

# REGARDS

SUR LA PEINTURE

36



KLIMT

EDITIONS FABBRI

## REGARDS SUR LA PEINTURE

En vente un jeudi sur deux - N° 36

Edité par: Editions FABBRI,  
115, rue du Temple - 75003 PARIS

**Directeur**  
Gaspere De Fiore

**Textes**  
Angelo De Fiore  
Gaspere De Fiore  
Gianni Robba  
Marina Robbiani

**Traduction et  
Table chronologique**  
Sabine Valici

**Directeur Editorial**  
Giuliana Zuccoli Bellantoni

**Rédaction**  
Isabella Ascoli  
Renata Cogno  
Lodovica Magistrali

**Maquette**  
Cesare Baroni (Direction  
artistique)  
Paolo Cajelli

**Secrétaire de rédaction**  
Cesarina Caramel

### Abonnez-vous à REGARDS SUR LA PEINTURE

Recevez directement chez vous REGARDS SUR LA PEINTURE au prix bloqué de 25 francs le numéro pour l'ensemble de la collection.

**Offre spéciale:** vous recevrez en cadeau - au même moment de leur parution chez les marchands de journaux - les élégants coffrets de REGARDS SUR LA PEINTURE.

- 12 numéros = 300 francs
- 24 numéros = 600 francs
- 36 numéros = 900 francs
- Toute la collection: 1950 francs

Veuillez indiquer clairement le numéro à partir duquel vous souhaitez recevoir votre abonnement.

Ecrivez à OGP-REGARDS SUR LA PEINTURE, 175/179 avenue Jean Jaurès - 75019 PARIS, en joignant votre règlement, sans oublier votre nom, adresse et code postal.

### Pour compléter votre collection

Les numéros parus peuvent être obtenus chez tous les marchands de journaux ou, à défaut, chez l'éditeur, au prix en vigueur au moment de la commande. Ils resteront disponibles pendant six mois après la parution du dernier fascicule de la série.

Ecrivez à OGP, 175-179 avenue Jean Jaurès - 75019 PARIS, en joignant à votre courrier 6 francs par numéro de participation aux frais d'envoi (Belgique: 45 FB par numéro; Suisse: 1,80 FS par numéro).

Les délais de livraison à prévoir sont d'environ trois semaines. Pour toute réclamation concernant les abonnements et les anciens numéros, appeler le (1) 42.41.30.10.

### Pour classer vos fascicules

Les coffrets sont disponibles sur commande auprès de votre marchand de journaux (codif 6375 NDP). Vous pouvez aussi vous les procurer en écrivant aux Editions FABBRI en joignant à votre courrier un chèque correspondant à votre commande selon le tarif suivant (les frais d'envoi sont inclus dans ces prix):

- 1 coffret: 42,00 francs
- 2 coffrets: 76,00 francs
- 3 coffrets: 111,00 francs
- 4 coffrets: 144,00 francs
- 5 coffrets: 175,00 francs
- 6 coffrets: 204,00 francs

Associé unique: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 91, via Mecenate - 20138 Milan

Gérants: M. Speranza et L. Bosio

Directeur de la publication: Luciano Bosio

Imprimé en Italie par Stabilimento Grafico Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A. - Milan

Distribution en France: NMPP

Service aux dépositaires et aux diffuseurs: RESO. - N° vert: 05.08.57.95.

Dépôt légal: 4ème trimestre 1988. N° ISBN 2-907745-64-6

© 1988 Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. - Milan

© 1988 Editions Fabbri pour l'édition française

### Photos

Galerie Welz, Salzbourg: pages 7, 14 (à gauche), 17, 19, 25. Pour toutes les autres photos: Archives du Gruppo Editoriale Fabbri, Milan.

PROCHAIN NUMERO:

**BONNARD**

### NUMEROS DEJA PARUS:

- |                     |                          |               |
|---------------------|--------------------------|---------------|
| 1. VAN GOGH         | 13. LE CARAVAGE          | 25. CHAGALL   |
| 2. PICASSO          | 14. SEURAT               | 26. GIOTTO    |
| 3. GAUGUIN          | 15. RAPHAËL              | 27. DAVID     |
| 4. MONET            | 16. TOULOUSE-LAUTREC     | 28. BOCCIONI  |
| 5. LEONARD DE VINCI | 17. LE DOUANIER ROUSSEAU | 29. TURNER    |
| 6. RENOIR           | 18. DEGAS                | 30. DÜRER     |
| 7. GOYA             | 19. VELASQUEZ            | 31. KOKOSCHKA |
| 8. MICHEL-ANGE      | 20. CANALETTO            | 32. INGRES    |
| 9. MANET            | 21. BRUEGEL              | 33. CONSTABLE |
| 10. REMBRANDT       | 22. FRA ANGELICO         | 34. GRÜNEWALD |
| 11. CEZANNE         | 23. HOGARTH              | 35. LE GRECO  |
| 12. DALI            | 24. DELACROIX            |               |



Gustav Klimt sur une photographie de 1908 prise par Ora Benda. Vienne, Bildarchiv der Österreichische Nationalbibliothek.

# KLIMT

*“L’ornement de Klimt est une métaphore de la matière originelle en mutation perpétuelle, sans fin, qui se développe, s’enroule, se replie en spirales, serpente, s’entortille, un tourbillon impétueux qui prend toutes les formes, zébrures d’éclairs et langues de serpents dardées, entrelacs de vignes, flexuosités de chaînes, voiles ruisselants, filets tendus.”*

Ludwig Hevesi, 1909

**K**limt est issu d’une famille d’origine modeste, mais nourrie d’ambitions artistiques. Son père, fils de paysans de Bohême, est orfèvre-ciseleur. Sa mère, Viennoise, avait commencé avant son mariage une carrière de chanteuse lyrique. Gustav, né dans un faubourg de Vienne le 14 juillet 1862, est le deuxième de sept enfants. Deux de ses frères entreprendront comme lui une carrière artistique. Le premier, Ernst, choisira la peinture et sera son compagnon d’atelier ; le second, Georg, qui est d’ailleurs l’auteur d’un bon nombre de ses cadres, optera, en revanche, pour la sculpture.

En 1876, un an avant Ernst, Gustav entre à l’Ecole des Arts et Métiers de Vienne et, en 1883, les deux frères ouvrent avec leur ami Franz Matsch un atelier dans la ville. Ils ont déjà réalisé les “graffiti” de la cour du Kunsthistorisches Museum et peint les plafonds de plusieurs palais comme le Sturany de Vienne et la Kurhaus de Karlsbad (Karlovy Vary). Puis c’est au tour des théâtres : décorations et dessins pour le Théâtre d’Etat de Fiume, le Théâtre d’Etat de Bucarest, celui de Karlovy Vary et, finalement, de 1886 à 1888, année où François Joseph remet à Gustav la croix d’or du mérite pour

son activité, les trois artistes décorent, chacun indépendamment vis-à-vis de l'autre, les cages des deux grands escaliers du Burgtheater de Vienne.

En 1890, on commande à l'atelier Klimt quarante tableaux pour finir de décorer l'escalier du Kunsthistorisches Museum. Gustav reçoit de l'empereur 400 florins pour la toile *La salle de l'ancien Burgtheater de Vienne*. Le prince Eszterházy lui commande une toile analogue, *L'intérieur du théâtre au château Eszterházy à Totis*, qui permet à Klimt de remporter, trois ans plus tard, la médaille d'argent de l'exposition de la Künstlerhaus.

**E**ntre-temps, les tableaux de l'escalier du Kunsthistorisches Museum remportent un grand succès et la commission artistique du ministère de l'Instruction et de la Culture confie aux frères Klimt et à Franz Matsch la décoration de l'Aula Magna de l'Université de Vienne, un projet qui doit leur rapporter 60 000 florins. Mais Ernst meurt en 1892 et Gustav s'éloigne petit à petit de Franz. Klimt honore quand même la commande et se charge des panneaux à thème, *La Philosophie*, *La Médecine* et *La Jurisprudence*. C'est alors immédiatement le scandale. *La Philosophie*, qui a pourtant reçu le



Klimt dans le jardin de son atelier en Josefstädterstrasse, 1910 env.

prix de la meilleure œuvre étrangère à l'Exposition Universelle de Paris, en 1900, est féroce ment critiquée en Autriche. L'accueil fait aux deux autres allégories ne sera pas meilleur. Si elles font peur, c'est essentiellement parce qu'elles sont le reflet de cette "horrible" mentalité moderne, nourrie et libérée par ce renouveau esthétique, civique et moral qui met en danger et secoue inexorablement la tranquil-

lité dorée et routinière de la tradition. "Le hurlement de la *Médecine* prend des formes encore plus largement désagréables que le fracas de la *Philosophie*. A l'époque, 87 universitaires ont pris fait et cause contre cette défiguration imminente de leur siège. Nous ne voulons certes pas débattre ultérieurement pour savoir s'il faut placer ou non un vilain tableau de monsieur Klimt au plafond de l'Aula Magna de l'Université. On discute de bien d'autres problèmes fondamentaux pour l'humanité et à vrai dire, malheureusement, quelquefois aussi de certains que nous croyions résolus depuis longtemps." Cette remarque acide est de Karl Kraus. Les journaux lui font écho, et Hermann Bahr recueille leurs propos en 1902 sous le titre *Gegen Klimt* (Contre Klimt). En voici un exemple: "Là on exagère! Une rage brûlante envahit quiconque possède encore le moindre sens de la pudeur. Que dire d'une telle pornographie peinte? La décrire lui ferait trop honneur. Des grossièretés de ce genre sont à leur place dans une caverne consacrée aux orgies païennes, certainement pas dans une salle publique...". Après toutes ces polémiques, mais surtout après que la commission



Gustav Klimt dans son atelier, 1912/1914 et Emilie Flöge, compagne de Klimt, sur une photo de 1909.

artistique eut résolu officiellement de destiner les œuvres contestées à la Galerie d'Art Moderne et non plus à l'Université, Klimt décide de racheter ses panneaux. Loin des bagarres et des compromis, il les termine définitivement en 1907. Malheureusement, il ne nous reste aujourd'hui que l'ébauche de la *Médecine*. Les peintures originales ont été détruites en 1945 dans l'incendie du château d'Immendorf avec toute la collection Lederer à laquelle elles appartenaient.

Klimt est alors entraîné sous les projecteurs du tout Vienne artistique. On le demande de partout, il déborde d'activité. Malgré sa vitalité frénétique qui le pousse à brûler la vie par les deux bouts, Klimt est avare de déclarations et n'aime guère s'exhiber en public : il manie le langage avec maladresse, il est timide et solitaire, sujet à des crises de dépression, et garde jalousement le secret de sa vie privée. Pourtant les dames de la haute société brûlent de posséder un portrait exécuté par la main d'un artiste en vogue, et ne demandent qu'à lui servir de modèle. Les femmes, en général, sont séduites par son regard sensuel et qui semble toujours fasciné, elles ne refusent jamais de poser, et comme il le désire. Parmi toutes celles qu'il a connues et peintes, qu'il a aimées et avec lesquelles il a eu une liaison, une seule a réussi à rester pendant longtemps à ses côtés : Emilie Flöge, propriétaire d'une maison de mode parmi les plus élégantes et les plus connues de Vienne, pour laquelle Gustav concevait et dessinait des modèles de vêtements et de bijoux. Klimt est en parfait accord avec la façon de vivre de Emilie Flöge, fondamentalement bourgeoise et attentive à la mode ; elle partage aussi ses idées qui l'avaient amené, en 1897, à être l'un des fondateurs de la Sécession viennoise et à faire partie en 1900



Photographie des artistes de la Sécession. De gauche à droite : Anton Stark, Gustav Klimt (sur le fauteuil), Kolo Moser (devant Klimt), Adolf Böhm, Maximilian Lenz (allongé), Ernst Stöhr, Wilhelm List, Emil Orlik, Maxim Kurzweil, Leopold Stolba, Carl Moll, Rudolf Bacher. Vienne, Bildarchiv der Österreichische Nationalbibliothek.

du comité de direction de la revue *Ver Sacrum*, puis à adhérer en 1903 à la Wiener Werkstätte.

**K**limt n'a jamais perdu de vue l'importance et la valeur historique de l'"art total", de la fonction décorative et ornementale de l'art. L'ornement ne sert pas seulement à valoriser la forme et le contenu d'un tableau, il est un élément esthétique en soi (pensons à ses fonds or ou à la préciosité des mosaïques de l'Hôtel Stoclet à Bruxelles). Lui-même est collectionneur d'objets orientaux, chinois et japonais : vases et sculptures, tableaux, tissus. Pour lui, comme pour beaucoup d'autres artistes de son temps, l'objet quotidien, usuel, peut devenir expression artistique.

Il compte parmi ses amis Josef Hoffmann, Koloman Moser, Otto Wagner, Carl Moll, conseiller artistique de la Galerie Miethke qui, en 1906, organise une exposition entièrement consacrée à Vincent Van Gogh. C'est d'ailleurs cette année-là que Klimt forme avec certains sécessionnistes, en désaccord avec le mouvement, un groupe à part, dit Österreichischer Künstlerbund. Mais il reste le "chef spirituel" de la Sécession ; il est plus que tout autre l'interprète de la décadence et de la désagrégation d'une

société encore très liée malgré tout au vieil empire austro-hongrois dont elle subit le charme, mais il en présente le crépuscule inéluctable. La formule décorative de Klimt, chargée de symbolisme, de suggestions raffinées et délicates, de couleurs mélancoliques et de l'éclat de l'or, sait ce qu'elle doit à l'art byzantin comme aux autres influences extérieures qu'elle accueille et absorbe, ce qui a aussi pour corollaire de les faire connaître. En effet, la Kunstschau de Vienne organise pendant l'été 1909 une grande exposition qui présente à la fois Van Gogh, Gauguin, Matisse, Munch, Vallotton, Vuillard, Bonnard, Toorop et Klimt, avec entre autres sa seconde *Judith*. Ses tableaux voyagent désormais à travers toute l'Europe. On peut les admirer à Prague en 1908, à Munich et à Berlin en 1909, à Venise, Prague et Berlin en 1910, à Rome en 1911, à Dresde en 1912, à Budapest, Munich et Mannheim en 1913, encore à Prague en 1914. En 1916, Gustav Klimt est à Berlin avec Egon Schiele et Oskar Kokoschka. L'année suivante, il est nommé membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et de l'Académie de Munich, mais de retour d'un voyage en Roumanie, il a une attaque d'apoplexie. Il meurt le 6 février 1918, peu de temps avant la fin de la Grande Guerre.

GUSTAV  
KLIMT

# ETUDE POUR LA MEDECINE

1897/98 - Huile sur toile, 72 x 55 cm  
Vienne, Collection particulière



L'organe de la Sécession de Vienne est la revue *Ver Sacrum*. Les principaux artistes de l'époque y collaborent pour en faire l'expression d'un mouvement rebelle à l'académisme et à l'art officiel. C'est le triomphe de l'art graphique porté par la vague décorative de l'Art Nouveau. La décoration y est conçue comme contenu. Les pages de *Ver Sacrum* et celles des autres publications de l'époque s'enrichissent alors de frises, de dessins, de motifs décoratifs qui constituent une caractéristique du mouvement. Les dessins de Klimt, en particulier, avec leurs traits nerveux, sensibles, sensuels et expressifs, et ceux du très prolifique Koloman Moser ont beaucoup de succès.

Koloman Moser : Décoration pour Ver Sacrum, 1898

**La Médecine** est divisée en deux parties par l'axe vertical : à droite, un groupe de figures humaines semble glisser dans l'espace du tableau vers le bas ; de l'autre côté une figure féminine solitaire flotte dans un mouvement ascensionnel, comme si elle s'était échappée du groupe, symbolisant peut-être l'idéal auquel les autres, affligées d'avoir perdu la lumière de la santé, emprisonnées comme elles le sont dans les voiles de la Mort, ne peuvent plus aspirer. La mise en page refuse la vue d'ensemble et choisit de nous présenter un morceau de la grande roue de la vie qui tourne autour de la Mort. Presque au centre, en bas, coupée donc par le cadre, se dresse la déesse Hygie, semblable à une prêtresse, symbole de beauté plus que de santé physique et spirituelle, formant une sorte de tronc d'où se ramifient vers le haut les branches des autres figures. L'allégorie de la Médecine se charge alors de plusieurs sens : il y a le concept de la "Vanitas" dans la Danse de la Mort, le mystère de la vie et du monde dans l'évolution des corps, la confiance dans le culte de la beauté, forme éternelle qui résiste au dépérissement des choses. Car ces figures entassées, très belles, symbolisent la caducité de la nature humaine : elles vont vers leur Destin inéluctable, entraînées l'une par l'autre, l'une après l'autre, résignées, conscientes comme elles le sont de l'impossibilité de se soustraire à leur sort. Les images apparaissent et disparaissent comme si elles flottaient dans un ciel nuageux, enveloppées de couleurs voilées.

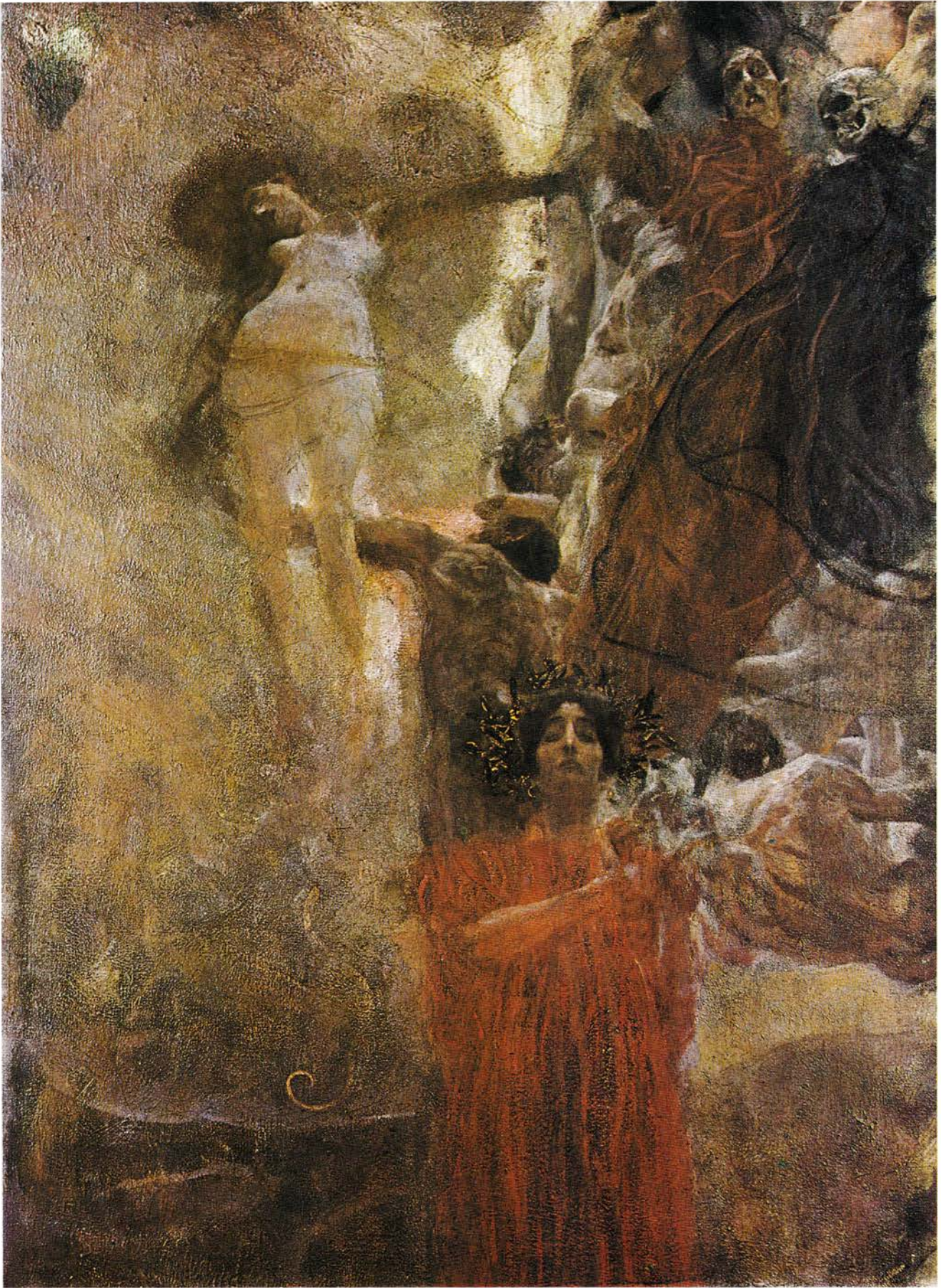
Ci contre: La Médecine, 1900/07 (détail) - Huile sur toile, 430 x 300 cm - Le tableau fut détruit en 1945. Comme dans les deux autres allégories destinées à l'Aula Magna de Vienne La Philosophie et La Jurisprudence, l'évocation symbolique substitue la description historique, faisant fi de la tradition académique et choquant un public endormi sur ses habitudes.



Nu sur fond sombre, 1896 env. - Crayon avec traces blanches, 45,1 x 32,1 cm - Collection particulière. Ce dessin annonce la figure qui flotte solitaire à gauche de La Médecine. Mais, dans le tableau, la rotation du corps, l'impression de lévitation sont sensuellement accentuées par la position de la tête penchée sur l'épaule droite et la masse des cheveux qui fait ressortir la ligne sinuose des hanches.



Etude pour La Médecine, 1898/1900 - Dessin au crayon, 43 x 29 cm - Vienne, Graphische Sammlungen Albertina. Klimt esquisse l'image de deux corps embrassés d'un trait nerveux et sensible. Il tourne autour des modèles à la recherche de la meilleure solution ; il leur fait changer de position, les dessine d'un côté et de l'autre, et le contour répété, superposé, accentue la sensation de mouvement.



## JUDITH ET HOLOPHERNE (I)

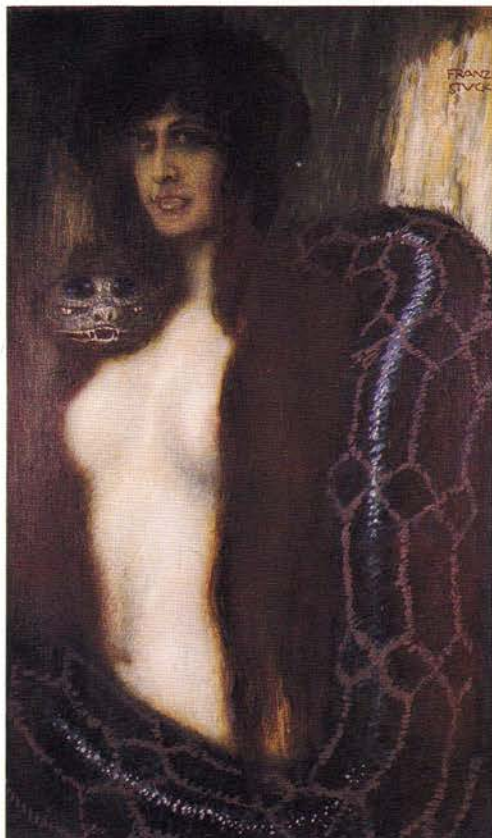
1901 - Huile sur toile, 84 x 42 cm  
Vienne, Österreichische Galerie



Koloman Moser : détail d'un motif décoratif de "Beispiele künstlerischer Schrift" de R. von Larisch, 1900

Cette première version de *Judith* laissera critiques et spectateurs ébahis et subjugués par la nouveauté et l'audace de sa conception. Certes, le tableau est intitulé *Judith et Holopherne*, mais c'est elle, la courageuse héroïne capable de décapiter le chef de l'armée assyrienne, que Klimt veut représenter, à moins qu'il ne s'agisse de Salomé tenant entre ses doigts la chevelure du Baptiste ; quoi qu'il en soit, c'est une "femme fatale", mythe et fantasme, qui a nourri Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Gustave Moreau, Franz Stuck et bien d'autres... Le mythe est ici une femme moderne au regard inquiet et au menton volontaire que Klimt emprunte aux modèles de Khnopff avec leurs larges colliers qui semblent détacher le visage du corps.

Ce haut collier scintillant de pierres précieuses qui signale la tête de Judith renvoie à la tête décapitée d'Holopherne, à moitié hors de la toile. L'or et le noir triomphent sur la toile et se mettent réciproquement en valeur. Mais ils servent surtout de révélateur à la sensualité du personnage dont le corps nu semble se dégager des voiles transparents et dorés. Entouré de la masse de ses cheveux noirs, rehaussé par le collier précieux, légèrement penché sur la droite, le visage de Judith est une invitation mortelle. Il est difficile d'échapper à sa séduction, à cette bouche et à ces yeux entrouverts, à cette sensualité nerveuse et vibrante à la fois si humaine et si mythique, car Judith est le fantasme incarné, Eros et Thanatos, l'amour et la mort, qui est au cœur de toute l'œuvre de Klimt.

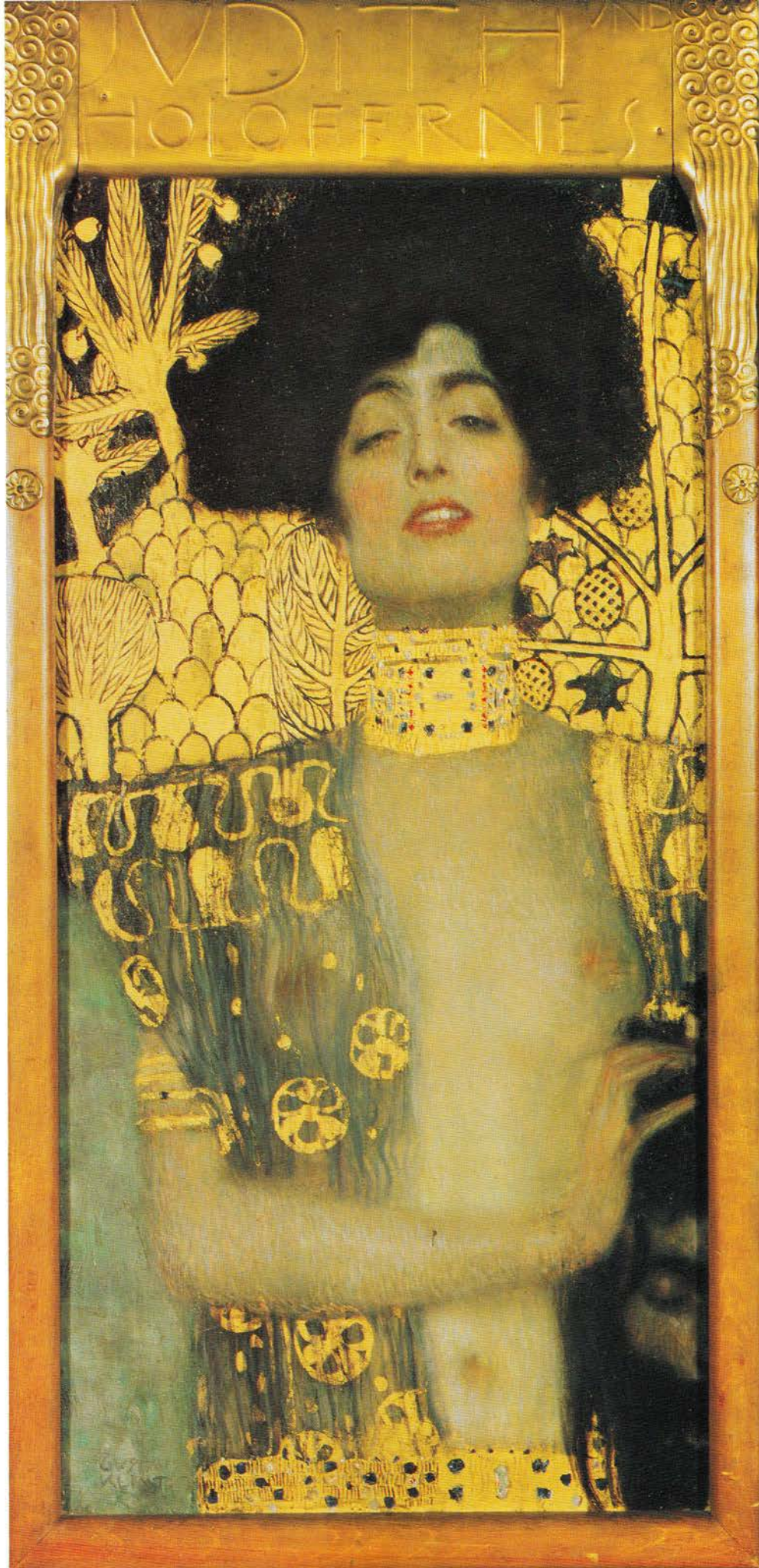


Ci-dessus, Franz von Stuck : Le Pêché, 1899 - Huile sur toile - Palerme, Galerie d'Art Moderne. L'influence de Stuck et de ses femmes fatales - comme celle-ci aux longs cheveux noirs, entourée d'un serpent - est évidente dans certaines œuvres de jeunesse de Klimt. Nous la retrouvons dans les deux versions de Judith.

Ci-contre: Judith (III), 1909 - Huile sur toile, 178 x 46 cm - Venise, Galerie d'Art Moderne. Dans cette seconde version, Klimt s'enfonce plus profondément encore dans son fantasme, formellement et psychologiquement. Son héroïne (Judith-Salomé) plonge ses doigts avec violence dans la chevelure de l'homme. On est frappé par la sensualité morbide de ce torse bleuté qui se détache sur le fond chaud chargé de décorations, entre les volutes noires de son habit, et par les deux courbes blanches qui entourent comme une tenaille ses mains en croc appuyées sur son ventre. Ces mains évoquent dans leur contraction convulsive une sensualité débridée qui se libère dans la mise à mort ; la tête de la victime, pendue au bout de ce crochet fatal, tel un objet hideux et pathétique, est reléguée dans un coin de la toile.







# LA FORET DE HETRES (I)

1902 env. - Huile sur toile, 100 x 100 cm  
Dresde, Gemäldegalerie



Koloman Moser : décoration  
parue dans le catalogue  
de la Première Exposition  
de la Sécession, 1898

Au début, Klimt peint de sombres paysages romantiques, plongés dans les brumes mélancoliques d'étangs et de marais, évoquant la nature assoupie, mais aussi son mystère et son infinitude, remplis de bouleaux et d'arbres aux troncs fins qui représentent la solitude aristocratique de l'homme et racontent avec solennité dans leurs tons voilés et transparents sa tentative héroïque et impossible d'échapper à la force de la nature (la nature est femme, ne l'oublions pas).

Dans ce réseau qui se resserre progressivement à l'horizon, dans cette cage d'éléments verticaux aux tons bleutés et translucides, plantés sur le tapis doré du sol, dans la ligne haute de l'horizon, placée près du bord supérieur du tableau, dans la vibration des taches de couleur sur les troncs et le sol, dans la transparence des feuilles sur le bleu gris du ciel, comment ne pas voir une représentation du labyrinthe de la vie et, dans l'espace prisonnier de la forme carrée de la toile un espace intérieur, inconscient peut-être, dans lequel se perdre et se retrouver ? La signification symbolique doit beaucoup à la mise en page extraordinairement moderne du tableau, une mise en page cinématographique : un plan rapproché sur les troncs au premier plan dont nous ne voyons pas les racines ni les sommets, pures lignes verticales, tandis que les autres semblent suspendus dans le ciel ; un ciel qui semble apparaître et disparaître dans le fourmillement des tons jaunes, bleus, verts, orange des frondaisons en contre-jour.



Tin-Sheng, dynastie Ch'ing : Bambou - Encre de Chine et couleurs - Détail d'un paravent - Tokyo, Musée National. Les objets orientaux sont très appréciés au début du XX<sup>e</sup> siècle par les artistes d'avant-garde. Il y a en effet un engouement général pour la "rêverie exotique" dont l'Orient est l'emblème. Klimt, comme beaucoup d'autres peintres, y trouvera une riche source d'inspiration.



Carl Moll (1861-1945) : Crépuscule - Vienne, Österreichische Galerie. Moll est un des co-fondateurs de la Sécession autrichienne et, avant tout, un peintre de paysages. Dans celui-ci, deux arbres se courbent jusqu'à se toucher tandis que les troncs se multiplient dans la perspective de l'arrière-plan. L'image se reflète dans le miroir du lac, redoublant la mélancolie crépusculaire de l'atmosphère.





# LES TROIS AGES DE LA FEMME

1905 - Huile sur toile, 180 x 180 cm  
Rome, Galerie Nationale d'Art Moderne

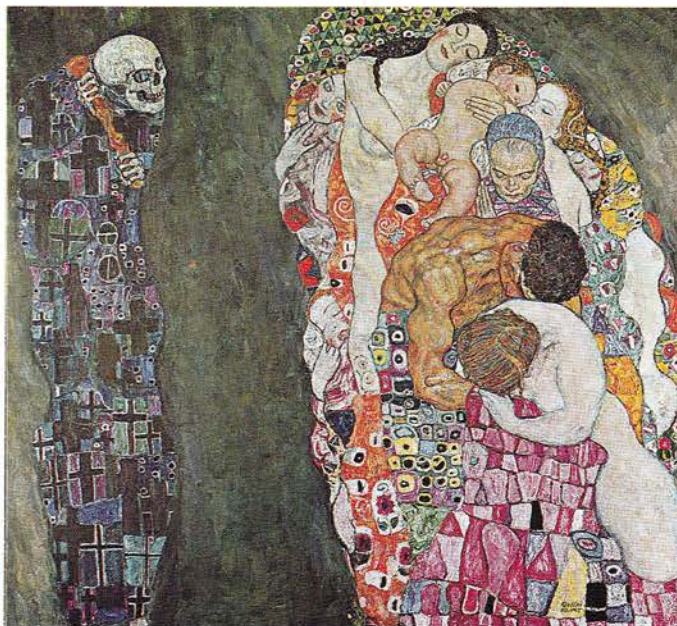


Gustav Klimt : détail d'une décoration pour sa biographie, in *Ver Sacrum*, mars 1898

La société moderniste du tournant du siècle veut redéfinir la fonction de l'artiste. Elle veut des artistes d'avant-garde, bien sûr, à condition qu'ils acceptent d'entrer dans les rouages symboliques de son fonctionnement. On leur demande alors de décorer des lieux publics et privés, hôtels de ville, banques, villas ; l'art devient un élément de prestige social. Gustav Klimt fait partie de ces artistes. Son style décoratif et son goût symboliste en font un élément particulièrement bien adapté à cette nouvelle conception de l'art.

Dans ce tableau, nous retrouvons les caractéristiques, apparemment contradictoires, de son langage pictural : d'un côté, un réalisme extrême, qui lui vient de ses études académiques, de ses dessins d'après nature, de son extraordinaire habileté à manier une ligne sinuose et vibrante enfermant des surfaces aux couleurs magiques ; de l'autre un goût décoratif précieux qui est à la fois byzantin et japonais.

Dans la figure décharnée de la vieille, dans la ligne bleue qui dessine la jeune femme et l'enfant, dans leurs silhouettes qui se découpent sur le tapis fleuri et le fond doré, Klimt s'affirme comme l'interprète des expressions artistiques les plus significatives de son époque : du jeu calligraphique des lignes courbes pratiqué par des architectes tels que Mackintosh ou des peintres tels que Burne-Jones, Beardsley et Whistler aux silhouettes filiformes et onduleuses de Minnie et Toorop, aux formes dramatiques de Rodin, aux femmes et aux Sphinx mystérieux de Stuck et Khnopff.



La Mort et la Vie, avant 1911 - Huile sur toile, 178 x 198 cm - Vienne, Collection particulière. Devant un thème aussi explicite, Klimt renonce au symbolisme et reste littéral. Il divise le tableau en deux parties : à gauche, la mort épie, immobile et seule ; à droite, la vie palpite dans le chevauchement des corps. D'un côté, le silence et le gel ; de l'autre, la force vitale qui semble irrésistiblement se développer dans la virtuosité du dessin et de la couleur.



Deux études pour Les trois âges de la Femme : Nu de vieille debout de profil (1903 - fusain, 45,1 x 31,4 cm - Collection particulière) et Enfant endormi (1904 - Crayon, 54,9 x 35 cm - Collection particulière). Klimt fouille ici son sujet comme s'il



voulait en comprendre totalement le sens, de l'origine à la fin, et saisir l'évolution du temps à travers les formes. L'enfant - comme plusieurs de ses personnages - est plongé dans un sommeil à la fois protecteur et révélateur.



# PORTRAIT DE MARGARET STONBOROUGH-WITTGENSTEIN

1905 - Huile sur toile, 180 x 90 cm  
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

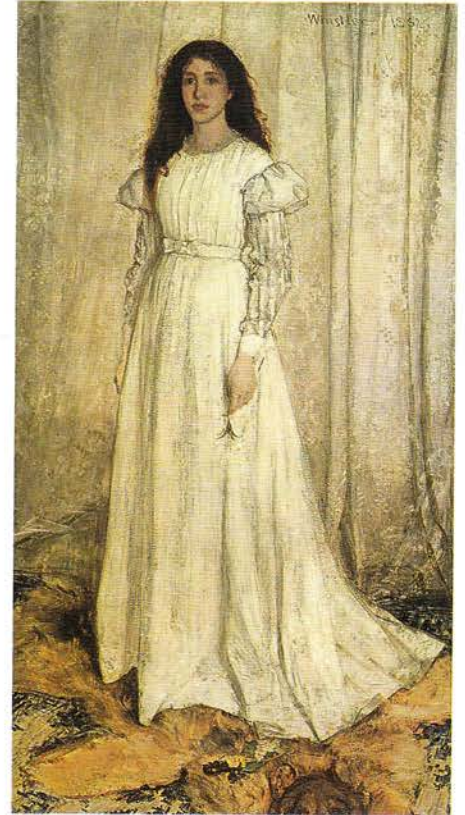


Gustav Klimt : détail d'une décoration pour un livre, in Ver Sacrum, mars 1898

Dans la peinture de la Renaissance et les grandes figurations du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'artiste étudiait l'anatomie du corps humain pour ensuite le revêtir, afin, justement, de rendre entièrement sa présence sous les plis et le drapé. Klimt, au contraire, privilégie les silhouettes, formes pures où l'absence de relief s'ajoute à la richesse de décoration pour tendre vers l'abstraction.

Dans les portraits, Klimt travaille surtout ce qui entoure le personnage, le décor, cette surface mystérieuse qui revêt et cache le sens de ce qu'il a à dire afin qu'il s'imprime dans l'inconscient de l'observateur par la force de son symbolisme décoratif.

Le portrait de Margaret Stonborough-Wittgenstein, sœur du philosophe Ludwig Wittgenstein, avec sa longue silhouette blanche décorée d'un motif floral délicat et fin comme une série de graffiti, est en quelque sorte une synthèse des expériences de portraits en pied de Whistler et de Knopff. Le tableau était destiné à décorer un mur de la maison dessinée par Ludwig, qui l'avait conçue entièrement blanche et composée de cubes, dans un style qui s'inspirait paradoxalement des thèses virulentes de Loos contre l'"ornement". C'est donc pour s'harmoniser avec ce blanc que la figure s'élanche, blanche, presque transparente, sur le fond gris-bleu, le visage encadré de motifs décoratifs abstraits. Le menton est à peine soulevé, comme souvent chez Klimt, la bouche entrouverte, le regard lointain ; un détachement mêlé d'une légère mélancolie.



Sonja Knips, 1898 - Huile sur toile, 145 x 145 cm - Vienne, Österreichische Galerie. L'équilibre de la composition est parfait dans ce portrait. Klimt divise l'espace carré du tableau en deux parties le long de la diagonale, l'une destinée au fond, l'autre à la figure. Mais la division n'est pas rigide puisqu'elle est adoucie par la transparence de l'habit (malgré le contraste entre le clair et l'obscur). Le visage, qui nous regarde d'un air volontaire, est relié au fond par l'arabesque du bouquet de fleurs de goût préraphaélite en haut à droite.



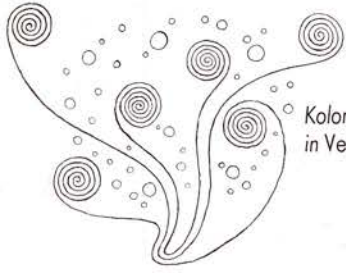
J.A. McNeill Whistler : Symphonie en blanc n° 1 : La jeune fille blanche, 1862 - Huile sur toile, 216 x 109,2 cm - Washington, National Gallery of Art. Whistler aime les poses en pied (qu'il préfère aux grands bustes en "plan américain"). Le visage s'articule alors avec le reste de la figure à la recherche d'une représentation que ne soit pas uniquement psychologique, mais réussisse à "raconter" le personnage à travers tous les éléments picturaux et décoratifs de la toile. Et si le visage est impassible, Whistler fait parler la symphonie des blancs qu'il sait orchestrer selon la mode de l'époque. Klimt aura le même talent et saura mettre en valeur ces tons en les enrichissant de motifs symboliques.



GUSTAV KLIMT  
1905

# JARDIN AUX TOURNESOLS

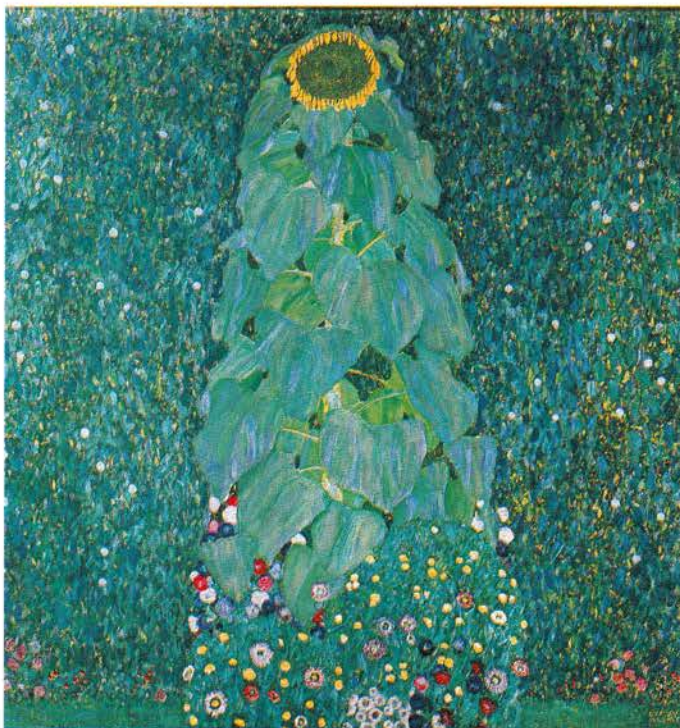
1905/06 - Huile sur toile, 110 x 110 cm  
Vienne, Österreichische Galerie



Koloman Moser : motif décoratif,  
in *Ver Sacrum*, 1901

L'intérêt de Klimt pour les paysages peut surprendre, si l'on pense au symbolisme de ses portraits, à la sensualité de ses allégories et à la richesse de ses décorations. Si l'on y regarde de plus près, on comprend pourquoi ces "morceaux de nature", ces bouts de prés fleuris, de forêts, d'arbres qui se reflètent dans l'eau, font partie de son répertoire. Klimt aime la nature et les promenades sur le lac ; il arrête souvent sa barque à une douzaine de mètres de la rive pour choisir le point de vue qu'il préfère, et travailler dans le silence et le mystère de la nature. Ses premiers paysages sont presque tous consacrés à la représentation des eaux du lac Attersee, sur les rives duquel Klimt passe les mois

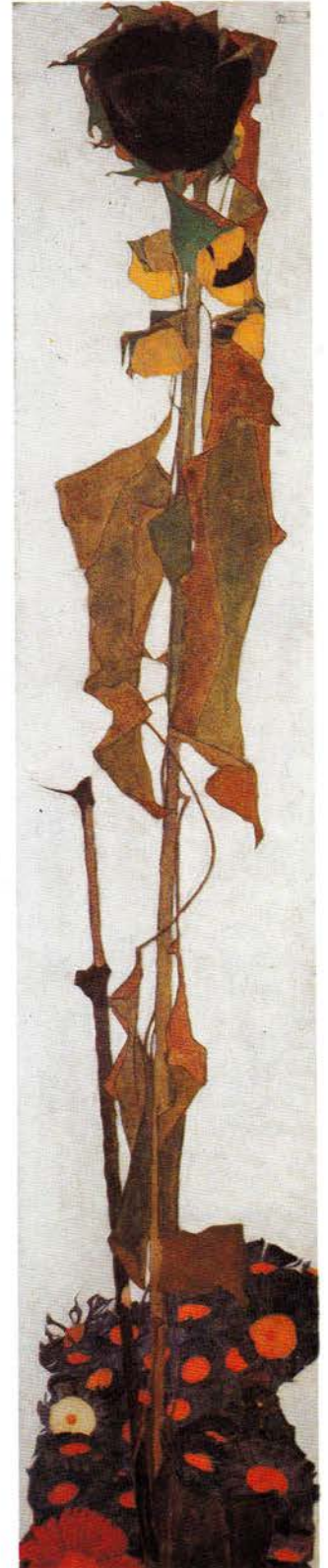
d'été avec Emilie Flöge et sa famille. Nous y retrouvons encore les touches typiques des impressionnistes, mais nous y découvrons aussi son goût pour les mises en page surprenantes, avec une ligne d'horizon placée soit très haut soit très bas, ou encore disparaissant totalement pour laisser toute la surface du tableau à la disposition de la mosaïque de plantes, de feuilles et de fleurs. Comme dans ce *Jardin aux tournesols* engloutissant l'horizon et abolissant l'espace dans une mise en page qui découpe une zone indéfinie, de la même manière qu'un photographe fait un cadrage rapproché d'un bout de pré dont on devine l'existence au-delà de l'objectif. C'est cette sensation de continuité luxuriante et en même temps de proximité qui nous place "à l'intérieur de l'image". La structure de la composition est verticale, composée de larges bandes, avec le grand buisson de tournesols qui semble flotter sur une mer de verdure.



A gauche : Le tournesol, 1906/07 -  
Huile sur toile, 110 x 110 cm -  
Collection particulière.

Le tournesol, avec sa corolle qui domine la pyramide des grandes feuilles, prend un aspect anthropomorphe inquiétant. Il rappelle étrangement les silhouettes des portraits féminins en pied de l'artiste, avec leurs longs cous et leurs visages impassibles qui émergent de leurs habits auxquels les décorations florales donnent souvent l'aspect d'enveloppes végétales.

Egon Schiele traite le même thème que Klimt : Le tournesol (à droite, 1909 - Huile sur toile, 150 x 29,8 cm - Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien), mais la construction pyramidale avec ses allusions anthropomorphes disparaît ici pour céder la place aux lignes brisées typiques de Schiele, à son articulation particulière des formes et des champs chromatiques.







# DANAE

1907/08 env. - Huile sur toile, 77 x 83 cm  
Graz, Collection particulière



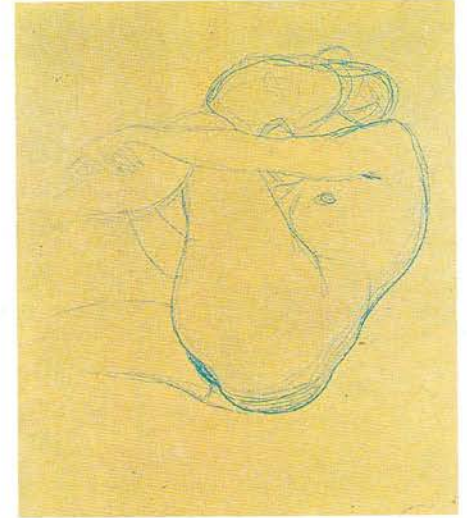
Gustav Klimt : détail de Sang de poisson, in Ver Sacrum, mars 1898

L'exubérance de la figure remplit entièrement l'espace du tableau qui semble ne pas pouvoir la contenir : le corps de la femme couvre plus de la moitié de la toile, coupé dans la partie inférieure droite par la tache sombre d'un voile, et mis en valeur dans ses tons, en haut à gauche, par la pluie d'or en laquelle s'est métamorphosé Jupiter.

Ce corps, saisi dans le raccourci du torse et de la jambe, en position fœtale, le front touchant le genoux, s'impose avec une sensualité violente, obligeant le spectateur, fasciné et angoissé, à entrer dans la peau du voyeur.

La douceur, l'érotisme du personnage n'empêchent pas qu'il soit construit avec une rigueur presque

géométrique, sans doute instinctive : la verticale de la cuisse se combine avec l'oblique de la partie inférieure de la jambe, la ligne de la tête inclinée, soulignée par la masse des cheveux blond roux (mis en valeur par des touches de blanc qui les détachent du fond bleu-vert) et, enfin, l'oblique du voile noir qui occupe plus d'un tiers de la superficie du tableau et met en valeur l'incarnat du corps et du visage. Un ton obtenu par un traitement de la matière picturale particulièrement élaboré : la densité de la couleur, la touche à peine évidente dans la fusion des tons, la transparence nacrée créent un velouté qui donne presque envie de le toucher et fait de la Danaé de Klimt l'une des représentations les plus sensuelles et les plus suggestives de l'histoire de la peinture. Remarquons enfin que l'artiste abandonne ici la verticalité pour une ligne elliptique qui synthétise forme et couleur.



Etude pour Danaë, 1907 env. - Dessin au crayon - Milan, Collection particulière.

Klimt saisit l'attitude du corps comme dans un instantané et la fixe avec un trait synthétique et souple qui donne à l'expression naturaliste une sensualité raffinée.

Dans Trois femmes (1914 - Huile sur toile, 99,5 x 150 cm - Vienne, Museum moderner Kunst), Koloman Moser, l'un des artistes les plus versatiles de la Sécession dont il fut un des fondateurs, exalte la beauté et la sensualité du corps féminin grâce à la multiplication des points de vue : en effet, Moser utilise une sorte de contrapposto qui permet de tourner autour du sujet, représenté de face, de dos et d'en haut, en une série d'images - sortes d'instantanés successifs - parfaitement liées les unes aux autres dans la synthèse de la composition.





# LE BAISER

1907/08 - Huile sur toile, 180 x 180 cm  
Vienne, Österreichische Galerie

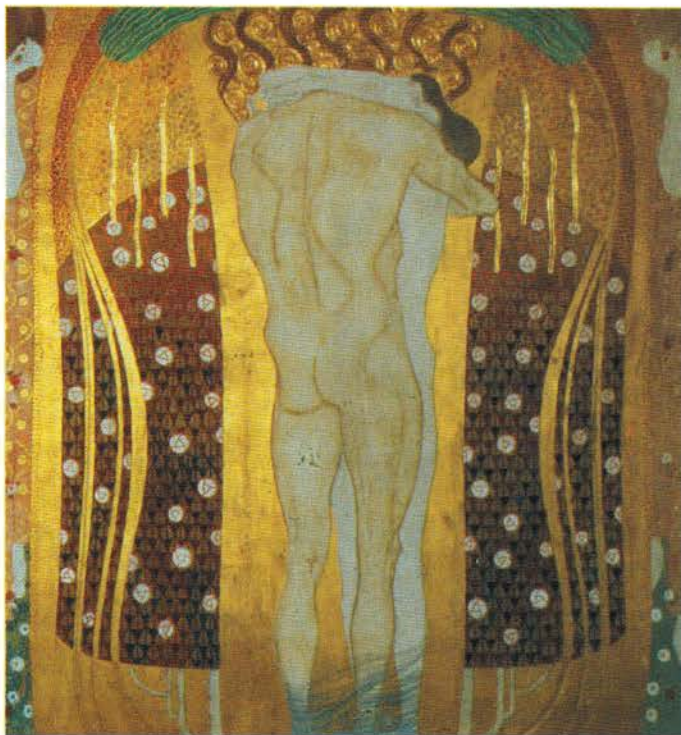


Koloman Moser : décoration parue dans le catalogue de la Première Exposition de la Sécession, 1898

En 1895, Klimt peint *L'amour*. L'artiste semble céder alors au charme mystérieux d'une sorte de tourbillon cosmique aux profondeurs imprévues. C'est la première version d'un thème qu'il traitera plusieurs fois. Dans *L'amour*, les personnages sont de profil, les yeux fermés, dans l'attente du contact physique (tons clairs, presque transparents, de la figure féminine, tons sombres, presque violets, de la figure

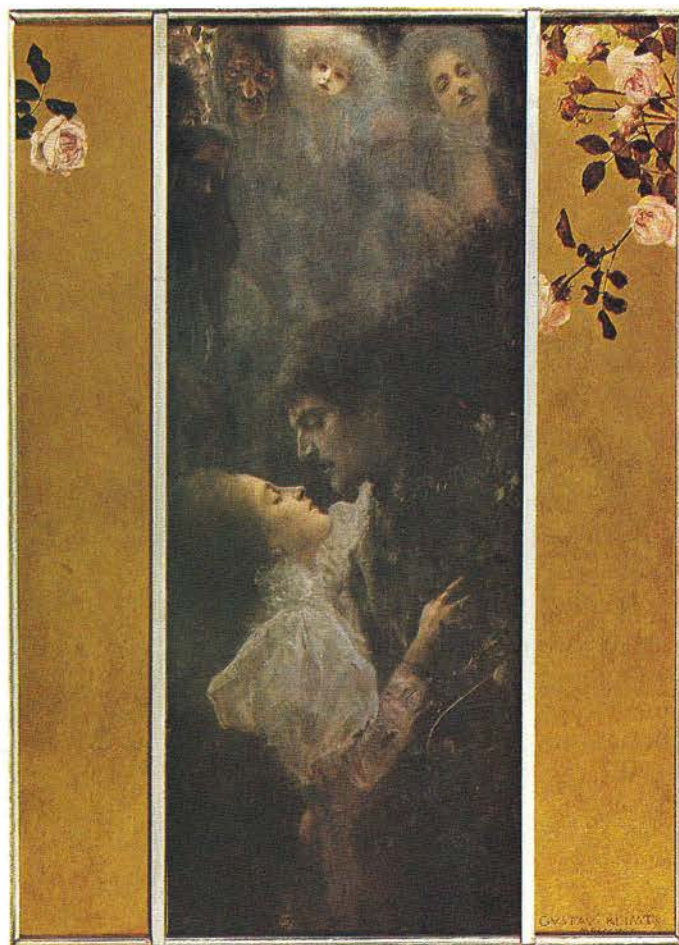
masculine), en gros plan, sous le regard d'une série de personnages suspendus dans les airs (et que l'on retrouvera dans les allégories suivantes). Ces profils encore séparés accentuent l'impression d'attente et de désir. Ils se rencontreront dans *Le Baiser*. Ici, il n'y a de réel, si l'on peut dire, que les visages et les mains qui semblent sortir du plan décoré par des vêtements se découpant sur le fond doré et sur la "base" verte, jaune et violette d'herbe et de fleurs. Les mains de l'homme serrent tendrement et passionnément le visage de la femme ; la main gauche de celle-ci caresse la main droite de

l'homme, tandis que l'autre se tord (menace secrète du désir féminin ?) sur sa nuque. Les deux visages – celui de la femme est vu de face, celui de l'homme de biais – forment une courbe qui poursuit celle des manteaux. L'habit de l'homme est décoré de motifs rectangulaires noirs et marron, celui de la femme d'éléments multicolores et circulaires. Cette décoration obéit à un symbolisme dont on peut regretter qu'il soit si traditionnel : l'échiquier rectangulaire avec sa gamme chromatique froide représente les emblèmes de la raison ; les calices de fleurs rondes et colorées font allusion à la réceptivité végétale de la femme.



Ci-dessus : La frise Beethoven, 1902 (détail) - Technique mixte, 220 x 2400 cm - Vienne, Österreichische Galerie. Conçue pour l'exposition d'avril 1902, organisée par la Sécession pour présenter le monument à Beethoven de Max Klinger, l'allégorie a comme thème dominant l'aspiration au bonheur.

Ci-contre : L'amour, 1895 - Huile sur toile, 60 x 44 cm - Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien.





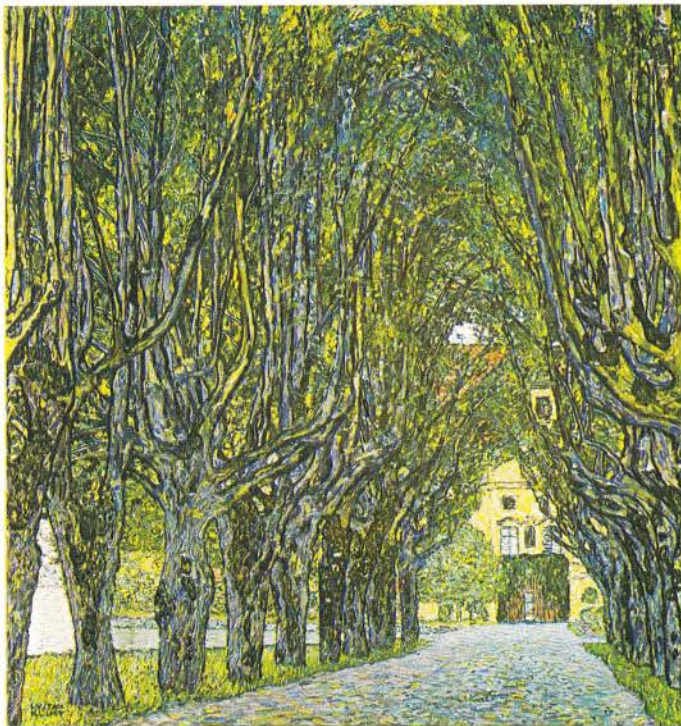
# LE SCHLOSS KAMMER SUR L'ATTERSEE (III)

1910 - Huile sur toile, 110 x 110 cm  
Vienne, Österreichische Galerie



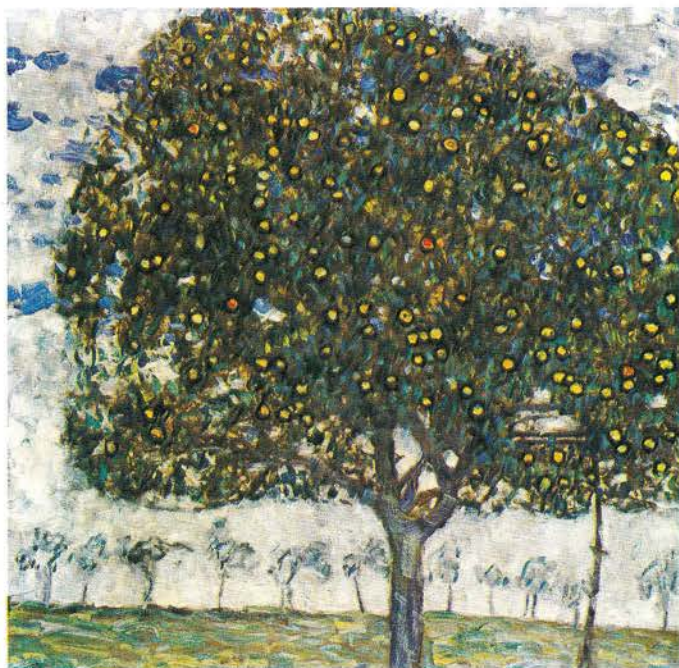
Koloman Moser : décoration  
parue dans le catalogue  
de la Première Exposition  
de la Sécession, 1898

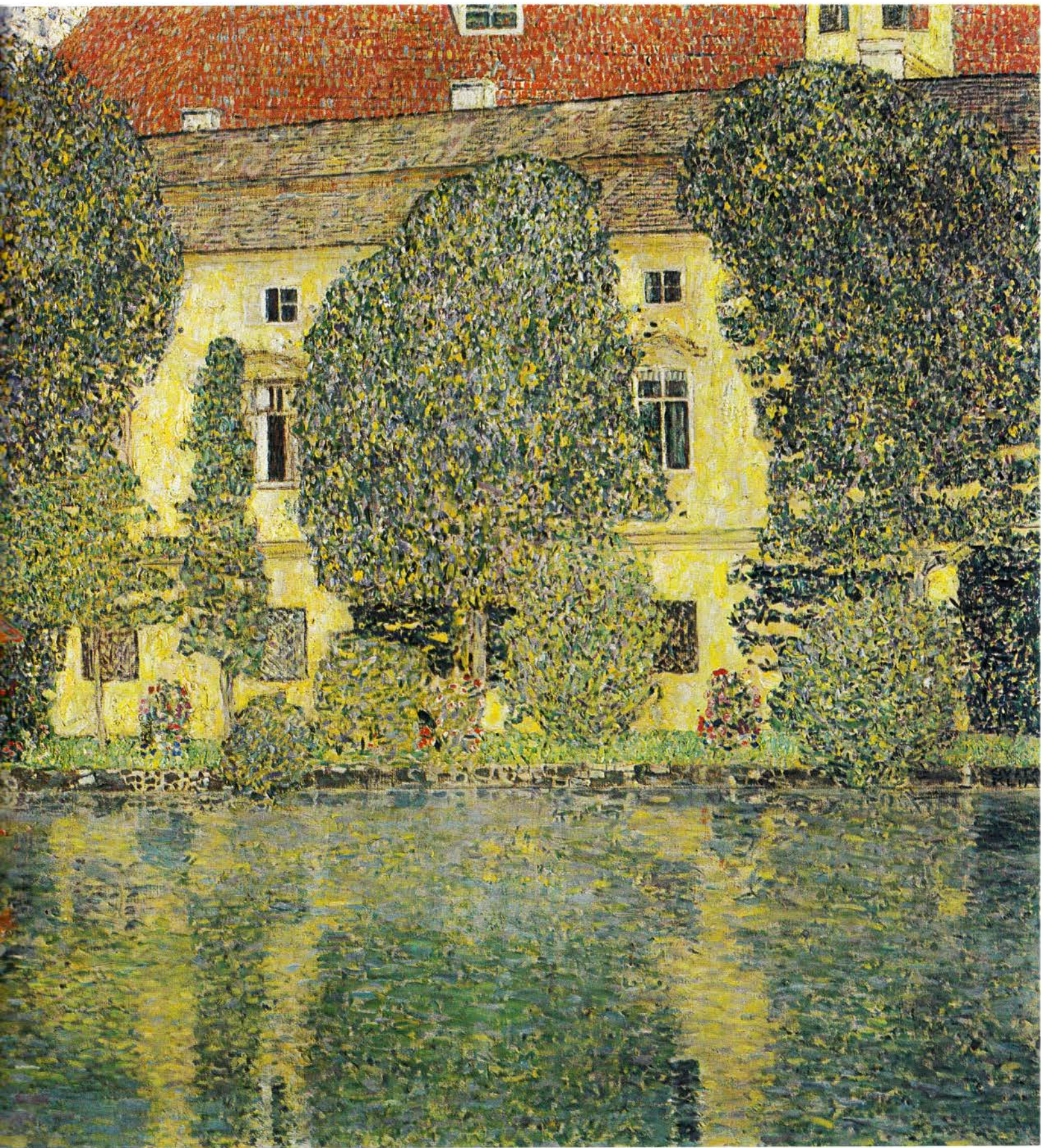
Klimt, comme Van Gogh, utilise une sorte de grille pour composer ses paysages (un châssis carré sur lequel se croisent des fils perpendiculaires qui constituent un quadrillage transparent) à travers laquelle il reproduit la vue qu'il veut peindre. Le format carré, en général de 110 centimètres de côté, est celui qu'il préfère pour ses paysages saturés d'arbres, de plantes et de fleurs, et rendus avec une technique proche de la mosaïque qui donne une impression de chatoiement inquiet et inquiétant. Klimt peint ici un lac de montagne aux eaux scintillantes. Il construit la mosaïque des frondaisons sur le fond jaune de l'édifice. Le reflet des masses des branches et des feuilles se dessine sur la surface vibrante du lac (qui occupe un tiers de l'espace de la toile). Cette structure particulière semble annuler le volume et le poids des frondaisons et du château, les écrasant en un plan unique ; elle donne à la scène le charme d'une apparition, loin de nous, presque inaccessible. L'accord des couleurs (les jaunes, verts, bleus, violets du rideau d'arbres, du mur et de la surface du lac, qui se découpe sur les touches rouges et bleus du toit, tandis qu'à gauche s'ouvre un minuscule triangle de ciel), la décomposition des tons dans leurs composantes chromatiques donnent de l'évanescence à l'image et rendent la vibration de l'air et la décomposition de la substance. Les paysages de Klimt nous décrivent, en fait, la fin d'un monde : une image qui disparaît, éclairée par les dernières lueurs d'un soleil mourant.



Allée dans le parc du  
Schloss Kammer, 1912 -  
Huile sur toile,  
110 x 110 cm - Vienne,  
Österreichische Galerie.  
L'influence de Van Gogh  
est indubitable ici. Deux  
rangées d'arbres qui  
lèvent leurs branches  
vers le ciel comme  
des bras, fuient en  
profondeur. L'absence  
de tout signe de vie  
accentue l'impression de  
distance par rapport  
aux forces de la nature.  
Plus tard, Klimt  
renoncera au pathos de  
la distance pour résumer  
entièrement l'espace  
dans le carré de sa toile.  
La nature lui offrira ainsi  
une occasion nouvelle  
de créer une surface  
décorée et envoûtante.

Le Pommier (III), 1916  
env. - Huile sur toile,  
80 x 80 cm - Vienne,  
Österreichische Galerie.  
Ce pommier, avec son  
tronc élancé coupé par  
la mise en page et sa  
chevelure aux formes  
géométriques et se  
découpant sur un fond  
nacré au-dessus de la  
ligne d'horizon  
parsemée d'arbres  
fantômes, semble  
prendre racine hors du  
tableau, dans l'espace  
de l'observateur qui se  
trouve donc aspiré dans  
sa fiction.







Gustav Klimt : alinéa,  
in Ver Sacrum, mars 1898

Pour Klimt, le fond n'est pas seulement l'espace ou la surface sur lesquels composer son premier plan, mais un élément de la composition qui contribue à la définition de son sens. L'ornement varie selon les supports, mais son rôle est le même : les peintures à l'huile ont des fonds dorés et décorés de motifs ornementaux et symboliques, la *Frise Beethoven* est enrichie de pierres semi-précieuses et la mosaïque Stoclet (réalisée pour la salle à manger de la maison d'Adolphe Stoclet à Bruxelles) mélange divers matériaux, métal, émail et verre coloré, qui la transforment en une image aux allures byzantines.

Klimt se sert de matériaux raffinés et choisit pour suggérer une atmosphère irréaliste, presque magique.

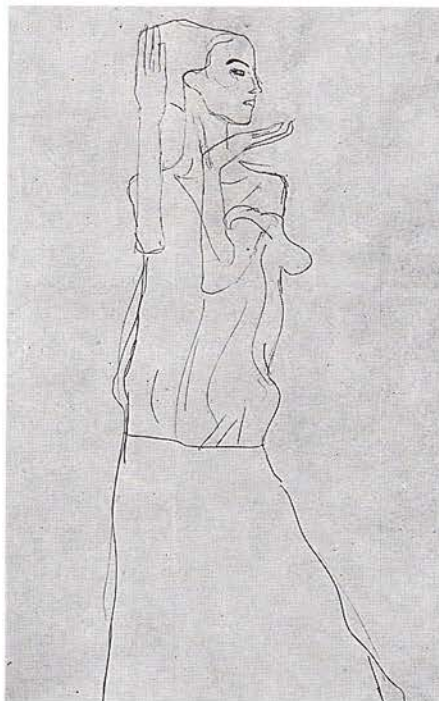
Dans *L'Attente*, la figure féminine, stylisée dans une composition triangulaire faite à son tour de triangles, est comme enveloppée et poussée par les volutes du fond. L'élément circulaire contraste avec la dureté des angles, le jeu des contours procède selon une linéarité qui abolit la valeur des corps et du volume. La spirale horizontale de l'arbre de vie absorbe la figure mystérieuse qui fait penser à une Salomé en train de danser ; et dans les triangles de l'habit, nous découvrons la présence inquiétante des yeux qui nous regardent, hiératiques.

A l'époque où Klimt réalise *L'Attente*, Freud fouille les replis secrets de la vie sexuelle et Weninger cherche à sonder le mystère de la féminité. Mais, plus ils essaient de comprendre, plus le mystère s'épaissit, comme Klimt nous le montre si bien ici.



Ogata Kôrin : Pruniers en fleurs le long d'une rivière, période Edo - Panneaux - Couleurs sur papier doré à la feuille, 158 x 174 cm - Shizoka-Ken, Musée Atami.

Le motif des vagues et celui des spirales, le mouvement de la ligne, les couleurs étalées en aplats, l'utilisation de l'or sont des éléments caractéristiques de l'art japonais que nous retrouvons chez Klimt dans la décoration de ses fonds et des vêtements des personnages qui se fondent ou se combinent avec les précédents.



Etude pour l'attente, 1906 env. - Dessin au crayon, 55,8 x 36,9 cm - Collection particulière.

L'étude de la silhouette de la femme, la main droite levée et la gauche ouverte sous son menton, prépare la version définitive où le personnage semble soutenir une tête sans poids, détachée de son corps.



L'Accomplissement, 1905 /09 - Dessin préparatoire pour un des motifs de la mosaïque Stoclet -

Tempera, or et argent sur papier, 194 x 121 cm - Vienne, Österreichische Museum. Les corps des deux personnages forment une surface unique couverte de décorations.





# LA JEUNE FILLE

1913 - Huile sur toile, 190 x 200 cm  
Prague, Narodni Galerie



Gustav Klimt : détail  
d'un alinéa, in Ver Sacrum,  
septembre 1898

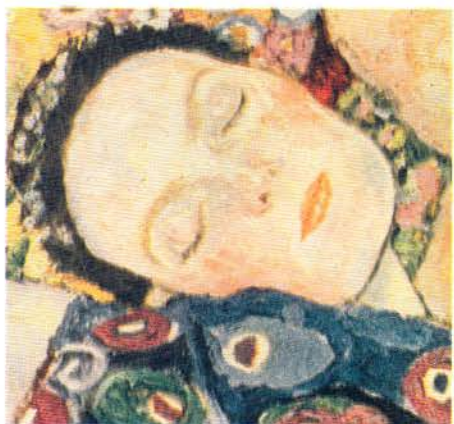
La peinture de Klimt semble refléter la décadence lente et inexorable de la société dont il représente les protagonistes, car il associe l'idée de la beauté à celle de la dissolution, la survie de la forme à la destruction de la substance.

Dans ses dernières allégories, dont cette *Jeune fille* et l'*Epousée*, Klimt s'abandonne au plaisir de cacher sous un langage symbolique des images oniriques d'une violente sensualité. Les sept figures de la *Jeune fille* sont prises dans un tourbillon de torsos, de bras, de jambes, qui apparaissent et disparaissent entre les volutes des voiles et des rubans, parmi les décorations des habits et les corolles de fleurs. Sur les bleus, les violets, les verts, les jaunes, les orange, les rouges de cette "pelote" magique frémissent les tons incarnats et nacrés des corps nus, cachés par un jeu érotique raffiné qui suggère au lieu de montrer en dessinant une sorte de roue au mouvement éternel.

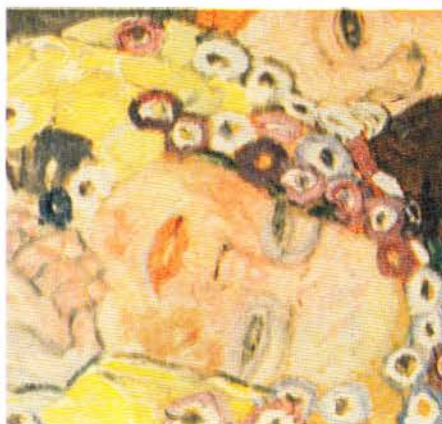


L'Epousée, 1917/18 - Huile sur toile, 166 x 190 cm - Collection particulière.

Ce tableau n'a pas été terminé, mais comme le précédent, il est fortement chargé de sensualité. La scène est divisée en deux zones verticales par la figure à la grande tresse, vêtue de couleur sombre, qui penche la tête sur l'épaule. A gauche, une grappe de silhouettes féminines enveloppées dans leurs vêtements multicolores ; à droite le magnifique torse nu qui ressort dans sa blancheur entouré des décorations de l'habit sur la jupe transparente, tendue par les jambes écartées (image onirique que l'épouse a d'elle-même?).



Klimt place trois visages au centre de la composition (sorte de tourbillon elliptique organisé le long de la diagonale comme pour suggérer une sensation



de mouvement ascensionnel). Dans un jeu raffiné, l'artiste représente le premier (dans le sens des aiguilles d'une montre, de bas en haut) les



yeux fermés, le second les yeux entrouverts et le troisième les yeux grand ouverts, le regard perdu dans les profondeurs bleutées.



# PORTRAIT D'ELISABETH BACHOFEN-ECHT

1914 env. - Huile sur toile, 180 x 128 cm  
Genève, Collection Erich Lederer

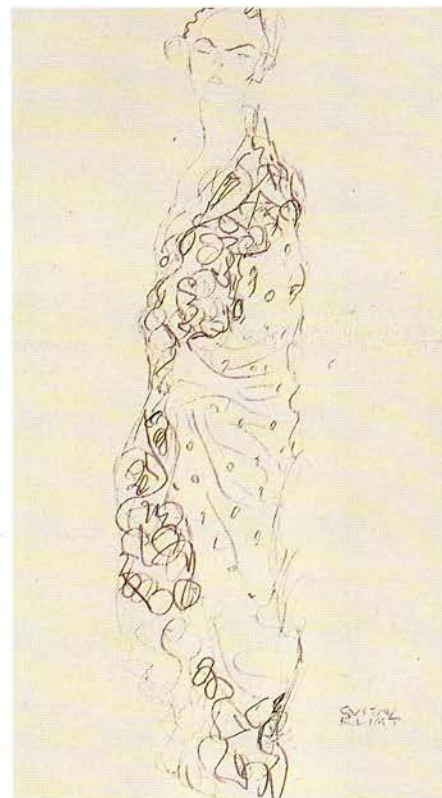


Gustav Klimt : détail de  
Nuda Veritas, in Ver Sacrum,  
janvier 1898

La baronne Elisabeth Bachofen-Echt, fille d'August et Serena Lederer, demande à Klimt de faire son portrait à l'occasion de son mariage. L'artiste la représente au centre de la toile, de face, habillée d'une robe blanche décorée de fleurs et formant sur le devant un drapé moelleux. Les fleurs blanches de sa robe semblent se multiplier dans la décoration qui entoure le modèle en formant une pyramide cascadante de fleurs colorées sur le fond bleu violacé que Klimt remplit de ses personnages orientaux favoris. La figure d'Elisabeth Bachofen semble ainsi appartenir à deux mondes : celui de la réalité d'où elle nous regarde avec ses yeux profonds et ses joues à peine colorées, et celui des fables d'où elle semble surgir laissant derrière elle le cortège des personnages exotiques.

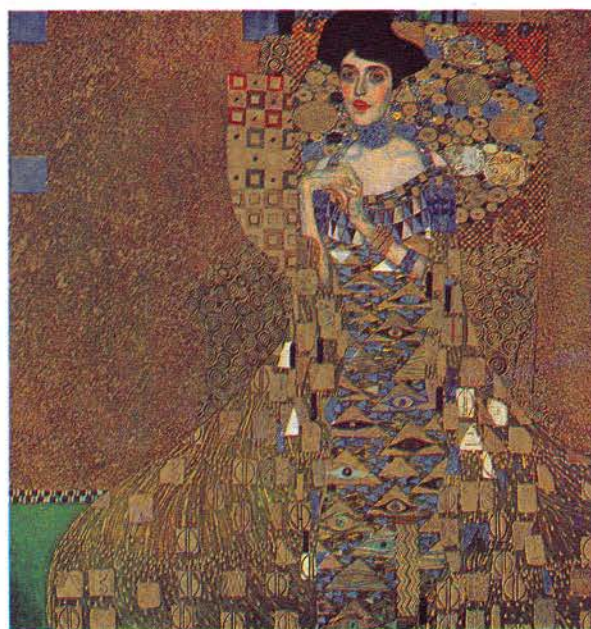
Ce portrait est exemplaire du style de l'Art Nouveau où la décoration est comprise comme contenu. Elle ne sert pas seulement, répétons-le, à encadrer ou embellir le sujet, mais elle participe au sens du tableau avec son symbolisme pour en éclairer et en compléter l'interprétation.

Quant au symbolisme, le critique Albert Aurier en donne les règles dans le *Mercure de France* de 1891 : l'œuvre d'art devra avoir pour unique idéal, l'expression de l'Idée ; elle sera symboliste, parce qu'elle exprimera cette idée en formes, et "synthétiste" parce qu'elle réalisera ces formes avec une technique généralement compréhensible ; elle sera subjective car l'objet n'y sera pas considéré comme objet, mais comme la présence d'une idée perçue par le sujet, et enfin décorative parce que la peinture décorative proprement dite – telle que l'ont conçue les Egyptiens et sans doute les Grecs et les primitifs – n'est autre qu'une manifestation artistique réunissant toutes ces qualités.



Femme debout élégamment vêtue, 1916 - Crayon et pastel, 50,1 x 32,4 cm - Coll. particulière.

De gauche : Fritza Riedler (1906 - Huile sur toile, 153 x 133 cm - Vienne, Österreichische Galerie). La femme est assise sur un fauteuil aux motifs orientaux. Son visage est entouré d'un motif ornemental en mosaïque qui forme une sorte de coiffure. Dans le portrait de Adèle Bloch-Bauer II (à droite, 1907 - Huile sur toile, 138 x 138 cm - Vienne, Österreichische Galerie), l'abstraction du fond or avec ses ondes et ses décorations entre dans les plis de l'habit et se confond avec lui et le fauteuil.





## JARDIN ITALIEN

1916/18 - Huile sur toile, 110 x 110 cm  
Suisse, Collection particulière



Koloman Moser : détail  
d'ex-libris, 1900-1905

Klimt utilise encore une fois le format carré qui accroît la sensation d'équilibre de ce "morceau de nature" sans début ni fin et qui s'ouvre à notre regard dans une lumière sans ombre et une saison hors du temps. Comme toujours chez Klimt, la floraison fait allusion à la femme, à la vie qui se développe. Mais ici, la nature n'a plus la solennité des

premiers paysages. Elle ressemble plutôt avec ses tons délicats, les verts de l'herbe et les nuances infinies des corolles des fleurs, à une île tranquille où l'homme peut trouver refuge et certitude. La nature comme métaphore de la vie : l'espace n'est plus seulement un tapis décoré, mais un espace "intime", intérieur, qui vit et respire. Klimt définit d'ailleurs par ces mots la sensualité universelle de la nature :

*Près du lac est éclos la fleur*

*Du nénuphar*

*D'attendre un bel homme elle a le cœur*

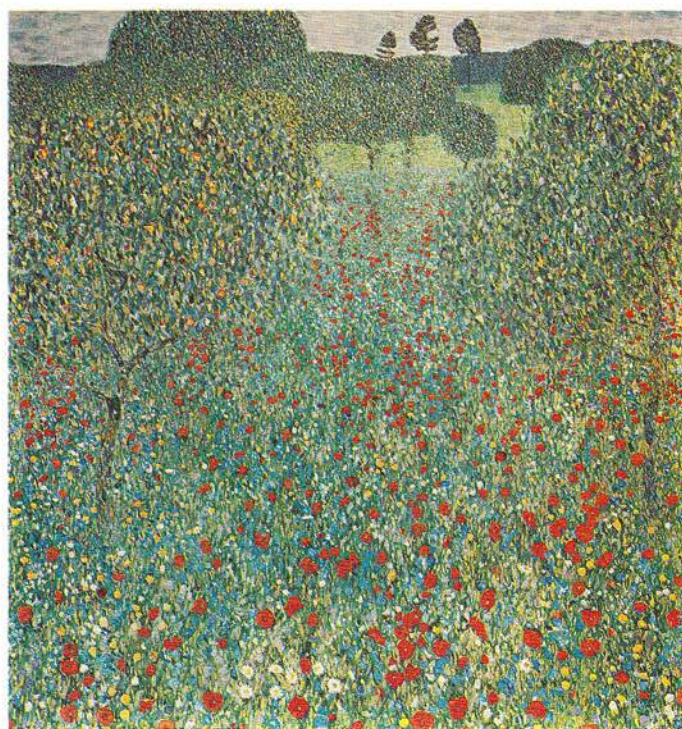
*Au désespoir.*

Le "cadre" de ce pré fleuri laisse une étroite bande herbeuse à droite et se perd à l'arrière-plan du bois, derrière une maison à demi cachée par un arbre.

Le ton dominant est le rose des fleurs sur le vert-bleu des feuilles ; une tache violacée complète le vert tendre du pré à droite (où une corolle rosée surgit solitaire). Le tissu chromatique est traité selon différents degrés d'intensité, insistant sur le contour des fleurs et se servant de touches bleues pour suggérer la profondeur, vers le seul ton sombre du tableau, derrière la maison.



Jardin rustique, 1905/06 - Huile sur toile, 110 x 110 cm - Prague, Narodni Galerie. Dans la composition florale - qui n'a probablement rien de spontané - de ce jardin rustique, la mosaïque de la nature offre au peintre une profusion de stimuli et de sensations qu'il recueille et exalte dans ce plan rapproché sur la luxuriance de la végétation.



Champ de coquelicots, 1907 - Huile sur toile, 110 x 110 cm - Vienne, Österreichische Galerie. Le champ de coquelicots semble s'enfoncer dans l'espace carré de la toile. Cette impression est due au mouvement plongeant des rouges des coquelicots au centre du tableau vers la clairière lumineuse, soulignée par les arbres qui se découpent sur le ciel violacé.



# KLIMT, UNE ENIGME DOREE

**A**ussi bien dans ses dessins que dans ses tableaux ou ses compositions symboliques équivoques, Klimt veut nous montrer la duplicité de l'être humain. Il nous confronte, comme dans un jeu de miroirs, d'un côté à nos désirs et notre aspiration au bonheur et, de l'autre, à la présence constante et menaçante de la mort, de la réalité nue, de la "misère" de notre condition humaine, de notre impuissance et de la solitude qui nous entoure.

A travers ses figures, ses allégories, ses paysages, Klimt enquête sur les transformations de son époque et sonde les mystères de l'in-

conscient. Dans ses représentations de la beauté et de la "femme fatale", en particulier, de l'énigme qu'elle incarne, il essaie de saisir le sentiment de solitude et de liberté de la femme nouvelle qui apparaît au tournant du siècle, de plus en plus consciente de ses droits et de la multiplicité de ses possibilités réelles, concrètes, d'expression.

Il pose, surtout, un regard d'homme en crise, apeuré et fasciné, face à tous ces changements. Arthur Schnitzler, Sigmund Freud (*L'interprétation des rêves* date de 1900), Friedrich Nietzsche, chacun à leur

façon, veulent passer au crible les principes de l'existence et de la morale, de la psychologie et de l'histoire, de la vie et de la culture d'un siècle qui se dirige, malgré les résistances d'une bourgeoisie puritaine et conservatrice, vers des horizons encore insondables, au-delà du bien et du mal tels qu'ils ont été conçus jusqu'alors.

## L'AMOUR ET LA MORT

**R**êve et réalité, amour et mort sont les pôles d'attraction qui font discuter et alimentent une épo-

## KLIMT ET SON TEMPS

SA VIE ET SON ŒUVRE	L'HISTOIRE	LES ARTS ET LA CULTURE
<b>1862</b> Gustav Klimt naît le 14 juillet à Baumgarten, alors faubourg de Vienne, fils d'un orfèvre ciseleur et d'une ex chanteuse lyrique	François-Joseph 1 <sup>er</sup> sur le trône d'Autriche depuis 1848 Bismarck devient chancelier de Prusse Les Etats-Unis en pleine guerre de Sécession	V. Hugo : <i>Les misérables</i> Tourgueniev : <i>Pères et fils</i> G.-M. Leconte de Lisle : <i>Poèmes barbares</i>
<b>1876</b> Il est élève de l'Ecole des Arts et Métiers de Vienne	Elections favorables aux Républicains en France sous la III <sup>e</sup> République Fin de la troisième guerre carliste en Espagne	A. Renoir : <i>Le moulin de la Galette</i> S. Mallarmé : <i>L'après-midi d'un faune</i> M. Twain : <i>Les aventures de Tom Sawyer</i>
<b>1885</b> Avec son frère Ernst et Franz Matsch, il a ouvert un atelier en 1883. Le trio travaille à la décoration de la Villa Hermès à Lainz et du théâtre d'Etat de Fiume. Klimt utilise sa première application d'or dans une esquisse	Création de l'Afrique-Orientale allemande Fondation du Congrès national indien en vue de représenter l'Inde face à l'Angleterre Vaccin contre la rage de Pasteur Automobile Daimler-Benz	V. van Gogh : <i>Les mangeurs de pommes de terre</i> E. Zola : <i>Germinal</i> G. de Maupassant : <i>Bel Ami</i> R.L. Stevenson : <i>Le docteur Jekyll et Mr. Hyde</i> Mort de V. Hugo
<b>1886</b> Il commence les peintures pour le Burgtheater de Vienne qu'il terminera en 1888	Début du boulangisme antiparlementaire qui menace la III <sup>e</sup> République Première expédition française au Laos Exposition coloniale à Londres	L. Bloy : <i>Le désespéré</i> Création de la revue <i>Le Symboliste</i> par Gustave Kahn Mort de Franz Liszt
<b>1892</b> Année de deuils : son père meurt puis, en décembre, son frère Ernst	Scandale du canal de Panama Expansionnisme belge au Congo	Fondation de la première Sécession à Munich M. Maeterlinck : <i>Pelléas et Mélisande</i> R. Leoncavallo : <i>Paillasse</i>
<b>1895</b> Il peint <i>L'amour</i> et <i>La musique</i> qui marquent le début de sa période symboliste	Création de la CGT Galliéni entreprend la soumission de Madagascar Cuba se révolte contre l'Espagne Röntgen découvre les rayons X	Les frères Lumière inventent le cinématographe S. Freud : <i>Etude sur l'hystérie</i> R. Kipling : <i>Le livre de la jungle</i> (2 <sup>e</sup> partie)
<b>1897</b> Klimt fonde avec Ludwig Hevesi la Sécession ou Union des artistes figuratifs d'Autriche. L'année suivante le mouvement se donne une revue, <i>Ver Sacrum</i> , dont il est membre du comité de direction	Rosa Luxemburg à la tête du parti social-démocrate de Pologne Guerre gréco-turque pour la Crète Diesel invente le moteur qui porte son nom	P. Gauguin : <i>D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?</i> Le Douanier Rousseau : <i>La bohémienne endormie</i> R. Strauss : <i>Don Quichotte</i>
<b>1899</b> 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> expositions de la Sécession. Klimt travaille à <i>La Philosophie</i> pour l'Aula magna de l'université de Vienne. Il peint aussi <i>Schubert au piano</i> et le portrait de <i>Serena Lederer</i>	Réhabilitation d'Alfred Dreyfus en France Guerre des Boers en Afrique du Sud La découverte du radium a un an	C. Monet : <i>Le bassin aux nymphéas</i> H. Guimard : décoration des bouches du Métropolitain de Paris L. Tolstoï : <i>Résurrection</i>
<b>1900</b> 6 <sup>e</sup> exposition du mouvement. Klimt expose <i>La Philosophie</i> inachevée : violente protestation contre l'œuvre d'un groupe de professeurs. A l'Exposition universelle de Paris, elle reçoit la médaille d'or pour la meilleure œuvre étrangère	Exposition universelle à Paris Révolte des Boxers en Chine. La Russie occupe la Mandchourie Zeppelin : le dirigeable	L'Art Nouveau triomphe à l'Exposition universelle H. de Toulouse-Lautrec : <i>La modiste</i> Colette commence la série des <i>Claudine</i>



que, gravitent comme un destin inexorable autour de Vienne et de ses transformations surprenantes, inquiétantes et décadentes.

La femme, cet animal étrange, cherche sa propre identité à travers son corps et son esprit, à travers une définition nouvelle du rapport entre les sexes et une intégration sociale différente. Elle met en doute la morale publique, les intellectuels, les hommes. Nietzsche s'exprime longuement sur cette crise : "Ce qui chez la femme inspire du respect et assez souvent de la crainte, c'est sa nature, qui est plus 'naturelle' que celle de l'homme, son

élasticité de fauve, intacte et rusée, ses griffes de tigre sous le gant, l'ingénuité de son égoïsme, son incapacité à recevoir une éducation et sa sauvagerie intime, ce qu'il y a d'insaisissable, d'illimité et de vagabond dans ses désirs et ses vertus ... Ce qui en dépit de toute crainte provoque de la pitié pour cette chatte dangereuse et belle - la femme - est le fait qu'elle ait l'air plus souffrante, plus vulnérable, plus assoiffée d'amour et plus condamnée à la désillusion que n'importe quel autre animal. Crainte et pitié : jusqu'à maintenant, l'homme s'est placé devant la femme avec ces senti-

ments, toujours avec un pied dans la tragédie qui, tandis qu'elle envoûte, déchire."

Ou encore : "En admettant que la vérité soit une femme - et pourquoi pas ? Le soupçon, que tous les philosophes, parce que dogmatiques, n'ont guère compris les femmes, n'est-il pas fondé ? Est-ce que le terrible sérieux, le grossier sans-gêne avec lequel ils avaient l'habitude jusqu'à présent d'aborder la vérité ne constituait pas des moyens maladroits et inopportuns de gagner justement les faveurs d'une femme ? - il est certain que cette dernière ne s'est pas laissée séduire,

<b>1901</b>	Exposition de <i>La Médecine</i> , toujours pour l'université : violentes critiques de la presse et du public	Mort de la reine Victoria en Angleterre. Edouard VII lui succède Assassinat du président Mac Kinley aux Etats-Unis. Th. Roosevelt lui succède Loi Waldeck-Rousseau sur les associations en France	Mort de Toulouse-Lautrec T. Mann : <i>Les Buddenbrook</i> A. Tchekhov : <i>Les trois sœurs</i>
<b>1902</b>	Klimt peint <i>La frise Beethoven</i> et le portrait du plus grand amour de sa vie, Emilie Flöge. Rencontre avec Rodin à Vienne	Sous le gouvernement Zanardelli-Giolitti, l'Italie se détache de la Triple Alliance par un accord de neutralité avec la France Fin de la guerre des Boers	A. France : <i>Crainquebille</i> A. Gide : <i>L'immoraliste</i> A. de Noailles : <i>L'ombre des jours</i> G. Mahler : <i>Cinquième symphonie</i>
<b>1905</b>	Klimt et ses amis quittent la Sécession. Il termine la dernière allégorie pour l'université de Vienne : <i>La Jurisprudence</i> , toujours aussi critiquée	Séparation de l'Eglise et de l'Etat en France Première révolution russe après le massacre du "Dimanche rouge" de Saint-Petersbourg	P. Cézanne : <i>Les grandes baigneuses</i> H. Matisse : <i>La gitane et Collioures</i> C. Debussy : <i>La mer</i> Einstein formule la théorie de la relativité restreinte
<b>1906</b>	Klimt forme un nouveau groupe dit Österreichischer Künstlerbund. <i>Portrait de Fritza Riedler</i> , premier des portraits carrés de la période d'or	Conférence d'Algeriras : échec de la tentative allemande de s'allier à l'Angleterre contre la France Expédition d'Erichsen au Groenland	Picasso commence <i>Les demoiselles d'Avignon</i> G. Rouault : <i>Au miroir</i> Mort de P. Cézanne Naissance de S. Beckett R. Musil : <i>Les désarrois de l'élève Törless</i>
<b>1908</b>	Klimt expose <i>Le Baiser</i> à l'exposition de la Kunstschau de Vienne, à laquelle participe aussi Oskar Kokoschka. Il commence <i>La Mort et la Vie</i>	Annexion de la Bosnie-Herzégovine par l'Autriche-Hongrie Constitution de la Triple Entente (France-Grande Bretagne-Russie)	V. Kandinsky : <i>Paysages à la tour</i> Malevich : <i>Pédicure dans la salle de bains</i> M. Gorky : <i>Une confession</i> G. Mahler : <i>Le chant de la terre</i>
<b>1909</b>	Klimt expose à la Kunstschau <i>Judith (II)</i> et <i>Femme âgée</i> . Il termine les cartons pour la mosaïque du palais d'Adolf Stoclet, magnat belge du charbon	Traité secret italo-russe sur les Balkans Révoltes anarchistes à Barcelone Le mouvement "Jeunes Turcs" au pouvoir avec le sultan Mehmet V	M. Chagall : <i>Ma fiancée aux gants noirs</i> G. Apollinaire : <i>L'enchantement pourrissant</i> A. Gide : <i>La porte étroite</i>
<b>1917</b>	Nommé membre honoraire de l'Académie des beaux-arts de Vienne et de l'Académie de Munich. Il peint entre autres <i>Le berceau</i> , <i>L'épousée</i> , <i>Léda</i>	Charles 1 <sup>er</sup> sur le trône d'Autriche après la mort de François-Joseph en 1916 Proclamation de guerre des Etats-Unis à l'Allemagne Défaite italienne de Caporetto Révolution d'Octobre en Russie	A. Modigliani : <i>Lolotte, Soutine, Nu assis sur un divan</i> P. Mondrian : <i>Compositions avec figures</i> Mort d'E. Degas P. Valéry : <i>La jeune Parque</i>
<b>1918</b>	De retour d'un voyage en Roumanie, il a une attaque d'apoplexie le 11 janvier et meurt à Vienne le 6 février, emportant avec lui le secret de sa vie privée	Fondation de la République d'Autriche Révolution à Munich et à Berlin. Exil de Guillaume II en Hollande Armistice du 11 novembre Constitution de l'URSS et guerre entre les blancs et les rouges	Mort d'Otto Wagner et d'Egon Schiele Mort de G. Apollinaire J. Miró : <i>Nu debout</i> A. Maurois : <i>Les silences du colonel Bramble</i>

et aujourd'hui toute espèce de dogmatique reste penaude dans son coin, mélancolique et découragé."

#### "CE QU'IL TOUCHE LUI ECHAPPE"

**A**u milieu de ces déchirures individuelles et collectives, de ce bouleversement des équilibres, de ces tensions et ces ferments, Klimt cherche à se situer, y compris à travers la Sécession et le Wiener Werkstätte. Mais nous avons vu que l'artiste n'aime guère les mots ni les écrits. Il pense et s'exprime dans sa peinture. C'est à travers elle, dans ses images dorées et claires, extatiques et interrogatives, séduisantes et tristes, pures métaphores de la Vienne de son époque, qu'il exprime l'inquiétude et l'ambiguïté, le sentiment de stupeur et le désir anxieux de découvrir et d'analyser qu'il partage avec les écrivains, les intellectuels, les philosophes et les "dogmatiques" de son époque.

"Que l'image du monde soit provisoire, c'est là une certitude pour l'Autrichien, dans toutes ses sensations : et cette admirable profondeur de pensée de notre frivolité bien connue, personne, depuis l'âge baroque, ne l'a jamais expliquée à nos yeux avec autant de splendeur et autant d'élégance que Klimt. Pour lui, il n'y a rien sur terre, aussi insignifiant soit-il, dans lequel il ne voit le ciel ouvert, rien, aussi réel soit-il, qui ne se dissolve en apparence. Ce qu'il touche lui échappe ; et tandis qu'il essaie de le saisir, cela a déjà changé ... Klimt peint une femme comme si c'était un bijou ; elle scintille, mais l'anneau de sa main semble respirer, et son chapeau est plus vivant qu'elle, la bouche fleurit, mais on ne pense pas qu'elle puisse aussi parler ; sa robe semble susurrer. S'il peint un tournesol, on semble y découvrir les yeux doux d'un homme mûr. Là, il peint un arbre qui semble en or bosselé, et quand nous frissonnons devant les visages apocalyptiques de ses grands tableaux, il se peut

qu'il ait voulu simplement jouer avec les couleurs. La profondeur devient plate pour Klimt, la surface s'ouvre sur de soudains abîmes et dans les moindres détails on sent l'éternité, mais il semble aussi qu'il ne fasse que jouer avec celle-ci ; nous ne savons pas - tout comme devant le retable de Fischer von Erlach dans l'église de l'université de Salzbourg - si nous sommes déjà dans la splendeur céleste ou bien encore au théâtre. Nous sommes encore dans un domaine restreint entre çà et là : voilà la patrie de notre art autrichien." Ces mots sont de l'écrivain Hermann Bahr et datent de 1903. Klimt est pour lui l'artiste autrichien par excellence, inscrit dans la culture de son pays qui lui permet de voir et célébrer la beauté d'une manière particulière. Ce n'est pas un hasard si cette beauté le fascine et guide son pinceau. Elle a souvent été mal comprise, considérée comme un élément décoratif gratuit et en tant que tel accueillie avec un sourire de suffisance. Un quotidien citait, par exemple, son élégance "mièvre, nerveuse, faite de petites touches au couteau, où le raffinement et la coquetterie se fondent d'un coup de plume dans le fantastique". La peinture dorée, sécessionniste et totale, dont il est un des principaux responsables et protagonistes, est bien sûr à la recherche du beau, à travers la nostalgie et la réévaluation du passé, de la mosaïque byzantine ; mais elle a aussi l'exigence et la prétention d'aller au-delà. La fugacité du précieux est transformée par la nécessité de fouiller en profondeur. Le jeu éphémère des apparences est dépassé et exalté par l'analyse du concept même de beauté, intimement lié à l'érotisme, à la femme, au rôle qu'à ses yeux d'homme et d'artiste elle est en train d'assumer. Si bien qu'à la première exposition de la Sécession Klimt réalise une affiche, *Thésée et le Minotaure* (qui sera censurée), conçue comme une métaphore de la lutte victorieuse de la Raison neuve et nue sur

les forces anciennes et obscurantistes du passé. A la quatrième exposition du mouvement, il présente une toile intitulée *Nuda Veritas* qui montre la Vérité devant un miroir, accompagnée d'une citation de Schiller : "Si tu ne peux plaire à tous avec tes actions et ton art, tu plais à un petit nombre. Plaire à beaucoup n'est pas un bien."

Femme, vérité de l'inconscient de l'homme. Dans tous ces visages, dans ces figures, ces arabesques qui forment et tissent ses tableaux, sécessionnistes ou non, dans ces corps féminins qui s'abandonnent avec lascivité, dans ses Judith ou ses Salomé, dans ses amours et ses baisers, il peint à la fois le désir et la peur du désir, l'envie et la terreur de s'abandonner dans ce sexe qui l'attire vers la mort, avec l'extase et l'anxiété fébrile du voyeur.

Voici ce qui disait à son propos le critique d'art Berta Zuckerkandl en 1908 : "Les pieds bien plantés sur ce terrain sûr et solide, il décline le thème de la femme dans toutes ses relations avec la création, la nature. Cruellement voluptueuses ou bien légèrement sensuelles, il peint des femmes remplies d'un charme énigmatique. Le ton changeant de la chair de leur corps élancé, la splendeur phosphorescente de leur peau, la découpe carrée de leur crâne large et leurs abondantes chevelures rouges de luxure engendrent une unité d'une efficacité psychologique et picturale profonde. Dans ses portraits, il crée des figures de femmes nerveuses, pleines de feu, assoiffées de vie ou plongées dans leur rêve, qui sont toutes, malgré les différences qui les distinguent, le fruit de sa grâce. Mais pour obtenir la figure idéale, il dissout le corps féminin dans des lignes splendides, décoratives. Les traits particuliers, caractéristiques d'un individu tombent, il ne reste que le moment typique, l'essence sublimée du type féminin moderne, tel que l'artiste l'a défini, dans une pureté de style absolue."

# KLIMT DANS LE MONDE

## EN FRANCE

PARIS • Musée d'Orsay

## A L'ETRANGER

BRUXELLES • Hôtel Stoclet

DRESDE • Moderne Galerie

LONDRES • National Gallery

MUNICH • Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek)

NEW YORK • Metropolitan Museum of Art ;  
Museum of Modern Art

OTTAWA • National Gallery of Canada

PRAGUE • Narodni Galerie

ROME • Galerie Nationale d'Art Moderne

VENISE • Galerie d'Art Moderne

VIENNE • Burgtheater ; Graphische  
Sammlungen Albertina ; Historisches Museum  
der Stadt Wien ; Österreichische Galerie ;  
Österreichische Museum für angewandte Kunst

