

Alain Vircondelet

de l'or dans la nuit de Vienne

selon Klimt

LE ROMAN D'UN CHEF-D'ŒUVRE



ateliers
henry dougier



Alain Vircondelet

de l'or
dans la nuit
de Vienne

selon Klimt

LE ROMAN D'UN CHEF-D'ŒUVRE



ateliers
henry dougier

Échapper aux ors de Vienne

Quand il vit partir le tableau, cette fois-ci définitivement achevé, pour être accroché à l'exposition Kunstschau de 1908, au palais de la Sécession, Klimt crut pousser un soupir de soulagement. Mais à bien y réfléchir, était-ce vraiment du soulagement ou l'intuition d'un désastre à venir, pour lui, pour Vienne, pour le monde aussi ?

7

C'était donc plutôt un malaise, une crainte confusément ressentie, dont il ne parvenait pas à se dégager, prisonnier lui-même de ses éternelles inquiétudes.

Lui seul finalement savait quel était le véritable sens de son dernier tableau. Était-il arrivé au terme du cycle inauguré il y a déjà quelques années, celui de l'or : comme s'il avait voulu par là rivaliser avec les grands cycles de la poésie romantique allemande ou même avec Wagner ? Pêle-mêle *Le Voyage d'hiver*, *Lohengrin*, *L'Anneau du Libelung*, les grandes

symphonies de Mahler, toute cette mythologie qui avait embrasé l'Empire austro-hongrois, l'Allemagne, pour exalter ou déplorer l'esprit de nation, la violence patriotique, les origines des empires, et renouvelé enfin les mythologies anciennes par de nouvelles épopées ?

8

Il se souvenait de sa décision quand il commença le fameux « Cycle » : sacraliser l'amour et les femmes, « les seuls objets artistiques qu'il aimait », disait-il, celles-là seules qu'il voulait peindre, parce qu'elles permettaient d'atteindre dans le tréfonds de leur nature au secret merveilleux de l'être, et il avait cette prétention de le découvrir, d'y pouvoir avoir accès, d'en ouvrir le coffret obscur, et de comprendre. Car peindre pour lui relevait de cette aventure personnelle et nocturne, de cette avancée pas à pas dans des continents ou des mondes et il ne savait pas au juste jusqu'à quels confins il pouvait s'étendre, pour trouver la clé du mystère. La bouche entrouverte de ses modèles, cette sorte de plainte qu'il leur faisait émettre, visible sur la toile, au milieu de l'éclat de l'or, cet abandon à peine perceptible, mais réel, infiniment étranger à tout autre lassitude humaine, il voulait savoir d'où ils venaient, de quelle source ils jaillissaient.

Pour cela, il s'était sans regret, des années durant, enfermé dans son atelier, sans participer aux fêtes données dans les palais viennois, aux bals masqués, aux anniversaires impériaux, aux dîners en ville, dans les établissements de luxe qui longeaient le Ring, renonçant à emprunter une quelconque calèche pour aller visiter ses mécènes ou ses muses car c'étaient elles qui se rendaient le plus souvent chez lui, elles qui passaient commande de leur portrait, au su même de leur mari, et qui, dans l'antre de l'ogre, s'abandonnaient irrésistiblement dans ses bras avant de prendre la pose, à peine sorties de leurs émois. Car ce que Klimt voulait saisir, c'était l'instant précis qui succédait à leur orgasme, l'abandon à peine perceptible après qu'elles ont joui, l'état fugace qui les rendait, disait-il, sacrées.

9

Faire de ses modèles des reines ou des déesses : c'était là le but de sa toute-puissance.

Qui savait cela autour de lui ?

Emilie Flöge, sa maîtresse officielle ? Celle dont tout Vienne pensait qu'elle partageait sa vie ?

Il n'en était rien cependant. Emilie était auprès de lui, toujours, comme un ange gardien, elle veillait sur lui, elle l'aidait en toutes choses, posait bien sûr, des heures entières avec un dévouement sans égal, sacrifiant son propre travail.

Elle était modiste, styliste, couturière tout à la fois, et tenait un commerce de mode très huppé avec ses sœurs, une maison de haute couture, sur une des plus célèbres avenues de Vienne. Reconnue comme une des grandes créatrices de mode de la capitale, elle habillait toute l'élite fortunée de Vienne, la fleur de l'aristocratie, et, souvent, ne manquait pas d'infuser dans ses collections des traces de l'art de Klimt. On y allait aussi pour cela, pour ses étoffes à larges ramages géométriques, très modernes, qu'elle façonnait en grandes robes très amples, comme celles d'ailleurs que portait le maître, tuniques qui enrobaient sa large carrure de géant, et qui lui donnaient un air menaçant, de prophète antique ou de druide sacré.

10

Klimt avait cette stature énorme qui effrayait un peu. Le cou massif, les épaules très larges, un ventre imposant soupçonné dessous ses casaques, et cette chevelure rousse et jamais peignée, plantée en corolle, qui faisait penser à celle d'un faune rugissant.

Oui, qui savait dans son entourage les intentions secrètes de Klimt ? Il ne faisait part d'aucune d'entre elles à quiconque, ne se confiait qu'à un très petit cercle, ne voulait avoir aucun disciple ni confident, à part un ou deux amis, dont Egon

Schiele pour lequel, dès 1907, il se prit d'une amitié et d'une admiration sans pareilles.

Peu disert aussi avec Emilie à laquelle il ne serait jamais venu à l'esprit de trop se confier sur sa création malgré le lien qui les unissait. Si celui-ci n'était pas forcément sexuel, il était plutôt d'ordre spirituel, métaphysique. Quelque chose d'inconnu les reliait, disait-il, l'un à l'autre. Il n'avait jamais cru à l'amitié entre un homme et une femme. Il y croyait à peine entre deux hommes. Avec Emilie, tout était d'une autre nature. Prenait un autre sens. Elle était d'abord d'une beauté différente. C'était une femme d'affaires qui avait à cœur avec ses sœurs de faire fructifier leur maison de couture, qu'elles avaient élevée au rang de haute couture, mais elle adoptait des usages, des manières d'être qui étaient différentes de celles des femmes aisées de Vienne. Sa beauté n'était pas évidente, elle ne surprenait ni n'éblouissait. Son visage était fin et ne cherchait jamais à plaire. Elle n'avait pour tout dire rien d'une femme fatale, et pourtant, aux yeux de Klimt, elle était justement fatale. Elle semblait lourde d'un destin, ses silences privilégiaient l'existence d'une vie intérieure, et sa fragilité apparente était perçue comme un piège. Emilie était « énigmatique », disaient les amis de Klimt. Elle semblait en cela entièrement sortie des romans d'Arthur Schnitzler, qui mettaient

en scène dans une Vienne déjà agonisante des personnages dotés de cette « inquiétante étrangeté » dont commençait à parler Freud. Qui pouvait analyser finement cela dans la Vienne de Strauss et de Winterhalter, portée aveuglément sur les fêtes, les danses, les valse, l'or des lambris, et les grandes pâtisseries de stuc blanc, montées comme des meringues, cathédrales et palais baroques où s'accumulaient les décors et toutes les vanités du monde auxquels il répugnait ? Qui pouvait, sinon Klimt, Emilie et leur groupe d'artistes, déceler « la pénombre des âmes » dont parlait leur ami Schnitzler ? Le seul écho à leurs interrogations était peut-être la grande roue du Prater que l'empereur avait fait construire en 1897, et qui, imperturbablement, tournait, comme un signe muet du destin.

12

La peinture, pour Klimt, était un art du secret et du mystère. Elle devait se jouer à huis clos, dans la nuit de son atelier, hors du regard de quiconque. Être seul avec elle, la peinture, et avancer dans la voie qu'elle seule avait choisie. Il se savait doué d'une force intérieure dont il ignorait lui-même l'intensité, la force presque tellurique qui l'agitait quand commençait le travail. Il y avait de la fureur et de la violence si mal

contenues qu'il ne pouvait l'exposer à personne. C'est pour cela qu'il réclamait le plus grand silence aux modèles qu'il employait ou aux femmes du monde qui venaient poser pour lui. Elles avaient certes droit d'entrée dans son antre, mais elles ne participaient pas vraiment à l'élaboration de la toile. Elles allaient et venaient, c'était ce qu'il leur demandait, généralement dévêtues, marchant ou bien alanguies dans des sofas de velours sombre, et il s'imprégnait de cette matière féminine, de leurs gestes, de leurs mouvements, de leurs odeurs aussi. À l'extérieur, on jasait bien sûr dans la très conventionnelle Vienne, où se côtoyaient une légendaire rigidité et en même temps un certain goût pour l'abandon et le libertinage. L'hypocrisie de la ville irritait Klimt, il y voyait la plus grande explication de ce qu'il pressentait, la fin d'un monde, d'un règne : tout l'or d'une société savamment accumulé, et qui très vite, après des siècles, s'effondrerait.

Les femmes étaient les actrices de cette décadence. Il n'aimait qu'elles, mais comment ? Certainement pas de cet amour bourgeois aux conventions bien établies, qui rendaient, disait-il, les femmes moins belles, corsetées dans leurs guêpières noires. Les femmes, il les savait goules, vampires et traîtresses, il avait peu d'estime

finalement pour elles mais leur portait aussi une grande dévotion, qui confinait à un culte dont la peinture était le meilleur exercice spirituel. Ses amis peintres, ceux qui pratiquaient à bas bruit la résistance au pouvoir, à l'argent, aux académismes de tout poil, pensaient comme lui à propos des femmes : elles étaient des déesses doubles et féroces, des goules qui dévoraient l'âme des hommes, mais dont les hommes ne pouvaient se passer. Cette tentation lucidement acceptée était devenue source de mélancolie et de ressentiment. Et le puits de tous les fantasmes.

14

Ce n'était que dans leur jouissance qu'elles rendaient les armes et qu'enfin elles devenaient fréquentables, dignes d'être aimées. Plus de résistance, plus de vanité ni d'orgueil, que le passage du plaisir sur leurs yeux et leur bouche, cette langueur dans le sourire. C'était quand elles étaient à l'orée de la mort, dans cette jouissance incontrôlable qu'il les aimait. Enfin, elles rendaient l'âme et c'était cette âme-là qu'il cherchait à reproduire dans ses portraits. Cette fuite du désir vers la tranquillité de l'âme.

Que d'heures, de jours et d'années il avait passés à essayer de s'en approcher ! Que de fureur dans le pinceau, que d'ivresse dans l'odeur des essences

pour forcer un peu de cette histoire secrète qu'il voulait à tout prix capturer !

Naïvement, les commanditaires des tableaux « prêtaient » leur femme pour cette épreuve qui anéantissait à chaque fois Klimt. C'était un travail démoniaque d'une certaine manière. Il en jouait lui-même. Il savait que sa stature de géant pouvait effrayer. Il en multipliait alors les effets. C'était une sorte de Raspoutine de la peinture... La police des mœurs l'avait à l'œil cependant. On lui connaissait un esprit de résistance, une forme de révolte sourde contre les pouvoirs établis dont aussi il savait profiter, son talent le mettant quelque peu à l'abri mais jusqu'à quand ? Tant que les grosses fortunes de la ville, des banquiers et des industriels, de confession juive en général, cautionnaient son travail, il pouvait se sentir protégé. Mais il voyait bien que l'Empire se fissurait de partout et que Vienne justement, depuis le suicide de Rodolphe, le fils héritier, et l'assassinat de l'impératrice Sissi, était devenue l'archétype, le symbole d'une agonie en marche. Trop de fêtes pour s'assourdir dans « la cité frivole », comme la surnommait Keyserling, trop de masques pour se reconnaître vraiment, trop de valses pour retrouver son centre, sa mesure, sa force intérieure. Vienne avançait dans le temps

en aveugle : elle se croyait libre mais s'écroulait en fait sur elle-même...

À vrai dire, il y avait toujours eu derrière Klimt ce sillage sulfureux qui le poursuivait. Il s'en était souvent plaint auprès d'Emilie. Il se méfiait déjà de la commande de l'université de Vienne dès 1894 pour réaliser le plafond du grand hall d'entrée, l'*aula magna*, craignant qu'elle ne soit pour lui totalement contre-productive. Le contrat portait sur la fresque centrale et quatre panneaux qui l'encadraient, et fut signé par Klimt et son ami Matsch. Ce dernier se réservait la fresque et *La Théologie*, un des quatre panneaux. Klimt les trois autres allégories, *La Philosophie*, *La Médecine* et *La Jurisprudence*. La dimension symbolique du sujet avait permis cette commande : on savait Klimt transgressif mais, bordé par des motifs aussi idéalisés, on se disait que la morale pouvait être assez bien préservée.

Il s'y était attelé avec sa vigueur habituelle, dans cette puissance de forçat dont il était coutumier. La tâche n'était pas aisée car il n'était pas question pour lui, dans son for intérieur, de se laisser conduire sur les rivages académiques à l'instar de beaucoup de ses confrères qui, pour rester en grâce, peignaient des figures convenues, à la façon de Bouguereau, qui triomphait à Paris avec ses

cortèges de femmes-nymphes, nues, à la peau impeccablement nacrée, vides de toute sensualité, se pavanant sous des pergolas croulantes de roses... L'art pompier, l'art 1900, était alors à son apogée, et Klimt en connaissait toutes les petites et les ficelles. L'art, le vrai, le pur, pensait-il, n'était pas là. Il ne pouvait se loger dans ces toiles grandioses et mythologiques où les femmes à moitié nues mais aux appâts savamment dissimulés n'exprimaient aucun désir, n'exerçaient aucune attraction. La morale et l'art ne pouvaient décidément pas faire bon ménage.

Il s'était donc mis à l'œuvre avec sa ferveur coutumière. Il fonçait tête baissée, faisait à son idée, n'écoutait personne. L'œuvre avançait. D'abord des dizaines d'esquisses, de dessins préparatoires et puis, enfin, *La Philosophie* était apparue, exposée en 1901, à l'exposition de la Sécession devant les yeux consternés des bourgeois, des autorités politiques de la ville et du pouvoir impérial. Klimt décidément n'était pas un artiste fiable.

D'ailleurs en était-il un vraiment à voir son physique si négligé ? Souvent on le prenait pour un fou, car il est vrai que, dans la très conventionnelle Vienne, Klimt ne faisait rien pour arranger la situation. Mal coiffé pour ne pas dire pas coiffé du tout, toujours affublé de ses habituelles blouses de

peintre, maculées de taches, il pouvait aisément ressembler à un malade évadé d'un quelconque asile de fous. « Trapu, un peu lourd, athlétique... et pour allonger son visage, colportait-on, il porte ses cheveux en arrière et rejetés très haut au-dessus des tempes. C'est le seul signe qui pourrait laisser penser que cet homme est un artiste »... Ainsi « voyait »-on Klimt à Vienne... Lui aussi avait de son physique une piètre opinion, se décrivant « trapu, plutôt gros, athlétique, ayant des manières drôles, un peu rude, tel un solide gaillard des bois, la peau tannée d'un marin, des pommettes saillantes et des yeux vifs »...

18

La toile, préparatoire encore, fut donc exposée dans cette galerie où n'étaient accrochées que des toiles d'artistes sécessionnistes qui refusaient l'académisme. *La Philosophie* était représentée sous la forme d'une sphinge, imagerie très contemporaine, du fait des restaurations égyptiennes, en vogue à l'époque. Le visage allégorique trônait au milieu d'un cosmos étoilé, tandis que sur la gauche de la toile s'élevait une colonne d'humains, de la naissance à la mort, dont un couple s'enlaçant avec fureur. Au premier plan au bas de la toile, une femme au regard de méduse (la Connaissance) regardait le spectateur impassiblement, comme si elle voulait l'hypnotiser.

La toile indigna les spectateurs au cours du vernissage : provocation au libertinage, obscénité affichée, entendait-on fuser de tous côtés. Une pétition circula pour interdire cette représentation à l'université : plus de quatre-vingts professeurs la signèrent. Pour autant, Paris ne faisait pas le même choix : à l'Exposition universelle, on lui donna la même année la médaille d'or.

Klimt encaissait, bravache, tous ces déboires et tous ces accrocs auxquels son travail l'exposait. Il n'en était pas pour autant aguerri. Au contraire, il semblait régulièrement dans des accès de mélancolie et de détresse qui le bouleversaient et inquiétaient beaucoup Emilie. Elle était la seule à laquelle il pouvait se montrer ainsi. Elle acceptait tout de lui et particulièrement ses faiblesses. Alors, entre deux séances de labeur, elle lui demandait de partir en promenade, de faire un tour avec elle en calèche. Ils sortaient souvent ainsi en dehors de la ville, faisaient halte dans des auberges aux balcons débordants de fleurs, aimaient aussi à se promener dans les champs. Elle savait qu'il allait y trouver inspiration pour sa peinture à venir. Il aimait, malgré sa grossièreté habituelle, s'immerger dans la nature ; au printemps, il admirait la floraison des mille fleurs qui envahissaient les champs dans un ordre qui leur était naturel, un semis de couleurs

qui lui rappelait les *millefiori* des verriers vénitiens qu'il admirait tant.

20

Ce n'était pas pourtant un sentimental. Il n'aimait pas les romans qui sombraient dans une sensibilité sirupeuse. Il leur préférait surtout les poèmes sombres et crépusculaires, les derniers vers de Heine, et la musique de Richard Strauss, de Gustav Mahler, d'Arnold Schoenberg, mais par-dessus tout c'était celle de Schubert, de laquelle il avait entendu des partitions à Vienne, qui avait sa préférence. Qu'y avait-il de plus beau à ses yeux que *Le Voyage d'hiver* ? Il appréciait particulièrement *Der Lindenbaum* (*Le Tilleul*), qu'il avait plaisir à entendre au cours de quelques rencontres privées. Schubert lui semblait si proche qu'il l'avait peint en 1898, au piano, un portrait qu'il avait exécuté pour le salon de musique d'un mécène ami, Nikolaus Dumba. C'était la mélancolie originelle de Schubert qui lui était familière, il n'ignorait rien des intentions secrètes de ses compositions, du vertige qui les animait. De cette grâce inconnue mais funèbre qui les recouvrait et qui, par extension, l'enveloppait aussi.

Chaque été, Emilie et Klimt partaient en voyage, quelquefois en excursions courtes, mais

toujours très romantiques. Leur destination de prédilection était la montagne, sur les rives du lac Attersee. Il y aimait le silence et cette nature abondante et épaisse loin des miasmes de Vienne, de ses vanités et de ses codes. C'était là qu'il retrouvait aussi Schubert : la ligne mélodique de ses lieder lui revenait, tandis qu'il ramait sur le lac, Emilie auprès de lui, sûr de sa présence, mais, comme le compositeur, sûr encore que tout est de passage, et que les souvenirs les plus heureux se noient toujours dans l'eau des lacs. C'était ainsi que s'était imposée à lui l'idée de l'or, l'or inaltérable, rutilant et impénétrable, l'or fascinant qui l'aiderait à enchâsser ses amours, et la silhouette fragile, incertaine, d'Emilie.

L'or, pour se parer des injures de Vienne, des critiques brutales qui venaient infecter son atelier, mépriser son œuvre. Il avait résisté à celles qui avaient succédé à l'accrochage de 1900. Il tenait *La Philosophie* pour une toile inédite, qu'il n'avait pas fini d'interroger. Il poursuivit donc l'année suivante avec *La Médecine* présentée au Salon de la Sécession, en 1902. Cette fois encore, la critique manifesta son mécontentement et sa réprobation. Que penser de cette femme offerte, laissant accroire qu'elle est la source de tous les maux, de toutes les maladies et de toutes les morts ? Que

penser de cette colonne de souffrants, convulsifs et douloureux, qui implorent la déesse Hygée, au premier plan, qu'un serpent enlace, et qui, dans ses vêtements singuliers (une ample robe écarlate, ornée de motifs circulaires dorés annonciateurs de la robe du *Baiser*), tient le serpent comme un sceptre ?

Et que dire de *La Jurisprudence* encore appelée *Le Droit*, illustrée par une femme impassible et hiératique, entourée de deux vestales, surplombant du haut de leur Olympe un vieillard nu et décharné que trois femmes mystérieuses encerclent ? La femme, toujours présente et aussi menaçante, secrète, ou muette. Illisible pour le peintre. Celle-là même qui offrait à l'homme revenu de tout, « du nouveau », comme disait Baudelaire.

22

Il n'en fallut pas plus pour que Klimt dût rembourser les trente mille couronnes avancées par l'université et récupérer ses trois médaillons.

Mais quelque chose de neuf avait commencé à germer en lui.

Quelquefois, quand il allait (mais rarement depuis quelque temps) boire un café au Kaffeehaus, il aimait à rencontrer ses bons amis, et particulièrement Josef Pembaur qui était chef d'orchestre, compositeur et pianiste avec lequel il avait toujours de fructueux échanges. Il lui disait alors qu'il ne

ferait plus jamais de concession à l'académisme officiel, qu'il préférerait renoncer à tout plutôt que de s'aligner sur des codes et des consignes (quand ce n'étaient pas des diktats), et qu'il fallait enfin oser retrouver l'élan des premiers mois de la Sécession. Les réticences officielles avaient révélé en lui l'œuvre à venir. « À chaque époque son art, à l'art la liberté », avait-il clamé avec ses amis sécessionnistes, Otto Wagner, Koloman Moser, Josef Hoffmann... Et l'adage comminatoire était devenu le mot d'ordre. Klimt avait gardé la nostalgie des premiers temps de la Sécession. À la différence des autres capitales européennes, Paris, Londres, Berlin, Vienne au contraire accueillait en son sein des intellectuels, des artistes, toute une élite avide de progrès et de modernité et qui tous, partageaient des valeurs communes. Des cercles, des cafés, des salons étaient ainsi de vraies pépinières de créations de toutes sortes, sans que pour autant la police impériale ne les persécute. Klimt, Otto Wagner, Koloman Moser, avaient ainsi pris la tête de cette « révolution culturelle » qu'ils entendaient promouvoir, rempart à leurs yeux contre l'immobilisme de la société autrichienne et tremplin d'une Europe nouvelle, revivifiée d'un sang jeune et nouveau. Mais il n'y avait pas qu'eux. Mahler, Schoenberg, Schnitzler, Freud, Schiele,

Kokoschka, s'étaient associés à cet élan impétueux, de sorte que Vienne vivait au rythme des valse de Strauss, à leur galop comme à leurs mélodies lancinantes et en même temps au vent violent des sécessions de toutes sortes. Vienne aimait la folie d'Oskar Kokoschka ou de Schiele et aussi les femmes influentes de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie qui, dans leurs salons, aidaient à développer les tendances nouvelles : Berta Zuckerkandl, Sophie von Todesco, Eleonora Fürstin Fugger, Alma Mahler-Werfel...

24

Dès 1897, Klimt et ses amis, Hoffmann, Moser, Olbrich, Wagner, voulaient tout renouveler, réinventer, et réenchanter l'art loin de l'art officiel et, contrairement à leurs craintes, le pouvoir impérial avait utilisé leurs réflexions, reconnu le bien-fondé d'un « art nouveau » qui pourrait faire de l'empire et de Vienne particulièrement le foyer créatif le plus brillant d'Europe. Ainsi la Caisse d'épargne postale, les ponts, les balustrades, les stations du métropolitain, et même une église, Saint-Léopold-am-Steinhof, furent des illustrations sécessionnistes récupérées d'une certaine manière par le pouvoir.

Mais Klimt ne voyait pas toujours d'un bon œil cette proximité. Ces hommes, ces femmes, officiels et grands bourgeois, industriels et banquiers qui s'étaient pressés dans la galerie sécessionniste,

malgré tout ce que la Sécession avait pu proférer comme blasphèmes, étaient devenus à ses yeux comparables à ces personnages torturés et hideux qu'il avait peints. Ils étaient les mêmes, torturés, convulsionnés par les mêmes désirs et les mêmes lâchetés, et paraient quand même sous les ors de l'Empire, au milieu des fresques et des mosaïques !

« Vous voyez, Josef, avait-il dit à son ami, soudain animé d'une grande fièvre, c'est cet enchâssement que je veux peindre dorénavant, cette laideur dans l'or éternel, ces hideurs dans l'éternité de l'or. Parce que Vienne est devenue cela et en même temps, sauver l'amour, les champs de fleurs, les arbres qui croulent sous leurs fruits, et la plainte amoureuse des femmes quand elles aiment, en les sertissant d'or, pour que tout reste dans cette beauté impeccable, séparé du reste du monde. »

Pour en savoir plus
sur les ateliers henry dougier
(catalogues, auteurs, vidéos, actualités...)
vous pouvez consulter notre site internet
www.ateliershenrydougier.com



ateliers henry dougier



@AteliersHD



@ateliershenrydougier