
NOTICES DE SALLES

VIENNE 1900

Klimt, Schiele et leur temps

Du 26 septembre 2010 au 16 janvier 2011

FONDATION **BEYELER**

SOMMAIRE

VIENNE 1900 – Klimt, Schiele et leur temps

Introduction		6
Foyer	Gustav Klimt : <i>Frise Beethoven</i>	7
Salle 15	La Sécession viennoise	8
Salle 16	Klimt, Schiele : cabinet érotique	9
Salle 14/10	Gustav Klimt : dessins	10
Salle 11	Gustav Klimt : huiles	12
Salle 12/13	Egon Schiele : aquarelles, gouaches	14
Salle 19	Oskar Kokoschka	16
Salle 19	Arnold Schönberg, Richard Gerstl	17
Salle 18	Egon Schiele : huiles	18
Salle 18/17	Art, Architecture, Wiener Werkstätte	20
Catalogue / Livre-CD / CD musical		23
Plan général des salles		24

La Vienne 1900 a été un des lieux de naissance de l'art moderne. À cette époque, cette ville, célèbre par la culture des cafés et la psychanalyse de Freud, abritait une foule de compositeurs et d'artistes de cabaret, tandis que la Wiener Werkstätte multipliait les expériences novatrices. Au centre de la grande exposition consacrée au modernisme viennois figurent les célèbres portraits et paysages ornementaux de Gustav Klimt, ainsi que les représentations de corps d'Egon Schiele d'une expressivité inouïe – sans oublier, bien sûr, leurs légendaires dessins érotiques.

Klimt et Schiele, son protégé de génie, étaient véritablement les phares de la vie viennoise. Cette exposition rassemble une sélection unique de leurs chefs-d'œuvre provenant des grands musées et de remarquables collections particulières du monde entier. Des portraits du jeune Oskar Kokoschka, des autoportraits de Richard Gerstl, figure éminemment tragique, et des œuvres du compositeur-peintre Arnold Schönberg constituent d'autres sommets de cette exposition. Des travaux d'autres artistes, architectes, concepteurs de mobilier et artisans d'art de la Sécession viennoise et de la Wiener Werkstätte montrent comment l'étroite collaboration de tous ces créateurs a donné naissance à un nouveau concept artistique : l'œuvre d'art totale.

L'exposition de la Fondation Beyeler présente 200 toiles, aquarelles et dessins, ainsi que des maquettes d'architecture, des meubles, des projets de textiles, de la verrerie, de l'argenterie, des affiches d'artistes et des photographies, traçant une image fascinante et inédite de la Vienne 1900.

Cette exposition, conçue par la commissaire invitée Barbara Steffen, bénéficie du soutien tout particulier des institutions suivantes : Leopold Museum, Albertina, Kunsthau Zug, Stiftung Sammlung Kamm, MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Vienne, Neue Galerie New York, Wien Museum et Secession, Vienne.



Ce sigle indique les œuvres qui font l'objet d'un commentaire dans les notices qui suivent. Vérifiez bien que le chiffre porté sur les panneaux descriptifs des œuvres exposées correspond au numéro du texte.

Introduction

Le climat culturel et intellectuel de la Vienne 1900 oscillait d'un extrême à l'autre, entre foi dans le progrès et humeur apocalyptique. Le scepticisme de Hugo von Hofmannsthal à l'égard de la langue ou la vision du monde lugubre de Franz Kafka semblent pressentir l'effondrement de tous les schémas mentaux établis. Arthur Schnitzler a dépeint une société viennoise qui se dirigeait vers le déclin et la mort. En contrepartie, cette époque a également été celle de l'éveil, du nouveau, de l'enthousiasme et d'une soif de création absolument dévorante. Au cours de ces années, Vienne a été un haut lieu des beaux-arts, de la musique, de la littérature, des arts appliqués et de l'architecture. L'exposition de la Sécession de 1902 offre un exemple emblématique de cette collaboration remarquablement fructueuse entre différents arts, avec son hommage à Beethoven et la statue que lui a consacrée Max Klinger. Toutes les œuvres exposées avaient pour thème ce compositeur, incarnation même du génie pour les artistes de la Sécession viennoise.

1 • Gustav Klimt

Frise Beethoven, 1902 (reproduction photographique)

La spectaculaire peinture murale du bâtiment de la Sécession viennoise est considérée comme un des chefs-d'œuvre de Gustav Klimt et comme une création majeure de la modernité viennoise dans son ensemble. Dans cette *Frise Beethoven*, Klimt a transposé la *Neuvième Symphonie* de Ludwig van Beethoven en images symboliques. Les différents motifs de cette suite picturale étaient définis en ces termes dans le catalogue qui accompagnait l'exposition (de gauche à droite) :

« *L'aspiration au bonheur. Les souffrances de la faible humanité. Les prières adressées par celle-ci à la force extérieure de l'homme vigoureux et armé et à la force intérieure de la compassion et de l'ambition, qui le poussent à s'engager dans la lutte pour le bonheur ...*

Les puissances ennemies. Le géant Typhée, contre lequel les dieux eux-mêmes ont vainement lutté ; ses filles, les trois Gorgones. Maladie, folie, mort. Volupté et impudicité. Intempérance. Souci dévorant. Les aspirations et les désirs des hommes volent au-dessus ...

L'aspiration au bonheur trouve son assouvissement dans la poésie. Les arts nous conduisent dans le royaume idéal, le seul où nous puissions trouver la joie pure, le pur bonheur et l'amour pur. Chœur des anges du Paradis : « Ô joie, belle étincelle des dieux » ; « Ce baiser de la terre entière. »

La Sécession viennoise

La Sécession viennoise a été fondée en 1897 et Gustav Klimt a été le premier président de ce groupe d'artistes novateurs. Les Sécessionnistes voulaient rompre avec le conservatisme dominant de la Maison des Artistes et avec ses conceptions artistiques nourries d'historicisme. D'emblée, le groupe a cherché à accroître, par son action collective, une perception publique plus intense de l'art. Il fallait renforcer la conscience de l'utilité de l'art et la porter au niveau de celle des autres pays. Désireuse de jouer un rôle pédagogique et de contribuer à former l'opinion, cette association artistique s'employa à communiquer ses idées dans la sphère publique.

2 • Gustav Klimt

Affiche pour la 1^{re} exposition de la Sécession, 1898
(avant la censure)

C'est Gustav Klimt qui a conçu l'affiche de la première exposition de la Sécession. Cette représentation allégorique illustre la lutte de la Sécession contre les positions conservatrices en matière d'art et contre le carcan des normes sociales figées. Sous l'égide de Pallas Athénée, protectrice des arts, les Sécessionnistes luttent, sous les traits de Thésée, contre la confrérie des artistes qui s'obstinent à cultiver l'académisme et l'historicisme. Ce Thésée dénudé s'est attiré les foudres de la censure et sur une deuxième version, Klimt a dû ajouter un arbre pour dissimuler les parties génitales du héros.

3 • Josef Hoffmann

Bas-relief de dessus de porte pour la 14^e exposition de la Sécession viennoise, 1902 (reconstitution de Wilhelm Kopf, 1985)
Les deux bas-reliefs en stuc de Josef Hoffmann, reconstitués par le sculpteur autrichien Wilhelm Kopf en 1985, se caractérisent par une composition abstraite faite de groupes de formes rectangulaires en trois dimensions, librement juxtaposés. Initialement installés au-dessus d'une porte latérale dans la salle de la *Frise Beethoven* à la 14^e exposition de la Sécession viennoise, ils laissent deviner qu'Hoffmann s'est inspiré de formes cristallines de la nature. Ces bas-reliefs s'inscrivent également parmi les premières œuvres abstraites de l'histoire de l'art moderne.

4 • Gustav Klimt

Liegender Halbakt, 1912/1913

Demi-nu allongé

La plupart des dessins de femmes réalisés par Klimt sont des travaux au crayon ou au fusain ; mais il arrive aussi à l'artiste de se servir de crayons de couleur rouges ou bleus. Les femmes nues s'étirent langoureusement ; leur activité sexuelle se tourne tantôt vers elles-mêmes, tantôt vers d'autres femmes. À la différence des œuvres d'Egon Schiele, il est rare que le regard de ces femmes se porte directement sur le spectateur ; elles ne se préoccupent généralement que de leur propre corps. Dans son dessin *Liegender Halbakt* de 1912/1913, Klimt dessine son modèle à l'aide de contours précis et tendres, tandis que son crayon bleu produit une grande tension érotique. Tout se concentre autour du sexe féminin, mystère originel de la vie.

5 • Egon Schiele

Die rote Hostie, 1911

L'hostie rouge

Les œuvres érotiques constituent un groupe majeur dans la production de Schiele : ce sont généralement des aquarelles ou des gouaches dans lesquelles l'artiste dépasse largement le thème du nu pour reproduire sans ambiguïté, parfois même avec brutalité, le sexe masculin et féminin ou une pratique sexuelle. Il était impensable à l'époque d'exposer ces travaux, considérés comme obscènes et qui relevaient de l'atteinte aux « bonnes mœurs », comme en témoigne la plainte déposée contre Schiele en 1912, qui lui valut 24 jours de prison. On lui reprochait notamment d'avoir exposé de l'art érotique dans un lieu public.

6 • Gustav Klimt

Femme qui plane au bras tendu (étude pour la *Médecine*), 1897/1898

En 1894, le ministère de l'Instruction public commanda à Gustav Klimt et Franz von Matsch des esquisses de fresques destinées à orner le plafond de la salle des fêtes de l'Université de Vienne. Deux ans plus tard, ils présentèrent leur projet de « tableaux des Facultés ». Klimt, qui s'était chargé de la « Philosophie », de la « Médecine » et de la « Jurisprudence », réalisa de très nombreuses esquisses des différentes figures. Le personnage féminin nu que l'on voit planer ici, une des figures de la *Médecine*, semble littéralement s'envoler depuis le centre de l'image vers la partie supérieure droite. Klimt a obtenu cet effet optique par le tracé vertical dynamique des lignes dans la zone des jambes et du ventre, l'effet d'aspiration vers le haut et vers la droite étant encore renforcé par l'omission des mains et des pieds.

7 • Gustav Klimt

Deux études pour les figures suspendues de *Sehnsucht nach Glück* (*Aspiration au bonheur*) de la *Frise Beethoven*, 1901/1902
La *Frise Beethoven* de Klimt s'inspire d'une interprétation de Richard Wagner, auteur d'une brochure de programme assortie de commentaires sur la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, une œuvre qu'il dirigea à Dresde en 1846. Wagner écrivait ainsi à propos du premier mouvement de cette symphonie : « Un combat grandiose de l'âme qui lutte pour la joie contre la pression de la force ennemie qui s'interpose entre nous et le bonheur terrestre. » Les sept premiers mètres du mur sont réservés aux figures suspendues dans l'espace de Klimt qui ouvrent cette frise, mais qui reviennent constamment sur les 34 mètres que couvre cette composition.

8 • Gustav Klimt

Deux esquisses de composition pour le groupe des *Trois Gorgones* de la *Frise Beethoven*, 1901/1902
Les Gorgones personnifient la tentation sensuelle du monde. La représentation virtuose et spectaculaire des « forces ennemies » sur le mur frontal de la *Frise Beethoven* a suscité une vive indignation à l'époque. Beaucoup considèrent l'érotisme lascif des Gorgones et les représentations de la volupté et de la lubricité comme de la « pornographie peinte ».

9 • Gustav Klimt

Étude pour *Judith II*, vers 1908

Cette fascinante étude préliminaire destinée à la toile *Judith II* est l'une des rares gouaches de Klimt. Elle révèle que cette œuvre avait pour point de départ le motif d'une danseuse de flamenco, qui s'avance vers le spectateur en esquissant de rapides mouvements de danse. La réalisation hâtive, esquissée, de cette gouache correspond à la dynamique de la représentation. Sur la toile définitive, le motif du mouvement passe à l'arrière-plan au profit d'une immobilité qui rapproche la figure d'une icône, et d'un décor ornemental raffiné qui vient enrichir cette représentation (cf. la toile *Judith II [Salomé]* dans cette salle).

10 • Gustav Klimt

Amalie Zuckerkandl, 1917/18 (inachevé)

Étude pour *Amalie Zuckerkandl* (*assise sur le canapé*), 1914
Klimt a commencé en 1917 le portrait d'Amalie Zuckerkandl, épouse du célèbre urologue et mécène Otto Zuckerkandl ; ce tableau est resté inachevé en raison de la mort de l'artiste en 1918. La plupart des études relatives à cette commande ont été réalisées dès 1913/14, comme c'est le cas du présent feuillet. Dans un premier temps, Klimt a fait poser Amalie Zuckerkandl debout, avant de trouver une solution qui allait servir de point de départ à sa toile. Sur plusieurs études, Klimt représente son modèle assis dans une posture frontale, ou légèrement de biais.

11 • Gustav Klimt

Femme debout, bras pendants (Étude pour *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*), 1904/05

Au début de sa période « dorée » (1904/05), Klimt a utilisé pour ses travaux sur papier un nouveau type de papier, plus clair, à la place du papier d'emballage jaunâtre. Il a également renoncé à la craie noire au profit de la mine de plomb aux reflets métalliques. Ce dessin représente son modèle debout, de trois quarts. Elle porte un vêtement partiellement orné de motifs. Le point central est constitué par le visage directement tourné vers le spectateur, avec sa bouche remarquablement accentuée et la zone des yeux, très expressive, aux sourcils foncés et épais très marqués.

12 • Gustav Klimt*Attersee, 1901*

Pendant plusieurs étés, entre 1900 et 1916, Klimt a trouvé au bord de l'Attersee dans le Salzkammergut un lieu où se reposer de l'agitation urbaine. Ce lac pittoresque est devenu un des motifs privilégiés de ses tableaux de paysages. Cette représentation se limite à peu de choses près à la surface du lac. On ne voit aucun fragment de terre au premier plan et les contours de la montagne, en haut à gauche, se perdent dans la brume. Seules les cimes foncées des arbres de l'île de Litzlberg dans l'angle supérieur droit apportent un point statique. Dans ce tableau, Klimt s'est engagé très loin en direction de l'art non figuratif, au point que cette toile évoquerait presque une composition chromatique abstraite.

13 • Gustav Klimt*Aufziehendes Gewitter (Die grosse Pappel II), 1903**Un orage se prépare (Le grand peuplier II)*

Klimt a réalisé ce paysage à Litzlberg au bord de l'Attersee. Il cherchait à rendre l'atmosphère d'un orage qui se lève, et s'annonce théâtralement dans les masses nuageuses sombres et claires qui traversent le ciel. Dans la réalisation du puissant peuplier, Klimt a proposé sa version toute personnelle du « pointillisme ». Sa représentation de l'espace et de la surface est si nouvelle que ce tableau est considéré à juste titre comme le plus grandiose de ses paysages. Ce fut du reste le premier à faire l'objet, dès 1906, d'une reproduction photographique en couleurs.

14 • Gustav Klimt*Goldfische, 1901/02**Les poissons rouges*

Goldfische offre une vue, coupée par le bord de l'image, de quatre corps de femmes nues aux longs cheveux roux, blonds et noirs qui glissent comme des poissons à travers un monde maritime enchanté. Le titre initial *An meine Kritiker (À mes critiques)* fait allusion aux relations conflictuelles de Klimt avec la critique d'art et avec son public. La pose de la figure principale ne se rattache pas seulement à une figure comparable, bien qu'inversée latéralement et repeinte ultérieurement, de sa *Médecine* ; il faut également y voir une réaction de l'artiste à l'accueil majoritairement hostile réservé à ses tableaux des Facultés.

15 • Gustav Klimt*Ria Munk auf dem Totenbett, 1911**Ria Munk sur son lit de mort**Die Tänzerin, um 1916–18**La danseuse**Frauenbildnis (Ria Munk III), 1917/18 (unvollendet)**Portrait de femme (Ria Munk III) (inachevé)*

La présentation des trois portraits de Ria (Maria) Munk dans une même exposition est un événement exceptionnel. Le point de départ de cette trilogie – la toile de Klimt intitulée *Ria Munk auf dem Totenbett* – est déjà insolite en soi. Les parents de la jeune femme demandèrent en effet à Klimt de réaliser d'après photographie un portrait mortuaire de leur fille de 24 ans que son amour malheureux pour l'écrivain Hanns Heinz Ewers avait poussée au suicide. Un an plus tard, Gustav Klimt reçut commande d'un portrait de la jeune femme debout. Mais l'œuvre ne plut pas à la famille, et l'artiste la conserva dans son atelier. Il la remania plus tard pour en faire *La danseuse*. Cette merveilleuse toile représente une femme qui se tient légèrement en diagonale par rapport au spectateur. Elle tient dans sa main gauche un bouquet de fleurs, qui se confond presque avec l'arrière-plan floral, presque abstrait d'aspect. Cette toile qui réunit une composition picturale plane, un motif chromatique coloriste et une atmosphère érotique esthétique constitue une sorte de quintessence du portrait féminin de Klimt.

La troisième toile, *Frauenbildnis (Ria Munk III)*, commencée en 1917, était, elle aussi, une commande de la mère de Ria Munk. Elle est cependant restée inachevée en raison de la mort de Klimt en 1918. Cette œuvre abonde également en contenus floraux et symboliques. La forme située dans le tiers supérieur droit du tableau a été décryptée comme la représentation d'une racine de mandragore, plante à laquelle on attribue des effets magiques et aphrodisiaques (cf. Marian Bisanz-Prakken). Le choix de ce motif iconographique ne doit certainement rien au hasard ; en effet, le roman de Hanns Heinz Ewers *Mandragore*, qui avait fait scandale pour ses éléments voyeuristes, avait été publié peu avant le suicide de Ria Munk.

Cette trilogie dessine ainsi une boucle qui s'ouvre sur la mort du modèle et se referme sur l'œuvre inachevée et le décès de l'artiste.

16 • Egon Schiele

Den Künstler hemmen ist ein Verbrechen, es heisst keimendes Leben morden !, 1912

Entraver l'artiste est un crime, cela revient à assassiner une vie en germe !

Le 13 avril 1912, Egon Schiele fut arrêté dans le village de Neulengbach, à proximité de Vienne. La police confisqua chez lui 125 dessins, dont de nombreuses représentations d'enfants nus. L'artiste était soupçonné – injustement – d'avoir enlevé une fillette pour abuser d'elle. Cet autoportrait, qui fait partie d'une série de treize travaux, a été réalisé dans sa cellule de Neulengbach, cinq jours avant sa mise en accusation et son jugement.

Ces 24 jours de détention furent une expérience traumatisante pour Schiele. Cet autoportrait nous montre un homme désespéré, avec une barbe de plusieurs jours, les yeux cernés, sommairement couvert ou enveloppé d'un manteau brun-rouge beaucoup trop grand. La pièce imaginaire dans laquelle il se trouve est curieusement déséquilibrée. Malgré sa posture verticale, Schiele donne l'impression de s'enfoncer ou, allongé, de s'abîmer en lui-même. L'inscription suivante accompagne cette image : « Entraver l'artiste est un crime, cela revient à assassiner une vie en germe ! »

17 • Egon Schiele

Mädchen im ockergelben Kleid, 1911

Fillette en robe ocre jaune

Les représentations d'enfants occupent une place importante dans l'œuvre de Schiele. Ce thème se retrouve cependant chez d'autres artistes, comme Oskar Kokoschka, qui a beaucoup dessiné les enfants qu'il rencontrait dans les rues les plus misérables de la ville. Suivant son exemple, Schiele recrutait ses modèles dans les quartiers prolétaires de Vienne. La fillette aux mains croisés disposée au centre du feuillet montre bien qu'ici, comme dans tous ses portraits d'enfants, Schiele cherchait à révéler les caractéristiques individuelles de chaque sujet.

18 • Egon Schiele

Hockender weiblicher Akt, 1910

Nu féminin accroupi

Schiele représentait ses modèles nus dans les poses les plus diverses, les corps féminins ou masculins étant généralement disposés isolément, sans que leur environnement spatial soit caractérisé. Les modèles adoptent en outre fréquemment des postures excentriques, inhabituelles, comme dans ce dessin d'une femme accroupie aux bras croisés très en arrière. Schiele dessinait toujours ses nus d'après nature, et les colorait aux gouaches au cours d'une étape ultérieure. Les contours blancs sur le papier brun prêtaient cependant aux figures un profil d'une grande clarté et d'une force remarquable.

19 • Egon Schiele

Edith Schiele in gestreiftem Kleid, sitzend, 1915

Edith Schiele en robe à rayures, assise, 1915

En 1914, Egon Schiele fit la connaissance d'Edith Harms, qu'il épousa un an plus tard – juste avant d'être appelé sous les drapeaux. Cette relation avec Edith, issue d'un milieu bourgeois, ne fut pas sans effet, semble-t-il, sur son évolution artistique. De fait, au cours de l'année 1915, Schiele se détourna de plus en plus de l'expressivité marquée de son art pour se rapprocher d'un mode de représentation plus naturaliste, et formellement plus paisible. On relève déjà dans ce portrait une facture plus sensible, plus retenue, qui fixe le moindre détail avec la plus grande prégnance possible.

20 • Egon Schiele

Selbstdarstellung, grimassierend, 1910

Autoportrait, grimaçant

Dans ses autoportraits, Schiele exprime sans fard ses sentiments et ses humeurs. Le présent feuillet le montre avec un visage grimaçant. La bouche grande ouverte, qui révèle impitoyablement les brèches de la dentition, exerce un effet franchement repoussant. Schiele rompt ici avec la forme conventionnelle de l'autoportrait pour élaborer de nouvelles possibilités de représentation des traits humains caractéristiques. Dans de nombreux autres autoportraits, où on le voit bien souvent nu, il explore des situations existentielles extrêmes.

21 • Oskar Kokoschka*Conte Verona, 1910*

Oskar Kokoschka a réalisé entre 1907 et 1910 de nombreux portraits, dans lesquels il prête à ses figures des traits caractéristiques et psychologiques remarquables. D'une touche agressive, il révèle impitoyablement les tragédies de ses personnages. Pour ce portrait du comte Verona, il a choisi des tons doux, dans les bruns et les rouges, qu'il a reliés par des lignes de contours sombres. Le comte italien au menton pointu et aux yeux écarquillés de peur, avec sa cravate en désordre, était déjà gravement atteint par la tuberculose en février 1910, à l'époque de ce portrait. Kokoschka l'a peint au sanatorium Mont Blanc de Leysin (Suisse), où l'avaient accompagné l'architecte Adolf Loos et son amie, la danseuse anglaise Bessie Bruce, atteinte d'une maladie pulmonaire.

22 • Oskar Kokoschka*Die Verkündigung, vers 1911**L'Annonciation*

Cette toile fait partie d'une série d'œuvres religieuses de Kokoschka : on y voit deux figures féminines, qui remplissent presque l'intégralité de l'espace pictural. La figure claire, nue, qui occupe la partie gauche et, écartant les deux bras, semble vouloir saisir la deuxième figure, allongée, peut être interprétée comme l'ange de l'Annonciation. Son vis-à-vis en vêtement foncé – peut-il vraiment s'agir de la Vierge Marie ? – se touche le ventre ou le cœur de la main droite. Dans la partie la plus sombre du tableau, on est frappé par les mains surdimensionnées, habituelles dans les portraits de Kokoschka. La lumière de l'« ange » sans ailes appose des accents marquants sur cette toile aux teintes généralement sombres, terreuses, délavées. Kokoschka, l'enfant terrible de la scène artistique viennoise, a transposé ici un thème religieux dans un décor parfaitement profane. Son invention iconique surprend par la disposition dynamique des figures le long des diagonales de l'image, par l'application expressive et vibrante de la couleur et par l'énergie dégagee – et reçue.

23 • Arnold Schönberg*Blick, 1910**Regard*

Arnold Schönberg, créateur de la musique dodécaphonique, a également réalisé de nombreuses œuvres picturales de première importance. Sur les toiles présentées dans cette salle, il se concentre sur son propre visage, ou plus exactement sur son regard. Il ne cherchait pas à livrer un inventaire physiologique de ses traits, mais à rendre de façon expressive son être profond, sa personnalité. Le peintre-poète Albert Paris Gütersloh faisait l'éloge du « primitivisme psychique » de Schönberg et décrivait ses visions comme des « nus cérébraux » : illustrant les traces que les impressions sensorielles et les expériences vécues laissent dans le cerveau, les œuvres de Schönberg offraient une reproduction « nue » de la perception psychique ou l'« expression la plus fidèle et la plus précise de l'intérieur ».

24 • Richard Gerstl*Mathilde Schönberg à l'atelier, 1907*

La mimique de Mathilde Schönberg, épouse du célèbre compositeur Arnold Schönberg, ne révèle aucun sentiment. Cette femme d'une trentaine d'années, qui était la maîtresse cachée de Richard Gerstl à l'époque où cette toile a été réalisée, semble poser ici sans le moindre intérêt. Cette œuvre au format à la française, exécutée à la détrempe, fait l'effet d'une aquarelle. Les tons dominants complémentaires, jaune et bleu violacé, témoignent qu'à cette époque de sa création, Gerstl se tourna de plus en plus vers les effets chromatiques expressionnistes, qu'il avait observés notamment dans les toiles d'Edvard Munch.

25 • Richard Gerstl*Selbstbildnis als Halbakt, 1904/05**Autoportrait demi-nu*

Sur cette toile, Gerstl se représente comme une figure messianique. Il cite des éléments formels et des motifs de l'image traditionnelle du Christ pour exprimer sa conception de lui-même, en tant qu'artiste. Dans une frontalité rigoureuse, il se tient devant un fond bleu foncé, entouré d'une aura brillante, qui semble surnaturelle. Son torse est nu, il porte un linge blanc autour des reins. Le regard fixe du peintre croise celui du spectateur. L'autoportrait se transforme ainsi en symbole de la vulnérabilité extrême et de la solitude héroïque de l'artiste.

26 • Egon Schiele*Liegende Frau, 1917**Femme couchée*

À partir de 1917, le style pictural de Schiele révèle une indéniable transformation. Les figures paraissent moins dynamiques, moins gestuelles, et cèdent à un aspect naturel et apaisé. Le symbolisme expressif de Schiele s'efface devant un mode de représentation descriptif. Le nu féminin allongé de cette toile fait ainsi l'effet d'une composition corporelle harmonieusement équilibrée. Les contours colorés du modèle et du drap froissé renouent avec l'harmonie chromatique et rythmique du Jugendstil. En outre, ce visage féminin est sans doute l'un des plus beaux que Schiele ait jamais créés.

27 • Egon Schiele*Der Lyriker, 1911**Le poète*

À 21 ans, Schiele a réalisé une série d'autoportraits qui comptent parmi les œuvres majeures du symbolisme et de l'expressionnisme. Dans ces autoportraits mystiques, d'aspect presque sacré, l'artiste exprime sa profonde mélancolie. Il y donne libre cours à ses tourments psychiques, à la souffrance que lui inspire un monde sur lequel la mort projette déjà son ombre. La posture oblique du corps, la tête fortement inclinée sur le côté et les mains anguleuses si caractéristiques de Schiele, renforcent cette impression de tristesse insondable.

28 • Egon Schiele*Die Eremiten, 1912**Les ermites*

Ce tableau réunit Egon Schiele et Gustav Klimt dans une double figure. Schiele a ainsi exprimé dans cette toile toute la vénération que lui inspirait Klimt et la force du lien qui l'attachait à lui. Enveloppés du même manteau noir, les deux personnages se tiennent, presque en suspens, maintenus par les rayons d'une petite rose desséchée, en bas à gauche, sur un fond légèrement incliné. Il émane de ce tableau un sentiment du monde profondément tragique. Schiele n'exagérait pas quand il déclarait à propos de cette œuvre, dans une lettre adressée au collectionneur Carl Reininghaus : « Il est le fruit de la tendresse, rien d'autre. »

29 • Egon Schiele*Kardinal und Nonne (Liebkosung), 1912**Cardinal et Religieuse (Caresse)*

Schiele ne reculait pas devant les sujets au contenu scandaleux. Cette toile extrêmement provocatrice montre un cardinal enlaçant une religieuse. Ce n'est pas un baiser plein de tendresse qu'il représente ici, mais une étreinte angoissée, un sentiment d'effroi. À la fois couverts et nus, en pleine transgression de leur vœu de chasteté, les deux personnages donnent l'impression d'être pris sur le fait – par nous, qui les regardons !

Malgré toute son expressivité, Schiele reste fidèle à une composition soigneusement élaborée et à une technique picturale brillante. Les pieds (masculins) nus des deux personnes agenouillées sont frappants. Pour les jambes du cardinal, Schiele a pris pour modèle un feuillet réalisé peu de temps auparavant, sur lequel il avait représenté sa compagne, Wally Neuzil, dans la même position. Mais l'étreinte peut aussi être interprétée comme une réponse au *Baiser de la terre entière* de la *Frise Beethoven* de Gustav Klimt (voir Foyer).

Les architectes : Otto Wagner, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Adolf Loos

Les premiers travaux d'agrandissement de la ville de Vienne à la fin du XIX^e siècle ont été marqués par la réalisation de la Ringstrasse, le somptueux boulevard circulaire de Vienne, bordé d'immeubles monumentaux. Les travaux de construction du métro, nécessaire depuis longtemps, furent engagés en 1894 par Otto Wagner (1841–1918), qui enseignait l'architecture à l'Académie des Beaux-arts. Cette « école Wagner » a produit des architectes aussi célèbres que Josef Hoffmann (1870–1956), Joseph Maria Olbrich (1867–1908) et Adolf Loos (1870–1933). Ces noms incarnent à eux seuls une grande partie du renouveau architectural de la Vienne 1900.

30 • Otto Wagner

Kirche am Steinhof, 1904–1907, (maquette 1:50, 1930)

L'église Saint Léopold, plus connue sous le nom de « Kirche am Steinhof » a été construite entre 1904 et 1907 sur des plans d'Otto Wagner. Située dans le 14^e arrondissement de Vienne, sur le terrain de 144 hectares appartenant à une maison de santé, cette église était destinée aux patients de cet établissement qui soignait les maladies nerveuses et mentales. Sur la façade revêtue de marbre blanc se dressent quatre anges de bronze réalisés par Othmar Schimkowitz. L'espace intérieur et le mobilier – des autels aux vêtements liturgiques en passant par les bénitiers, les luminaires et la chaire, – remontent à des projets de Wagner, alors que les vitraux en mosaïque de verre, considérés comme des sommets de la verrerie Jugendstil, sont de Koloman Moser.

31 • Josef Hoffmann

Sanatorium Purkersdorf, 1904/05 (maquette 1:50, 1985)

La maison de santé de Purkersdorf, au milieu du Wienerwald et juste à la périphérie de Vienne, a été réalisée entre 1904/1905. Le bâtiment et l'aménagement marquent stylistiquement le sommet du purisme incarné par Koloman Moser et Josef Hoffmann, qui insistait sur l'aspect constructif, sur la simplification et la restriction à quelques formes fondamentales cubiques. La salle de lecture, les salles à manger, les salons, les salles de jeux et de correspondance avaient été aménagées avec une élégance choisie, d'après des esquisses du duo d'artistes.

Wiener Werkstätte – Le renouvellement d'une conception de l'art

La Wiener Werkstätte – l'atelier viennois – était un collectif de production d'artistes et d'artisans d'art, fondé en 1903 par Josef Hoffmann, Koloman Moser et l'industriel Fritz Waerndorfer, qui se chargea du financement. Elle s'inspirait du mouvement britannique des Arts-and-Crafts. L'objectif de l'atelier était de renouveler la conception de l'art dans le domaine des arts décoratifs. La Wiener Werkstätte collaborait étroitement avec la Sécession viennoise et l'École d'arts appliqués de Vienne. Elle a produit notamment des articles de mode, de l'argenterie, de la verrerie, des bijoux, des reliures d'art, des travaux de cuir, de la céramique et du mobilier. Elle a également aménagé des lieux de vente à New York, Berlin et Zürich. Dans les années 1920, lors de la crise économique mondiale, les chiffres de vente ont chuté, rendant la faillite inévitable en 1932.

32 • Otto Prutscher

Verres et jattes, 1906–1910

Ces verres d'Otto Prutscher comptent parmi les plus beaux travaux de la Wiener Werkstätte. Les verres incolores typiquement taillés en facettes, aux longs pieds, recouverts de verre bleu cobalt à turquoise avec un double décor carré gravé dans la région du calice, témoignent d'une structure architecturale remarquablement habile. Les verres à vin, les coupes à champagne et les jattes de verre constituent des compositions d'une géométrie magistrale, qui présentent des carrés régulièrement répartis.

33 • Koloman Moser

Boîte à couvercle, 1906

La conception de cette boîte à couvercle merveilleusement travaillée révèle des influences anglaises aussi bien que japonaises. Le financier Fritz Waerndorfer en avait passé commande à Moser en 1906 – comme cadeau pour sa nièce Elisabeth Mautner. Ce récipient en forme de cylindre elliptique, réalisé en argent, se ferme par un couvercle gravé légèrement bombé. La paroi de la boîte fait alterner les champs repoussés et les surfaces planes. De petites turquoises sont incrustées de façon symétrique sur le tiers supérieur de la boîte. Sur le couvercle, une grosse turquoise dans une monture en caisson sert de bouton de préhension.

34 • Otto Wagner

Fauteuil, chaise à accoudoirs, tabouret à trou de préhension pour la Caisse d'épargne de la poste, Vienne, 1906

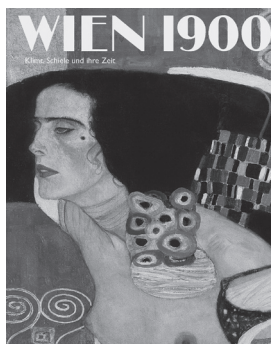
Otto Wagner faisait un usage très délibéré des matériaux pour définir les structures hiérarchiques. Cette volonté apparaît clairement sur les différentes versions de la chaise à accoudoirs présentée ici. Pour la direction de la Caisse d'épargne, ce siège est réalisé en hêtre massif, teinté acajou, l'assise capitonnée est recouverte de velours, et les hautes garnitures de pieds sont en laiton. Un rang « hiérarchique » plus bas, on trouve le même modèle, teinté en gris, avec des accoudoirs et des pieds à garnitures d'aluminium. Quant au tabouret de la Caisse d'épargne, destiné à la grande salle des guichets, il présente une assise en contreplaqué perforé. Les trous de vis, recouverts de disques d'aluminium, soulignent la construction tout en servant d'éléments de décor, qui reprennent subtilement le schéma matériel du bâtiment.

35 • Josef Hoffmann

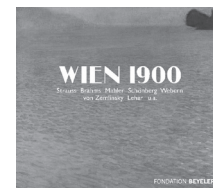
Cabaret Fledermaus, 1907 (maquette 1:25, 2003)

Le *Cabaret Fledermaus* offre l'exemple le plus abouti de l'œuvre d'art totale dans l'esprit de Josef Hoffmann. Celui-ci a conçu et exécuté l'intégralité de l'aménagement spatial, des sièges à la vaisselle.

Comme le montre clairement la maquette d'architecture, Josef Hoffmann a prévu un axe visuel traversant le bâtiment. Partant des portes d'entrée, il passait obliquement à travers le bar, pour se prolonger au-delà du vestibule, dans le théâtre proprement dit et jusqu'à la scène. Cette disposition permettait de suivre le spectacle depuis le bar lorsque les portes à deux battants étaient ouvertes. D'une grande sobriété, l'intérieur de la salle principale en forme de haricot avec les loges et les galeries était plongé dans une lumière intime et agréable. La fosse d'orchestre présente elle aussi une particularité : les musiciens étaient pour ainsi dire coincés sous la scène, le son n'étant transmis vers le haut que par une fente large de 50 cm située à l'avant-scène, comme un pavillon de gramophone.

**Catalogue****WIEN 1900 – Klimt, Schiele und ihre Zeit**

Disponible en allemand et en anglais publié aux éditions Hatje Cantz : 272 pages, 289 illustrations, CHF 68.–

**Livre-CD****WIEN 1900 – Klimt, Schiele und ihre Zeit**

Ce livre-CD contient la visite guidée auditive de l'exposition, accompagnée d'un livret contenant 25 illustrations (Versions française et anglaise dans la partie CD-ROM)

WIEN 1900 (CD musical)

Œuvres de Strauss, Brahms, Webern, Mahler, von Zemlinsky, Lehár, Schreker, Schönberg et Schrammel, CHF 25.–

Notices : Dr. Franz Smola, Mag. Barbara Steffen, Beate Susanne Wehr

Suivi éditorial : Daniel Kramer, Janine Schmutz

Traduction française : Odile Demange

Vos réactions sont les bienvenues :

fondation@fondationbeyeler.ch

FONDATION BEYELER

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Bâle

www.fondationbeyeler.ch

- VIENNE 1900 – Klimt, Schiele et leur temps
- COLLECTION BEYELER

