très fortement l'influence de Oskar Schlemmer, peintre, sculpteur et professeur au célèbre Bauhaus à Weimar. Lindner lui-même parle de ce lien dans un interview avec Nancy Schwartz en mentionnant la "simplicité" et la "précision" avec laquelle Schlemmer utilise ses figures en partant toujours de quatre formes essentielles (cercle, ovale, triangle et carré), conception qu'il juge d'ailleurs "très allemande" dans sa réduction et sa concentration extrêmes. [...]

En invoquant une "histoire des mœurs", Lindner semble renouer avec l'univers de Frank Wedekind avec qui il partage la préférence pour un certain érotisme cru et l'obsession pour le sexe de la femme mais aussi un détail biographique : Comme Wedekind, qui a commencé sa carrière d'écrivain en tant que publicitaire pour les soupes "Maggi", Lindner a débuté (25 ans après) comme graphiste chez la concurrence, c'est-à-dire chez "Knorr". Il est sûr que pour les deux artistes, la publicité reste une source importante qui nourrit leur créativité et surtout leur regard avant-gardiste. Comme sur les affiches publicitaires, les corps des femmes ressemblent sur les toiles de Lindner à des boîtes, des vases, des récipients, des écrans de projection pour les fantasmes masculins.

Même si ce mélange entre l'art et la publicité, entre le "High and Low" est très proche des idées principales du Pop-art, Richard Lindner reste un représentant de la "Modernité classique". Ses „citations“ visuelles nous présentent en permanence un regard critique et analytique sur le monde - l'art en soi n'est pas remis en cause. La crise de la représentation, si significative pour l'art de ces dernières décennies, ne constitue pas le centre de son œuvre. Contrairement à la distance ironique d'une mise en scène à la Warhol et sa fameuse "célébrité d'une minute", Lindner croit encore à l'artiste et aux valeurs, au sens de la représentation artistique: chez lui on trouve toujours un vrai sujet porteur d'une idée - ce qui définit l'image qu'il a de l'artiste, de celui qui crée. "Je ne crois pas un mot de ce que dit un créateur. Les bons à rien ont leurs principes, les médiocres ont une manière de voir, une philosophie solide. J'ai découvert que les hommes qui sont vraiment des créateurs sont des traîtres, des menteurs, des gens sur qui on ne peut pas compter." Avec cette réflexion qui pourrait être (même dans l'attitude d'une distanciation ironique) une citation du "Où bien ... où bien" de Sören Kierkegaard, Lindner exprime une idée post-romantique de l'artiste - être d'exception dans sa particularité et son isolement social - aussi peu compatible avec la morale d'une vie bourgeoise et banale qu'avec la participation à un mouvement artistique comme le Pop-art. Dans cette perspective l'univers de Lindner ressemble beaucoup plus à "La boîte de Pandore" de Frank Wedekind (drame plus connu sous le titre "Lulu), qu'aux boîtes de soupe (ni Maggi, ni Knorr mais Campbell) qui constituent le symbole provocateur et anti-artistique du Pop-art.



## Richard Lindner et l'imaginaire européen

Par Cécile Schenck

### [Extraits]

Né d'une mère américaine et d'un père allemand en 1901 à Hambourg, puis contraint à l'exil à cause de ses origines juives quelque trente ans plus tard, Richard Lindner apparaît doublement comme l'homme de l'entre-deux culturel : profondément ancrée dans l'imaginaire européen de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, son œuvre picturale, commencée tardivement, s'inscrit néanmoins avec une indiscutable évidence dans le nouveau paysage nord-américain des années 1950 à 1980. C'est en effet dans le rythme étourdissant de la modernité new-yorkaise que l'artiste, déjà reconnu pour ses talents de graphiste publicitaire, trouve l'impulsion créatrice décisive sans laquelle, de son propre aveu, il ne serait jamais devenu l'une des figures les plus originales de la peinture américaine de l'après-guerre. [...]

Cette indéniable singularité, il la doit sans aucun doute à ses attaches européennes, qui, si discrètes soient-elles, le feront se tenir en marge des grands courants de l'expressionnisme abstrait puis du *Pop Art*, dont on a pourtant voulu lui attribuer la paternité. Le réalisme stylisé de ses figures, empruntées au spectacle du quotidien le plus trivial, n'est certes pas étranger à l'*aura* sacrilège dont les pop-artistes entendent nimer la nouvelle culture de masse. Mais loin d'avoir la transparence et l'actualité des images objectives d'un Oldenburg ou d'un Warhol, les tableaux de Lindner s'entendent à restituer une certaine profondeur historique au simple jeu des surfaces, en tissant les signes du présent le plus immédiat avec ceux d'un passé en décomposition, selon cette même esthétique du montage qu'analysait Ernst Bloch, quinze ans plus tôt, dans *Héritage de ce temps* (1935) [...].

Si Lindner ne cède à aucun moment à la tentation d'une nostalgie facile pour le Vieux Continent - même lorsqu'il reviendra à Paris pour de fréquents séjours à partir de 1969 - l'œuvre des temps nouveaux qu'il entreprend outre-atlantique n'en porte pas moins la trace vivante du climat intellectuel et artistique dont il s'est imprégné pendant les années de la République de Weimar. Après s'être familiarisé tout à loisir avec les grands Maîtres de Nuremberg - dont le critique Sidney Tillim décèle d'ailleurs l'influence dans le sensualisme naïf du peintre - Lindner découvre l'effervescence intellectuelle et l'intense vie nocturne des deux plus grandes capitales de la Modernité allemande, Berlin et Munich, où l'appellent tour à tour ses différents travaux d'illustrateur, en 1927 et 1929. L'une comme l'autre se sont trouvées, au début des années 1910, au cœur d'une violente réaction anti-naturaliste dans les arts, qui se manifeste d'abord dans le domaine de la peinture, avec la création du *Cavalier bleu* à Munich suite à la 22<sup>ème</sup> Exposition de la *Sécession berlinoise* en 1911, puis dans le champ littéraire [...]

À la veille du premier conflit mondial, le style extatique de l'expressionnisme gagne la scène, atteignant un point culminant dans les dernières années de la guerre et au lendemain de la défaite allemande avec la multiplication de pièces pacifistes comme *La Conversion* d'Ernst Toller, *Antigone* et *Le Sauveur* de Walter Hasenclever, toutes trois créées en 1919 à *La Tribune*, premier théâtre politique de Berlin. [...]

L'optimisme messianique et fraternel d'un Franz Werfel ou d'un Georg Kaiser cède alors le pas au réalisme désenchanté de la *Neue Sachlichkeit*: l'expressionnisme littéraire est bel et bien mort, comme le proclame, dès 1920, le célèbre historien d'art Wilhelm Worringer. [...]

[...] c'est à l'écran désormais que le mouvement se survit à lui-même avec un regain d'éclat inattendu : du *Cabinet du Docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene au *Golem* (1920) de Paul Wegener, du *Faust* (1926) de Murnau à la série des *Docteur Mabuse* (1921-22) et au *Metropolis* (1926) de Fritz Lang, le cinéma expressionniste fait entrer les plus anciens mythes de l'humanité dans la nouvelle culture de masse, tandis que disparaît - pour reprendre le titre du célèbre essai de Walter Benjamin (1936) - l'*aura* de l'image unique, « à l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art » .



## *Richard Lindner et l'imaginaire européen*

Par Cécile Schenck

[Extraits - suite]

Si Richard Lindner était trop jeune pour être le témoin direct de l'explosion du phénomène expressionniste dans les années 1910, il a certainement pu percevoir, dans le reflux de ce mouvement au cours des années 1920 au profit d'un nouveau médium, les signes annonciateurs d'un changement radical d'époque : abandonnant les motifs sécularisés d'une rédemption spirituelle - mélange insolite d'anarchisme, de socialisme utopique et de foi en l'ordre de Dieu - la génération d'artistes post-expressionnistes cherche de nouvelles réponses esthétiques et idéologiques aux grandes mutations socio-économiques de l'après-guerre : c'est la grande époque du cinématographe, mais c'est également celle du théâtre épique et de l'Agit-Prop révolutionnaire, représentés par Erwin Piscator, Johannes R. Becher ou encore Bertolt Brecht. Nommé premier dramaturge aux *Kammerspiele* de Munich en 1922, où il monte ses premières pièces à coloration encore fortement expressionniste, ce dernier s'installe définitivement à Berlin en 1924, où il mène son entreprise bien connue de radicale transformation de la scène et du public dans un sens non-aristotélicien. [...]

Sans être un habitué du théâtre berlinois et de ses revues rouges, Richard Lindner n'a pu manquer d'en percevoir l'impact intellectuel et politique sur les milieux de gauche, le tout sur fond de crise économique et de décrépitude morale. À l'époque du séjour du jeune graphiste dans la capitale, en 1927-1928, sont radiodiffusés sur les ondes berlinoises la satire brechtienne de l'impérialisme, *Homme pour homme*, une libre adaptation de *Macbeth*, ainsi que les entretiens du dramaturge avec le sociologue Fritz Sternberg. En janvier 1928, *Les Aventures du brave soldat Schwejk* sont mises en scène au Théâtre Piscator par un collectif d'artistes réunissant Piscator lui-même, Brecht, et Georg Grosz. En août de la même année a lieu au *Schiffbauerdamm Theater* de Berlin la première de l'*Opéra de quat'sous*, dont Pabst tirera un film en 1931, toujours avec la collaboration de Kurt Weill. Entre 1928 et 1930, cet indéfectible compagnon de Brecht collabore à l'écriture d'un nouvel opéra, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, qui dénonce cette fois les impostures du grand capitalisme américain. Richard Lindner s'en souviendra en 1963 dans *Moon over Alabama*, inspiré du refrain du *Song de l'Alabama*, d'ailleurs repris avec succès par les *Doors* dans leur premier album en 1967. Cet hommage à Brecht se poursuit dans deux autres aquarelles de 1968, l'une s'inspirant de sa pièce-pamphlet contre Adolf Hitler, *La Résistible ascension d'Arturo Ui* (1941), l'autre portant l'inscription « *So Love to Lovers Keeps eternal noon* », citation approximative du dernier vers d'un célèbre poème de Brecht, intitulé *Tercets sur l'amour* (1928) : « *So scheint die Liebe Liebenden ein Halt* ».

Ce que l'œuvre de Lindner doit à celle de Brecht, c'est peut-être cet art de la distanciation dans le regard critique porté sur les phénomènes observés, excluant *a priori* toute identification du spectateur au destin tragique des personnages. Bien loin de chercher à se faire oublier comme tel, le théâtre brechtien - qui triomphe sur les scènes new-yorkaises des années 1955-1960 - exhibe intentionnellement les rouages du spectaculaire, afin de susciter une réaction d'ordre non plus affectif mais intellectuel de la part du public. Un processus comparable est à l'œuvre dans les tableaux de Richard Lindner, dont les figures grotesquement masquées et costumées témoignent d'un sens aigu de la mise en scène : même lorsque la mention « *actor* » ne figure pas sur la toile, on peut reconnaître en eux les acteurs anonymes de cette formidable comédie humaine qui se joue « dans la jungle des villes » américaines. Mais plus encore qu'à l'univers austère de Brecht, ce spectacle d'un quotidien théâtralisé, où des femmes munies de cravaches viennent parader en corsets et boucliers de cuir, fait penser au monde fantasmagorique d'un autre grand réformateur de la scène allemande, de trente quatre ans son aîné : Frank Wedekind (1864-1918).

Que pouvait donc bien attendre Lindner de la remise en circulation des images un peu désuètes d'un passé européen figé en arrière, alors que lui-même se considère comme un témoin privilégié du nouveau rêve américain ? Peut-être justement cette impression de vertige que procure la rencontre improbable de deux univers aussi étrangers l'un à l'autre que ceux de Bayreuth et de Disneyland. Plus encore que les points de convergence entre ces deux imaginaires, c'est leur caractère d'incommensurabilité qui étonne et qui séduit.



## Le graphiste qui peinture

Par Alain Weill

[Extraits]

On a à peu près tout écrit sur Lindner, artiste singulier, notamment pour expliquer cette singularité. Toute son œuvre repose sur une série d'oppositions et de contrastes liés à sa vie et à ses choix, le tout s'entremêlant volontiers. Le passé - le présent, l'Europe - l'Amérique, le constructivisme - l'expressionnisme, le graphisme - la peinture ; autant d'éléments qui, dans leur confrontation et leur cohabitation, créent des entre-deux, des équivoques, des failles propices à de bizarres crapotages - la fente, chère à Georges Bataille, peut-être.

Faisons, en quelques lignes, leur sort aux évidences : l'enfance, c'est l'Allemagne et donc le passé ; la maturité, c'est l'Amérique et plus précisément New York. Ce n'est pas un hasard si son premier grand tableau est, en 1950, le portrait de Marcel Proust. A cette différence près que les madeleines de Lindner seraient plutôt les saucisses qui nourrissent ses enfants obèses, murés dans une solitude peuplée de jouets bizarres. Quand il décrit la New York qu'il découvre, il ne peut pas avoir oublié la montée de l'hitlérisme dans une Allemagne dont il est difficile aujourd'hui d'imaginer la violence. Si l'on veut chercher, dans l'ironie, une comparaison, il nous donne de Manhattan une vision comparable à celle de la Londres de Brecht dans L'Opéra de Quatre Sous.

Il n'est pas pour autant expressionniste, pas plus d'ailleurs qu'il n'est pop. Il a plus retenu de Schlemmer, qu'il admirait, que de Grosz ; n'ayant pas grandi dans la culture américaine, il nous la montre avec le regard abasourdi et émerveillé de l'émigrant. Il est en fait fondamentalement constructiviste et ses dessins préparatoires - comme d'ailleurs ses œuvres abouties - sont d'une rigueur de composition absolue. On peut le comparer, notamment dans ses crayons d'hommes au chapeau, à Héliou, revenu de l'abstraction, mais qui s'en souviendra toujours.

Où alors situer Lindner ? Cette exigence de la construction nous semble devoir être cherchée dans ses rapports avec le graphisme. Directeur artistique d'un éditeur à Munich, puis, pendant longtemps, graphiste et illustrateur, il est rompu aux exigences de la mise en page et a connu la primauté du dessin. Il aborde la peinture en continuant d'utiliser un système graphique qu'il transcrit sur un support nouveau : la toile. Ce n'est pas en peintre mais en graphiste qu'il résout le rapport de la forme et du fond. Il privilégie le trait à la matière et à la lumière. Le modelé va certes, au fil des années, gagner en richesse et en complexité - il concerne essentiellement les cuisses extravagantes de ses personnages - mais il fait, à coup sûr, plus penser à des réminiscences d'aérographe qu'à une pratique pictoriale. Il ne se préoccupe pas plus de la lumière que du fond - la perspective est abolie. La couleur, crue, en aplats, est sa réponse à ces problèmes - elle est tout sauf les nuances d'une palette.

Au commencement est le dessin - les dessins - très souvent sur papier calque : l'outil par excellence du graphiste. La mise en page joue sur la symétrie, divisant verticalement ou horizontalement en feuille ; viennent ensuite, le cas échéant, s'ajouter des diagonales. L'image est pensée, réfléchie ; tout est plat et le revendique - pour mieux nous sauter au visage. On sent, dans ces études, une pensée qui pourrait être celle d'un publicitaire : une feuille d'études pour Fun City, que nous reproduisons, le démontre amplement : Lindner étudie un grand nombre de possibilités pour associer texte et image, pour trouver une solution qui est finalement de faire passer un message - problème inconnu du peintre traditionnel. Lindner a d'ailleurs toujours aimé faire des affiches, y compris à la fin de sa vie : elles sont toutes fortes et efficaces.

Le cadre qui entoure ses personnages participe du même univers : des fonds unis, beaucoup de lettres (des grosses capitales de la signalétique de la rue) et des formes dont il se sert également comme de signaux : le cercle, omniprésent, qu'il soit disque, roue, hula hoop, cible, pour répondre à l'abondance des seins ; beaucoup de cartes à jouer aussi, qui, au-delà du symbole, appartiennent aussi au monde du géométrisme et de la chose imprimée. Des plans enfin d'un voluptueux constructivisme, que vient encore exagérer le jeu des couleurs vives.





## **Le graphiste qui peinture**

**Par Alain Weill**

**[Extraits - suite]**

L'œuvre de Lindner est une galerie de portraits, d'instantanés où il fige le drame. Ce qu'il nous montre appartient aussi à un monde fort éloigné de la « peinture ». Il nous en donne sans doute la clé dans son tableau « Circus Circus » où apparaît le profil de Nick Carter. Qu'il ait lu Lil Abner ou Alex Raymond est probable - ce qui est sûr est que c'est dans la bande-dessinée que se situe la source de l'histoire qu'il nous raconte - mais par la peinture. Sa critique sociale, ses énormes obsessions sexuelles, on les retrouve chez Allen Jones, Robert Crumb (Oh les fesses !) ou Tomy Ungerer (fasciné comme lui par New York). Lichtenstein et lui ont un point commun : leurs images sont « dans une sorte de permanence hors durée ». Mais si Lichtenstein utilise la forme de la B.D. pour en détourner le sens, Lindner fait l'inverse : ses bandits, ses putes, ses cavalières bottées et cravachées appartiennent à cet *underworld*.

Monstrueusement exagérées, déformées, ces apparitions, portant l'uniforme réglementaire du fétichisme porno (autre branche pléthorique de l'édition populaire), sont parées d'incroyables vêtements militaro-circassiens, tels sortis d'un Yellow Submarine en forme de pénis dont le capitaine aurait pris du LSD. Ce délire vestimentaire nous permet de suggérer que Lindner aurait aussi pu être un grand couturier pop.

Mais il a choisi d'être peintre - et il a réussi. Si son univers obsessionnel et son onirisme lui ont assuré le succès, c'est sans doute dans l'assimilation de tous les arts appliqués et de la culture populaire que se situe le secret de son unicité.



## Les années 50

« Je gagnais bien ma vie comme illustrateur mais j'ai fini par me lasser de ce travail.  
En fait ce n'est qu'en 1950 que j'ai pu me consacrer uniquement à la peinture... ».

**Interview par John Gruen, 1978.**

## Les enfants prodiges - Les Wunderkinder

« J'ai fait cette série d'enfants protégés, « Wonder children » qui étaient une sorte de monstres. Ils ont Nuremberg pour origine, il y en a eu plusieurs au XVI<sup>ème</sup> siècle. L'un d'entre eux était un aristocrate, lié à une famille royale. Il fut caché à Nuremberg jusqu'à 22 ans et quand il sortit il ne pouvait ni parler ni marcher. L'histoire de Gaspar Hauser est très célèbre bien que peu connue ici, mais elle a fait une grande impression sur les européens. Et il y avait ce qu'on appelait les enfants protégés qui étaient des bébés parlant latin couramment à trois mois, des monstres. Quand je revins d'Europe, étrangement j'étais hanté par eux. »

**Interview par Stephen Prokopoff, 1977.**



**Boy with machine**  
1955  
Huile sur toile  
Collection particulière, Paris.  
© D.R.

« Les jouets et les enfants apparaissent souvent dans votre oeuvre dans les années 50 - Mes sources étaient les jouets, parce que j'ai grandi à Nuremberg, ville des jouets. Les jouets allemands, les jouets de Nuremberg étaient des objets de torture, ce qui va avec l'enfant bien sur... »

**Interview par Dean Swanson, 1969.**

**Le Garçon avec machine** - exposé chez Betty Parsons en 1956 - exécute un numéro de cirque perché sur sa plate-forme et chaussé d'épaisses bottines à lacets. Il manie de ses petits doigts boudinés un montage très élaboré de timbre d'horlogerie qu'il a - évidemment - lui-même confectionné avec génie.

Progressivement, à travers les dessins de Lindner *l'Enfant prodige* ou *l'Enfant-clown* agite une machinerie de plus en plus compliquée et menaçante avec roues, leviers, poulies, câbles de transmission. Il regarde même à travers une *camera oscura*, instrument d'optique utilisé par les peintres dès la Renaissance. Il devient un clone sans expression, une espèce de robot de l'ère des machines. Lindner invente un prototype humain comme Oskar Schlemmer ses personnages mécaniques.



### *Fin des années 50 / Abstraction*

Lindner lui même identifiera les années 56-58 comme sa période la plus abstraite, une période dont il dira :

« *En fait j'en ai seulement quelques uns (des tableaux proches de l'abstrait).  
Ils étaient pour moi une mise au point de l'équilibre et la construction.* »

**Interview par Dean Swanson, 1969.**



***One afternoon***  
1958

Huile sur toile  
Centre Pompidou  
Musée national d'Art moderne, Paris.  
© R.M.N.

*L'enfant prodige*, n'est plus seul. Son visage grimé en clown, il agite son jouet à percussion et tourne le dos à une silhouette féminine qui l'ignore. La femme machine est déconstruite selon un procédé issu de la tradition cubiste. Elle se tient debout derrière l'enfant, le corps de profil, éclaté en puzzle géométrique; de sa tenue seules les bottes sont reconnaissables.

Trois croquis préparatoires montrent le garçon au même emplacement, tournant le dos, à des formes circulaires et géométriques quadrillées, seul.

Lindner ajoute sur la toile la tête et des jambes de la jeune fille. L'espace défini par de grands aplats de couleurs et parsemé de figures éclatées issues du cubisme s'est étendu.

On est au-delà de la boîte des *Wunderkinder*. Le rouge vermillon, le bleu de cobalt, le jaune et le noir claquent avec violence et raffinement à la fois.



## Oeuvres choisies Par Catherine de Bourgoing

[Extraits - suite]

### Les années 60 / Le pavé new-yorkais inspirateur

« La beauté de ce pays est que vous devenez américain sans le savoir. Ce fut à la fin des années cinquante que je devins new-yorkais ». **Interview par Stephen Prokopoff, 1977.**



**Napoleon Still Life**  
1962  
Huile sur toile  
Collection particulière, New York.  
© Beth Phillips

« Mon intérêt pour Napoléon date des années où j'étais un réfugié de la guerre à Paris. Napoléon est un personnage fascinant. Ses plus grands admirateurs sont les français, malgré ce qu'il leur a fait. Il était par de nombreux côtés un génie. Il n'a pas seulement conquis le monde militairement mais intellectuellement. »

Six ans après le portrait de *Spinoza* pour la *Container Corporation of America*. Lindner revient brièvement au genre. Dans le panthéon « lindnérien » figurent non seulement les mauvais garçons, mais aussi les représentants de l'autorité: les policiers, les rois, les empereurs...

Lindner juxtapose avec ironie le buste de l'Empereur Napoléon en uniforme, et la silhouette tronquée d'une femme, dans une composition dont certains éléments géométriques évoquent Delaunay. Les silhouettes fragmentées sont posées sur la toile, comme une « nature morte ».

L'Empereur, ou plutôt l'homme éternel enfant, semble regarder la femme par le trou d'une serrure comme un voyeur. L'objet convoité, raide mannequin de mauvaise augure, domine la scène comme un pantin sorti de sa boîte et tient un pistolet. Une cible bleu, blanc, rouge aussi large que la tête de Bonaparte, cache sa nudité, tout en attirant l'œil du spectateur vers la zone érotique.

Le motif cible est adopté à la même époque par les peintres américains Jasper Jones ou Kenneth Noland qui le cantonnent à un rôle purement formel. Picabia que Lindner a découvert dans les années 1930 associe souvent la cible au corps féminin.

La toile appartenait au peintre René Bouché, ami de Lindner, elle fut montrée avec grand succès en 1963 à l'exposition itinérante *Americans* organisée par le musée d'Art moderne de New York (M.O.M.A.) :

*Richard Lindner rassemble Léger et Balthus, John Held Jr, une touche de Mondrian et une dose de génie ...* écrit le critique d'art Thomas B.Hess



## Les années 70

« Les petites choses de la vie sont vraiment les sujets qui m'intéressent, que je cherche alors à symboliser. Au fond je m'intéresse à la salle d'attente... la salle d'attente de la vie. Nous sommes tous dans une salle d'attente. Nous attendons la mort. »

**Interview par Wolfgang Georg Fisher, 1972.**



**And Eve**  
1970

Huile sur toile  
Centre Pompidou  
Musée national d'Art moderne, Paris.  
© R.M.N.

« Ma plus grande aventure c'est New York. Les femmes, c'est très très important pour moi, ça n'a pas changé. Il n'y a que moi qui ai changé. Les hommes sont pour moi une affaire pathétique, parce que les femmes sont plus fortes. Ça a toujours été comme ça ».

**Interview par Wolfgang Georg Fischer, 1973.**

C'est avec la toile intitulée *How it all began* aux couleurs stridentes que Lindner aborde le sujet d'*Eve et le serpent* en 1969. Sur fond émeraude un serpent-dragon tricolore enroulé autour des bustes d'Adam et Eve, pique la pomme, tandis qu'ils attendent, nus, impassibles.

Un an plus tard Lindner prépare soigneusement la gigantomachie silencieuse, *And Eve* avec une série de 38 dessins qui jouent avec les circonvolutions du serpent autour des corps.

Ils semblent marcher ensemble tendus vers leur destin, lui à l'arrière plan, l'uniforme chamarré d'or, le poitrail en avant, elle, redoutable poupée gonflable vêtue de noir, le serpent prêt à frapper, lové autour de son corps, tel un vertugadin de la Renaissance.

Derrière eux, le cadre diptyque tacheté façon peau de léopard annonce leur séparation, lorsque leur « chute » s'accomplira. Leurs profils aigus de médailles antiques, leurs yeux verts et leur lèvres outrageusement étirés s'ignorent. Ils attendent en silence, dans une atmosphère d'intense sensualité. Leurs corps solitaires, semblables à des grandes poupées mécaniques d'Oskar Schlemmer se préparent à un drame imminent.

Le talent d'affichiste de Lindner, son sens du monumental, s'exprime d'un trait incisif qui cède la place à une orchestration virtuose des couleurs.



## Les années 70

« Toutes les femmes sont des prostituées dans les vêtements d'aujourd'hui, car chaque femme que l'on voit dans la rue porte le type de vêtements que portaient les prostituées. Si vous regardez les dessins de George Grosz, vous trouvez des mini-jupes. Aujourd'hui la femme est cent pour cent une marcheuse dans la rue. »

**Interview par Dean Swanson, 1969.**

## Oeuvres choisies

Par Catherine de Bourgoing

[Extraits - suite]



Icône de la rue « gardeuse de secrets »

**Richard Lindner**

Elle semble flotter comme une poupée rigide sur ses chaussures pointues, la chevelure de feu et le chapeau supersonique au vent. La fente plissée de la robe laisse entrevoir le haut nu de sa cuisse et la veste à ganse coupée à l'équerre, deux petits seins ronds pulpeux. Sa main gantée serre son sac à la Jackie Kennedy.

Son élégance surprend, pute ?

Bourgeoise affranchie ? L'orange, le bleu et le mauve claquent somptueusement sur le fond noir et la rue sans soleil n'est qu'un trait de néon horizontal orange.

### **La Chasse**

1976

Huile sur toile

Collection particulière, Paris.

© Michel Nguyen



## *Biographie Richard Lindner (1901-1978)*

Par Catherine de Bourgoing

**1901.** Richard Lindner naît à dans la ville Hanséatique de Hambourg, le deuxième de quatre enfants (l'un mourra après sa naissance), dans une famille d'origine juive. Sa mère Mina, allemande née à New York, et son père Jüdel, fils de fourreur de Hambourg, représentant de commerce, s'installent en Bavière, à Nuremberg, vraisemblablement en 1905. Richard à douze ans est très marqué par la disparition prématurée de sa sœur aînée Lissy, excellente chanteuse d'opéra, décédée à l'âge de 19 ans.

**1913.** Mina Lindner ouvre un commerce de fabrication de corsets chez elle.

**1922-25.** Richard Lindner étudie le piano très sérieusement (et qu'il abandonnera par la suite). Il suit les cours de l'école des Arts appliqués de Nuremberg.

**1926.** Le professeur Max Körner le prend comme assistant à l'école des Arts appliqués ; il participe à des concours de publicité et de design de jouets et reçoit un prix pour un masque et un costume.

**1927-28.** Il s'installe à Berlin. Premières commandes d'art graphique.

**1929.** Il déménage à Munich et entre chez l'éditeur Knorr & Hirth comme directeur artistique. Il connaît ses premiers succès avec des dessins publicitaires à caractère humoristique pour la presse.

**1930.** Richard Lindner épouse la graphiste de mode Elsbeth Schüle, rencontrée à Nuremberg. Il dessine entre autres pour le clown Grock (treize illustrations et une couverture pour une autobiographie). Elsbeth Lindner suit des cours de fin d'études au Collège technique de mode.

**1933.** Le jour de la prise de pouvoir d'Hitler, les Lindner quittent Munich pour Paris. Ils s'installent à Montparnasse et rencontrent la photographe Maria Eisner, les écrivains Hans Possendorf, Thomas et Heinrich Mann, Céline, André Gide, André Malraux, ainsi que Picasso, Gertrude Stein... Richard Lindner visite les musées, s'intéresse au Surréalisme...

Les commandes sont rares, il conçoit quatre affiches pour l'entreprise britannique de pianos *Barnes* tandis que sa femme travaille avec succès pour *Vogue* et *Jardin des Modes*. *Peindre ? j'avais trop de problèmes pour survivre...*

**1939.** Richard Lindner est interné dans le camp de Villemalard, près de Blois. Elsbeth, libérée la première d'un camp pour femmes dont on ignore la localisation, rejoint Casablanca, puis les Etats-Unis où elle a de proches parents.

**1941.** Richard réussit à s'enfuir pour Lyon puis Marseille. *Je vis les horreurs de la guerre moderne, j'en fus bouleversé en tant qu'homme et en tant qu'artiste.*

Il s'embarque à Lisbonne pour New York qu'il aborde le 17 mars, grâce aux papiers obtenus par Elsbeth et Maria Eisner. *Je suis arrivé avec cinq dollars en poche. La ville a été aussitôt ma ville. Je me suis senti chez moi ...*

**1941-1950.** Séparé de sa femme en 1942 Richard Lindner vit modestement dans le Upper East side. Ses illustrations pour la publicité, pour la *Container corporation of America*, pour l'édition et la presse connaissent un rapide succès. (*Town and Country* en premier, puis *Vogue*, *Fortune*, *Harper's Bazaar*, *Esquire*, *Mademoiselle*...)

Il évolue dans le milieu des artistes new-yorkais et des émigrés allemands : les photographes Maria Eisner, Evelyn Hofer, les peintres Saul Steinberg, Hedda Sterne, René Bouché, les architectes Ala et Paul Damaz, Paul Lester Wiener, le romancier Hermann Kesten, l'un des chefs de file de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité)...

Il se lie avec Fernand Léger et Marcel Duchamp... En 1944, Richard Lindner illustre une édition de *Madame Bovary* publiée par Pauper Press.

**1946.** Richard Lindner illustre *The tales of Hofmann* publié par Christopher Lazare et s'attaque à la peinture de son premier *Wunderkind* (*Enfant prodige*), s'inspirant de la légende de Nuremberg : *Gaspar Hauser*. Il dessine la couverture de l'édition américaine *The twins of Nuremberg* par Hermann Kesten, publié par L.B. Fischer.



## Biographie Richard Lindner (1901-1978)

Par Catherine de Bourgoing

[ Suite ]

**1948.** Richard Lindner est un graphiste free-lance respecté, dont le style (*line art*) a acquis une élégance sophistiquée et dont l'inspiration ludique emprunte au surréalisme. Il illustre *The continental tales of Henry Wadsworth Longfellow* publié par Story Classics et prend la nationalité américaine.

**1950.** Richard Lindner décide de se consacrer à la peinture, sans renoncer à ses travaux d'illustrateur qu'il poursuivra jusqu'en 1962. Son monde intérieur est hanté par ses lectures et son passé ; trois sujets l'obsèdent : la femme en corset, *Anna*, et *Woman*, l'enfant prodige, *le Wunderkind* et les portraits de grandes figures intellectuelles. Il séjourne à Paris où il peint *Verlaine* et se documente pour *Proust* qu'il exécute à son retour. *Je retournai à Paris, ce voyage fut mon adieu à l'Europe.*

**1952.** Richard Lindner reçoit du Club des directeurs artistiques de New York le prestigieux *Distinctive Merit* pour son travail de graphiste publicitaire incluant un portrait de *Kant*.

Il est très frappé par le décès de son ami Joseph Bornstein, deuxième mari d'Elsbeth Lindner qui se prénomme maintenant Jacqueline, et par le suicide de cette dernière, trois mois plus tard. Il peint *The Child's Dream (Le Rêve d'Enfant)* et donne régulièrement des cours d'art graphique au Pratt Institute de Brooklyn.

**1953.** Après un bref voyage en Europe, il commence à peindre une grande scène de groupe très autobiographique : *L'Entracte* appelé plus tard *The Meeting (La rencontre)*. Fasciné par le monde de l'enfance et du cirque, il exécute *The Visitor (Le Visiteur)* et l'année suivante *Boy with Machine (Garçon avec Machine)*.

**1952-1965.** Il est nommé professeur au Pratt Institute de Brooklyn où il crée un cours original d'«expression créative».

**1954.** Première exposition personnelle (18 toiles) à la Galerie de Betty Parsons à New York qu'il a rencontrée grâce à son amie Hedda Sterne. Il ne vend rien, malgré l'estime que lui témoignent les peintres, Rothko, de Kooning et le jeune critique Robert Rosenblum. Ses toiles, encore très empreintes des réminiscences de son passé allemand, sont également inspirées par les figures éclatées du cubisme. Il dessine pour les programmes de la CBS TV, *Studio One* en compagnie de René Bouché, John Groth, Andy Warhol...

**1956.** René Bouché lui fait connaître l'agent littéraire Priscilla Morgan. Il passe l'été à Paris.

**1957.** Il déménage pour 178 East 95th Street. La Fondation William et Norma Copley lui décerne un prix. Il est invité à donner une série de cours à l'Université de Yale, (Connecticut).

**1961.** Sa première exposition à la Galerie Cordier-Warren à New York (qui deviendra Cordier-Ekstrom) est un succès. Tout est vendu. L'une de ses toiles est achetée pour la collection de Mesnil. Les expositions à la galerie se succéderont en 1963, 1964, 1965, 1967, 1969 ; c'est le début d'une reconnaissance internationale. La Fondation William & Norma Copley publie la première monographie sur son œuvre écrite par Sidney Tillim.

Son oeuvre est dorénavant marquée essentiellement par la vie new-yorkaise avec *The Walk (La Promenade)*... *Les petites choses de la vie sont vraiment les sujets qui m'intéressent, que je cherche à symboliser. Au fond je m'intéresse à la salle d'attente, la salle d'attente de la vie. Nous sommes tous dans une salle d'attente, nous attendons la mort.*

**1962.** Le musée d'Art moderne de New York achète le *Meeting*. Pour son exposition à la Galerie Robert Fraser à Londres, il retravaille quelques toiles des années cinquante. Les peintures *The Couple*, *Couple n°2*, *The Secret*, et *The Table* illustrent «*cette mystérieuse incompréhension entre le mâle et la femelle*». Ce thème deviendra désormais sa principale inspiration pendant les dix dernières années de sa vie. La galerie Robert Fraser de Londres lui consacre une exposition personnelle.





## Biographie Richard Lindner (1901-1978)

Par Catherine de Bourgoing

[ Suite ]

**1963.** Sa participation à l'exposition *Americans 1963* au musée d'Art moderne de New York (M.O.M.A.) est très remarquée. Il peint deux toiles à la violence emblématique, un tableau de groupe, *The Street* : «c'est mon plus beau tableau » et *Moon over Alabama*. Il déménage pour 333 East 69th Street. *Mes sujets sont les impressions d'un touriste qui visite New York. Je suis le seul qui peigne ainsi en Amérique. Je n'appartiens à aucun mouvement, ni au pop art ni à aucun autre. Je suis un touriste en visite en Amérique ...* Séjour en juin à Spoleto en Italie avec ses amis l'agent littéraire Priscilla Morgan et le sculpteur nippon-américain Isamu Noguchi.

**1965.** Sa première exposition à Paris à la Galerie Claude Bernard est suivie par celle de la Galerie Galatea à Turin. Il participe à l'exposition *Erotic art 66* à la Galerie Sidney Janis de New York. Il peint *Disneyland* à Hambourg et donne des conférences au collège d'Arts graphiques.

**1966.** Il expose à la Galerie il Fante di Spade à Rome, et le musée d'Art moderne de New York organise une exposition itinérante d'œuvres sur papier à travers les Etats-Unis. Il réalise une série de grandes toiles : *Telephone, Hello, Pillow, Ice, No*. Il rend visite à René Magritte à Bruxelles, peu avant sa mort.

**1967.** Exposition au musée de Cleveland. Après le portrait de *Marilyn Monroe* Manus Press publiée à Stuttgart son premier portfolio de 17 lithographies, *Marilyn was here*. Il participe à une exposition *Hommage à Marilyn Monroe* à la Galerie Sidney Janis à New York.

**1968.** Sa première importante exposition rétrospective voyage en Europe à Leverkusen, à Hanovre, Baden-Baden, Berlin et aux Etats Unis.

**1969.** Il épouse le 30 juillet la jeune artiste française Denise Kopelman (1942-1985) récemment arrivée à New York. Les Lindner séjournent régulièrement - pendant l'été - à Paris où Denise retrouve sa famille. Ils s'installent place Fürstenberg en 1971, puis au 3 rue des Saints Pères l'année suivante où Richard a un grand atelier. Il peint une série d'aquarelles, *Fun City*, (il en exécutera un portfolio de 14 lithographies en 1971 avec Shorewood Publishers) et deux grandes toiles, *The Couple* et *Two*. Son inspiration reste essentiellement new-yorkaise : *J'ai besoin de me recharger en revenant ici tout le temps... Toutes mes idées pour mes tableaux viennent de ce que je vois ici à New York.*

Dore Ashton publie la première grande monographie consacrée au peintre chez Abrams. L'ouvrage de Rolf-Gunter Dienst paraît peu après chez le même éditeur. Sa première rétrospective organisée par un musée américain a lieu à Berkeley en Californie et à Minneapolis. Les Lindner voyagent en Californie, en Italie, à Londres.

**1972.** Richard Lindner a pour marchand jusqu'en 1975 Fisher Fine Art Ltd à Londres et Knoedler & Co à New York.

**1974.** La rétrospective itinérante au musée d'Art moderne de Paris, au musée Boymans van Beuningen de Rotterdam, à Zürich et Düsseldorf contribue à le faire connaître en Europe.

**1975.** Richard et Denise Lindner déménagent pour 3 East 71st Street à New York. Aimé Maeght devient le marchand de Lindner à Paris.

**1977.** L'exposition à la Galerie Harold Reed à New York, la rétrospective au musée d'art contemporain de Chicago organisée par Stephen Prokopoff, et l'exposition à la Galerie Maeght à Paris se suivent.

**1978.** L'exposition à la Galerie Sidney Janis à New York (6 avril-6 mai) se terminera après la mort de Richard Lindner à New York durant la nuit du 16 avril, d'un arrêt cardiaque, après un vernissage de son ami Saul Steinberg.

## Visuels disponibles pour la presse

Libres de droits dans le cadre de la promotion de l'exposition  
*Richard Lindner*

A retourner après utilisation au service de presse du musée de la Vie romantique  
16 rue Chaptal – 75009 Paris



1 /

### **Kiss**

1969

Aquarelle et crayon sur papier  
Collection particulière, New York.

© D. R.



2 /

### **Adults Only**

1967

Crayon et aquarelle sur papier  
Collection particulière

© Jean-Louis Losi, Paris.



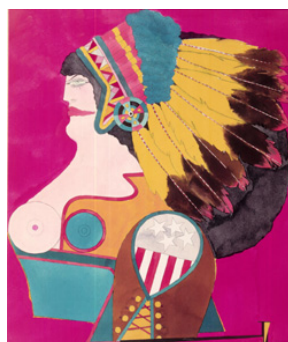
3 /

### **La Chasse**

1976

Huile sur toile  
Collection particulière, Paris.

© Michel Nguyen



4 /

### **Miss American Indian**

1969

Crayon et aquarelle sur papier  
Collection particulière, New York.

© D.R.

## Visuels disponibles pour la presse

Libres de droits dans le cadre de la promotion de l'exposition  
*Richard Lindner*

A retourner après utilisation au service de presse du musée de la Vie romantique  
16 rue Chaptal – 75009 Paris



5 /

### *And Eve*

1970

Huile sur toile  
Centre Pompidou  
Musée national d'Art moderne, Paris.  
© R.M.N.

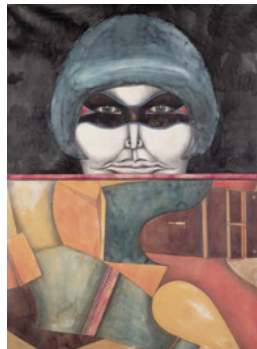


6 /

### *Uptown*

1968

Crayon et aquarelle sur carton  
Neues Museum, Nürnberg.  
© Neues Museum, Nürnberg



7 /

### *Untitled (Masked Woman)*

1966

Crayon, craie et gouache sur papier  
Collection particulière, Paris.  
© D.R.



8 /

### *One afternoon*

1958

Huile sur toile  
Centre Pompidou  
Musée national d'Art moderne, Paris.  
© R.M.N.

## Visuels disponibles pour la presse

Libres de droits dans le cadre de la promotion de l'exposition  
*Richard Lindner*

A retourner après utilisation au service de presse du musée de la Vie romantique  
16 rue Chaptal – 75009 Paris



9 /

### **Boy with machine**

1955

Huile sur toile

Collection particulière, Paris.

© D.R.



10 /

### **Poet - Allen Ginsberg**

1969

Crayon, aquarelle et collage

Galerie Lelong, Paris.

© D.R.



11 /

### **Napoleon Still Life**

1962

Huile sur toile

Collection particulière, New York.

© Beth Phillips



12 /

### **Construction**

1965

Boîte, collage et mixed média

Collection particulière, Paris.

© D.R.



## Le musée de la Vie romantique Hôtel Scheffer-Renan

Au cœur du quartier de la Nouvelle Athènes, l'hôtel Scheffer-Renan sis au n° 16 de la rue Chaptal, dans le IX<sup>ème</sup> arrondissement, abrite depuis 1987 le musée de la Vie romantique de la Ville de Paris.

Une allée discrète bordée d'arbres centenaires conduit à un charmant pavillon à l'italienne devant une cour pavée et un délicieux jardin de roses et de lilas. Le peintre et sculpteur Ary Scheffer (1795-1858), artiste d'origine hollandaise y vécut de 1830 à sa mort. Il y avait fait construire deux ateliers orientés au nord, de part et d'autre de la cour, l'un pour travailler et enseigner, l'autre pour vivre et recevoir. Le Tout Paris intellectuel et artistique de la Monarchie de Juillet fréquenta ainsi « la maison Chaptal » : Delacroix, George Sand et Chopin - fidèles habitants du quartier - Liszt, Rossini, Tourgueniev, Dickens...

Pieusement conservé par sa fille Cornelia Scheffer - Marjolin, puis par sa petite nièce Noémi, fille du philosophe Ernest Renan, ce lieu d'exception fut pendant cent cinquante ans le foyer d'une famille entièrement vouée aux arts et aux lettres ; la Ville de Paris en devint le dépositaire en 1983.

L'orientation muséographique a aujourd'hui permis de reconstituer, avec le concours du décorateur Jacques Garcia, un cadre historique harmonieux pour évoquer l'époque romantique : au rez-de-chaussée, les *memorabilia* de la femme de lettres George Sand : portraits, meubles et bijoux des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles - légués par sa petite-fille Aurore Lauth-Sand - et au premier étage, les toiles du peintre Ary Scheffer entourées d'oeuvres de ses contemporains. Le charme évocateur du musée tient aussi à la reconstitution de l'atelier-salon, avec la bibliothèque enrichie par quatre générations : Scheffer, Renan, Psichari et Siohan.

L'atelier de travail du peintre, récemment rénové avec la complicité de François-Joseph Graf, permet d'élargir le concept romantique à une sensibilité contemporaine, avec des expositions qui alternent des thèmes patrimoniaux et de modernité.



## Activités culturelles

Renseignements et inscriptions sur demande, au musée

Tél. : 01 55 319 567 Fax. : 01 48 74 28 42

### Visites-conférences **Découverte de l'exposition en cours et des collections permanentes**

#### Adultes /

##### Individuels

Durée 1h30 / Tarif 4,50 € / 3,80 €  
en sus du prix d'entrée

##### Le jeudi à 14h30

17 février 10, 17, 24, 31 mars 14 avril  
19 mai 2, 30 juin

##### Le jeudi à 10h30

7, 21 avril 12, 26 mai 9 juin

##### Groupes

Inscription sur réservation  
Durée 1h30

Plein tarif (adultes) 91,00 €

Tarif réduit (+ de 60 ans) 68,50 €

Tarif jeune (groupe de 18 à 26 ans) 45,00 €  
(scolaires, handicapés / 30,00 €  
moins de 18 ans, centres de Loisirs)

### Promenade *La Nouvelle Athènes*

Balades en compagnie d'une conférencière du musée de la Vie romantique, sur les traces de George Sand, Pauline Viardot, Mademoiselle Mars, mais aussi Victor Hugo, Chopin, Liszt, Delacroix, Géricault, Balzac, Maupassant... dans le quartier de charme de la Nouvelle Athènes.

Cette promenade donne un aperçu vivant sur l'architecture, les salons littéraires et musicaux et la vie artistique de ce nouveau quartier bâti à partir de 1830.

##### Individuels

Durée 2h / Tarif 7,50 € / 6 €

##### Le jeudi à 14h30

7, 21 avril 12, 26 mai 9, 16, 23 juin

##### Groupes, scolaires

sur réservation



## Activités culturelles

### Une journée : un musée, un quartier

- Découverte des collections du musée ou de l'exposition en cours à **10h30**
- Promenade dans le quartier de *La Nouvelle Athènes*, le même jour à **14h30**

**Individuels** **Forfait**, deux séances dans la même journée : 9,80 €  
en sus du billet d'entrée : 5,50€ (tarif réduit)

**Le jeudi** 7, 21 avril 12, 26 mai 9 juin

**Groupes, scolaires** **sur réservation**

### Ateliers *Contes merveilleux*

#### Pour les enfants de 5 à 10 ans /

George Sand avait toujours une histoire à raconter...  
Riquet, Poucet, Le Chat Botté, Cendrillon... étaient ses invités.  
Venez les retrouver dans le jardin d'hiver du musée.

**Le mercredi à 14h** Durée 1h  
Tarif 3,80 € - la séance  
**Gratuité pour l'adulte accompagnateur**

**Individuels** 16 février 9, 16, 23, 30 mars 6, 13, 20 avril  
11, 18, 25 mai 1<sup>er</sup>, 8, 15, 22, 29 juin

**Groupes scolaires** **sur réservation**

**Vacances scolaires à 14h** 24, 25 février 3, 4 mars  
**Gratuité pour l'adulte accompagnateur**

### Duo / Visites-conférences - Contes

à travers l'œuvre de George Sand

**Le Samedi à 14h** 12, 19 mars 2 avril 21 mai 4 juin

La séance /  
Tarif : 3,80 € par enfant  
Tarif : 4,50 € par adulte  
Billets d'entrées gratuits (Collections / exposition)

### *Thé dans le jardin*

Après la visite, profitez d'un temps de repos sous les ombrages des arbres du jardin... Un salon de thé, ouvert dans la serre, de **mai à octobre, du mardi au dimanche, de 11h30 à 17h30**, propose un choix de collations.