

PARIS
Musée d'Orsay
1^{er} avril – 22 juin 2008

LEIPZIG
Museum der bildenden Künste
10 juillet – 18 octobre 2008

RATISBONNE
Kunstforum Ostdeutsche Galerie
9 novembre 2008 – 15 février 2009

LOVIS CORINTH

(1858-1925)

ENTRE IMPRESSIONNISME ET EXPRESSIONNISME

Musée d'Orsay 

Ce catalogue a été publié à l'occasion
de l'exposition *Lovis Corinth (1858-1925),
Entre l'impressionnisme et l'expressionnisme*
sous la direction scientifique de Serge Lemoine
et de Marie-Amélie zu Salm-Salm.

Cette exposition a été organisée par le musée
d'Orsay et la Réunion des musées nationaux, Paris,
le Museum der bildenden Künste, Leipzig
et le Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Ratisbonne.

Elle a bénéficié pour sa présentation à Paris
du soutien de l'ambassade d'Allemagne.



Ce catalogue a bénéficié du soutien de Würth France S.A.



Organisation de l'exposition à Paris

Au musée d'Orsay

Guy Cogeval
Président du musée d'Orsay

Thierry Gausseron
Administrateur général

Stéphanie de Brabander
Responsable d'expositions

Nicole Richy
Chef du service de la communication

À la Réunion des musées nationaux

Thomas Grenon
Administrateur général

David Guillet
Directeur du développement culturel

Marion Mangon
Chef du département des expositions

Christine Jequel et Sylvia Linard
Coordinatrices du mouvement des œuvres

Françoise Pams
*Directrice de la communication, des relations
publiques et du mécénat*

La muséographie a été conçue
par Marc Vallet, agence Bodin et Associés.

Le graphisme de l'exposition a été confié
à Béatrice Bodin et Yan Stive, agence FBI.

Couverture.

Lovis Corinth, *Autoportrait avec nu de dos*
(détail), 1903, Zurich, Kunsthaus
Voir cat. 7, p. 66



BŒUF ABATTU À L'ABATTOIR

Geschlachteter Ochse, 1905

Huile sur toile, 160,5 × 110,5 cm

Signé et daté en haut à droite :

« Lovis Corinth / Blankenburg.

I. H. [Blankenburg dans le Harz] 1905 »

Ratisbonne, Kunstforum

Ostdeutsche Galerie, inv. 4341

BC 318

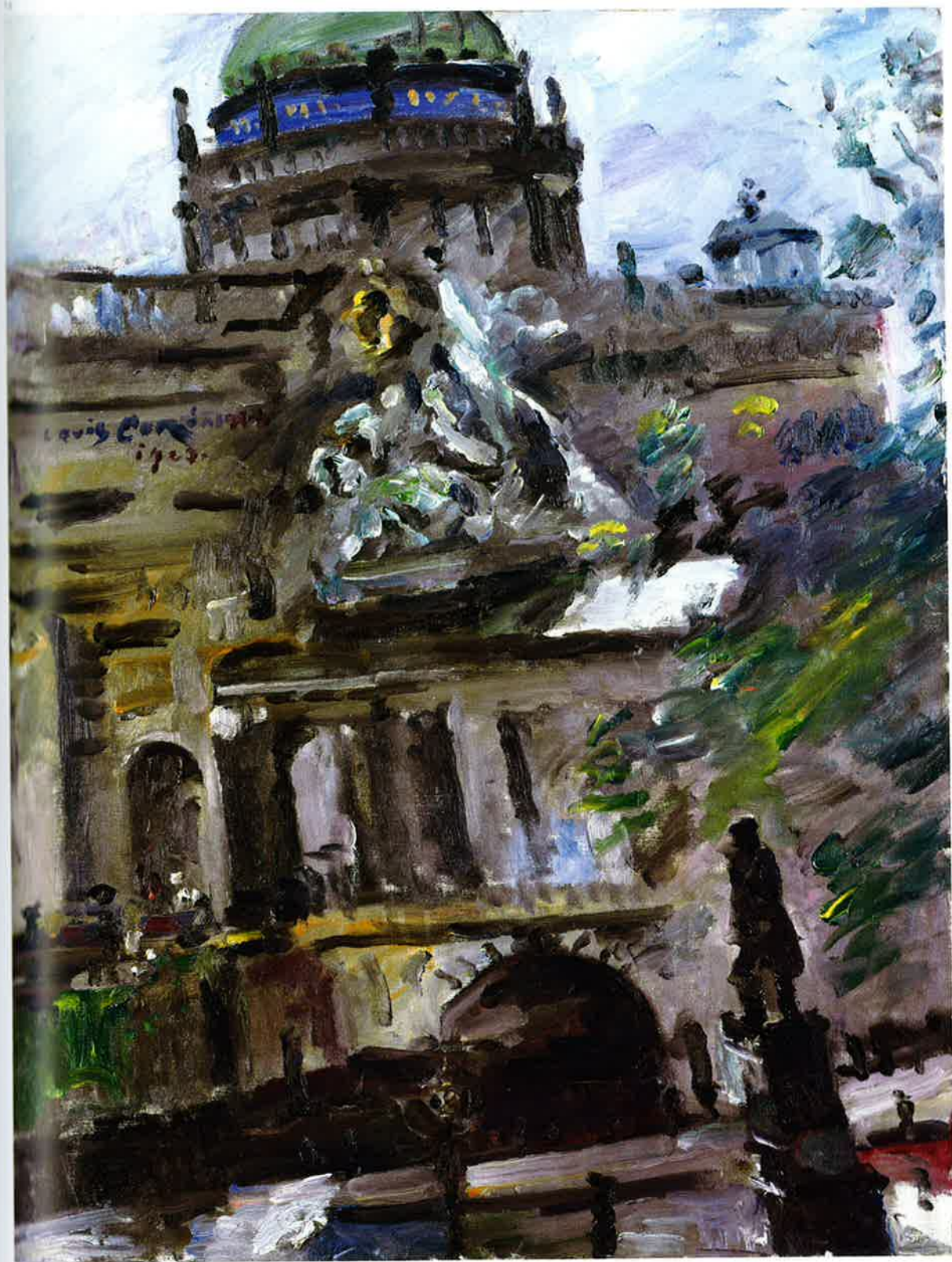
Corinth a peint le cadavre d'un bœuf sans tête qui, ouvert en deux, a été accroché au plafond par les moignons de ses pattes arrière. À l'arrière-plan, dans l'alignement, une seconde carcasse, accrochée sur un cintre, signale le caractère professionnel de l'abattage. À gauche, un chevillard est saisi, de trois quarts, dans l'exercice de sa profession. Transportant un baquet, il tourne le dos aux carcasses. Son apparence physique et ses gestes ne sont que suggérés, il joue à l'arrière-plan un rôle secondaire. C'est le corps sans vie du bœuf au premier plan qui domine le tableau : il occupe, au centre de la composition, les trois quarts inférieurs de la toile. La gamme chromatique de la carcasse se limite à des tons de rouge et de blanc, aux tons de la chair. La touche est rapide, empâtée, comme s'il avait fallu saisir ce moment en toute hâte avant le débitage de l'animal. Les masses charnues et claires ressortent sur l'arrière-plan foncé qui, constitué de hachures et de larges touches appliquées rapidement dans des tons bruns et gris, présente ici ou là des reprises du coloris de la carcasse, l'artiste a porté toute son attention au rendu de la chair – tant au niveau de la facture que de la gamme chromatique – afin d'en faire ressortir la sensualité. La carcasse est peinte avec fougue, les masses de chair sont délimitées et caressées presque tendrement par le pinceau de Corinth.

L'abattage est un thème récurrent chez ce peintre, qui l'a abordé à quatorze reprises. S'il a été attiré par ce thème, c'est peut-être en raison de certains souvenirs d'enfance et de jeunesse. Corinth n'a cependant pas cherché à évacuer, par la peinture, des expériences traumatisantes, il a plus vraisemblablement succombé à l'attrait de la chair, laquelle exerce sur lui une fascination qu'il évoque dans *Legenden* [Légendes] : « Une vapeur blanche émanait des corps disloqués des bêtes. Des tripes, rouges, violacées et nacrées, étaient accrochées à des piliers en fer. Heinrich voulait tout peindre¹. » Corinth, qui avait réalisé plusieurs variantes sur le sujet dès 1892 à Munich, le reprit encore par la suite. Il lui consacra en 1893, par exemple, un tableau intitulé *À l'abattoir* (cat. 56), dans lequel la présence d'hommes au travail donne à l'abattage une place centrale. Quatre chevillards au moins dépècent et découpent avec force

le bœuf suspendu. Sur le tableau de 1905, Corinth a édulcoré le sujet et s'est davantage intéressé au corps de l'animal.

Son *Bœuf abattu* évoque, tant par son sujet que par sa composition, des œuvres célèbres, tel *Le Bœuf écorché* de Rembrandt (voir fig. 3, p. 325), Corinth, qui s'était rendu au Louvre lors de son séjour à Paris, a manifestement été impressionné par le tableau, puisqu'il en reprit la composition ainsi que les empâtements servant les effets de la chair, en 1892 puis une seconde fois en 1905. Il partage avec le maître une même admiration pour l'anatomie animale, qu'il exprime en montrant sans ménagement la chair mise à nu. En s'inspirant de l'œuvre de Rembrandt, Corinth s'inscrit en même temps dans la lignée d'une tradition artistique qui appelle la comparaison avec le peintre hollandais. En dehors des références aux maîtres anciens, ce tableau comporte également des réminiscences du réalisme que Corinth pourrait avoir découvert à Paris. Même s'il afficha au cours de son séjour à Paris une prédilection pour la peinture académique et les maîtres anciens, il n'est pas impossible que le naturalisme des œuvres de Millet ou de Courbaud ait eu une incidence sur sa peinture, comme sur celle de son collègue berlinois Liebermann. Dans ses tableaux des années 1890, Corinth s'était davantage attaché à montrer, à la manière d'un reportage, le déroulement du travail à l'abattoir et les chevillards eux-mêmes, sans qu'il fût pour autant question de réalisme. À la vue de ces œuvres, nous revient en mémoire la formule de Meier-Graefe : « C'est un réaliste dépourvu de réalisme². » Ces réminiscences de « sujets réalistes » apparaissent dans quelques scènes d'abattoir. Toutefois, dans la variante de 1905, et bien plus encore dans le tableau intitulé *Boucherie*³, l'artiste a été animé davantage par le désir de rendre la couleur et la forme de la chair que les conditions de travail. Ce tableau n'est ni une nature morte, ni une scène de genre, mais une forme particulière d'allégorie renvoyant à la volupté de la chair. De son pinceau chargé d'un rouge chaud, Corinth ouvre le corps, donne forme à chacun des membres, dessine les contours de la chair morte et blanche, et lui prête vie. Le nu animalier bascule dans une véritable célébration de la sensualité ! — F.B./L.E.

1 Corinth 1909 [1918], p. 27. 2 Meier-Graefe, 1987, vol. 2, p. 385. 3 *Fleischerladen*, 1913, huile sur toile, 69 × 80 cm, collection particulière (BC 587).



LA SCHLOSSFREIHEIT À BERLIN

Die Schlossfreiheit in Berlin, 1923

Huile sur toile, 104 x 79 cm

Signé et daté à gauche :

« Lovis Corinth 1923 »

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,

Nationalgalerie, inv. B 123

BC 894

Non exposée à Paris

Corinth a peint cette vue légèrement inclinée de la Schlossfreiheit¹ et du château de Berlin, observée de la Darmstädter Bank, comme s'il l'avait saisie en se retournant après être passé devant. Dans ce tableau de format vertical, le château paraît énorme ; devant lui se dresse le monument national de Reinhold Begas, érigé en 1896 sur l'aire de la Schlossfreiheit en hommage au roi de Prusse et empereur allemand Guillaume I^{er}, décédé en 1888. Vu sous cet angle, ce monument dissimule la somptueuse porte du château due à Eosander von Göthe.

Le château domine le tableau. Il se présente sous la forme d'un grand édifice massif surmonté d'une coupole. Ses contours sombres, peints rapidement sur un fond gris rouge, contrastent avec l'étroite bande de ciel bleu clair qui s'étire au-dessus de l'ancienne résidence royale. Ce tableau doit peut-être son coloris à la lumière du soleil couchant ; la pierre est en effet enveloppée d'une lueur rouge, qui crée une atmosphère romantique. Dans la partie supérieure du tableau, les zones de bleu et de blanc tranchent avec les couleurs plus sombres de l'édifice ; de petites touches de jaune appliquées ici et là et les deux masses de vert qui émergent des deux coins inférieurs de la toile contrastent avec les zones de gris. Le monument de la Schlossfreiheit, dont les contours flous rendent l'identification difficile, se détache sur le château grâce à ses tons blanc bleuté assez clairs. Les formes estompées de ce monument se dissolvent dans le reste du tableau.

Au premier plan apparaît en revanche assez nettement une statue sombre, qui est probablement celle de Beuth exécutée vers 1861 par August Kiss et érigée sur la Schinkelplatz. La précision de la touche crée un contraste sur l'arrière-plan flou que constituent le château et le monument national, peints avec un pinceau léger. Ce procédé donne une impression de profondeur de champ. Brossé à larges traits, le feuillage qui surplombe la statue et la borde à droite semble animé d'un mouvement. Le sens des hachures est orienté à l'opposé des « verticales inclinées » du château. En travers de celles-ci se dresse en outre le socle du monument national, au-dessus de la Sprée qui décrit elle-même un coude. L'entrecroisement des lignes struc-

turantes procure un sentiment d'agitation déconcertant et l'œil cherche désespérément un point d'ancrage. Il le trouve finalement dans la statue du premier plan.

Par son thème et son style, cette toile, dont Corinth tira une lithographie, est étroitement liée au tableau *Berlin, Unter den Linden* de 1922 (cat. 73). Cependant, les vues de Berlin occupent une place secondaire dans l'œuvre de Corinth : sur les 983 peintures que compte le catalogue raisonné, seules onze sont conçues à la ville. Pour cette œuvre-ci, Corinth n'a pas choisi un point de vue en plongée – comme pour sa première vue berlinoise de 1922 –, mais a préféré la contre-plongée, ce qui rend le château terriblement imposant. Les contours ayant été toutefois estompés, le palais prussien et le monument national se dissolvent dans le tableau. À ce dispositif d'ensemble, le peintre a ajouté un second angle de vue, saisi cette fois en surplomb par rapport à la statue du premier plan. En multipliant impressions et illusions, par le télescopage des perspectives, il joue à déstabiliser le spectateur. On se perd dans ce tableau et on commence soi-même à être pris de vertige.

Même si les contours s'évanouissent dans des taches de couleurs, le tableau se distingue des vues de Paris peintes par les impressionnistes (Pissarro ou Monet, par exemple). Bien qu'il ait été sensible aux qualités de leurs tableaux, Corinth ne voulait pas les imiter. Il désirait trouver sa propre voie. La *Schlossfreiheit* transpose en peinture une phrase de l'artiste : « j'ai découvert quelque chose de nouveau : l'art véritable consiste à pratiquer l'irréalité. C'est un comble² ! » Quelques touches expressives sont capables de saisir et d'exprimer l'essentiel. Deux ans avant sa mort, Corinth a peint le souvenir « légèrement flou » qu'il avait gardé du château des Hohenzollern, privé alors de ses fonctions. Et la composition et la facture de cette œuvre expriment l'accablement dans lequel le souvenir de l'ancien Berlin et de l'ancien empire plongeait l'artiste : « À vrai dire, c'est toujours la guerre. Moi qui ai connu dans l'enfance la dynastie des Hohenzollern et l'ascension de la Prusse, et qui ai, en outre, à l'âge adulte consciemment perçu leur règne comme la seule et unique grandeur, le sol s'est dérobé sous mes pieds. Je plane³. » — F.B./L.E.

¹ Chaussée construite entre la Sprée et la façade ouest de l'ancien château de Berlin – gravement endommagé pendant la Seconde Guerre mondiale, puis détruit en 1950 – (note du traducteur). ² Corinth 1926 [1993], p. 185. ³ *Ibid.*, p. 160.