

CORINTH ET LA CHAIR DE LA PEINTURE

MICHAEL F. ZIMMERMANN

LA PLÉNITUDE ET LA MORT

L'art de Corinth échappe à tous les «-ismes». Ni impressionniste ni expressionniste, il se situe dans une tradition essentiellement picturale, celle qui avait triomphé pendant le XIX^e siècle tout en puisant ses origines dans la peinture vénitienne, flamande et hollandaise, chez Titien et Véronèse, chez Rubens, Frans Hals et Rembrandt. Corinth s'est tenu à l'écart des courants qui, à partir du pointillisme, cherchèrent à élaborer un art sur des théories intellectuelles¹. Tandis que les pointillistes s'appuyaient sur la physiologie de la vision et que les cubistes réfléchissaient sur les possibilités de l'objet-tableau comme outil de représentation, il écrivit un livre d'enseignement de la peinture dans la tradition des académies². Pour lui, la peinture était une pratique, elle n'avait besoin ni de grammaire ni de code. Une jeunesse perdue au milieu de cinq frères et sœurs, la mort prématurée d'une mère quelque peu tyrannique, décédée en 1873, quand le peintre avait quatorze ans : c'est par cette ambiance où il fallait, dès le début, lutter, que le peintre explique son caractère véhément pendant les quelques mois qui précèdent sa mort. Dans son autobiographie posthume, publiée en 1926, les abus d'alcool et une vie faite d'excès contrastent avec son manque de confiance et son tempérament mélancolique, sinon dépressif³. À la fin de sa vie, le peintre parle sans réticence de l'attaque d'apoplexie dont il souffrit en 1911, en l'acceptant comme un châtiment pour les débauches de sa vie passée⁴.

Passion et jouissance enivrante, apocalypse et bonheur innocent, martyre et bacchanale, c'est aux extrêmes que Corinth emprunte ses sujets. Dans l'œuvre de ce battant, la fantaisie se conjugue à l'observation, plongeant dans des sensations fortes. Corinth englobe le mythe et la religion dans une vision naturaliste, toujours concrète, toujours présente. Jamais sa peinture ne se perd dans l'obscurité ni dans l'allusion à quelque

1. Lovis Corinth, *Boucherie à Schäftlarn, au bord de l'Isar* [Schlachterladen in Schäftlarn an der Isar], 1897, huile sur toile, 69 × 87 cm Brême, Kunsthalle (BC 147)

1 Lovis Corinth, « Gedanken über den Ausdruck "das Moderne in der bildenden Kunst" und was sich daran knüpft », dans *Corinth 1920* [1995], 1^{re} éd., p. 44-48, et notamment p. 45. Voir aussi Lovis Corinth, « Die neueste Malerei », dans *Corinth 1920* [1995], 1^{re} éd., p. 59-62 et notamment p. 60-61. 2 Lovis Corinth, *Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch*, Berlin, Paul Cassirer, 1908 : voir *Corinth 1908* [1979]. 3 Lovis Corinth, *Selbstbiographie*, Leipzig, Hirzel, 1926, p. 166-172 (sur ses crises de dépression), p. 187-193 (dernières confessions sur sa jeunesse) : voir *Corinth 1926*. 4 *Corinth 1926* [1993], p. 123.





2. Lovis Corinth, *Boucherie* [Schlachtere],
1892, huile sur toile sur carton, 34 x 41 cm
Brême, Kunsthalle (BC 87)

région éloignée, réelle ou imaginaire. Même dans la peinture d'histoire, on sent la présence du modèle avant d'entrer dans la fiction. Empreints d'ironie, des tableaux tels *Salomé* (cat. 24) ou *Le Rire homérique* (1909)⁵, avec ses rideaux sur la scène, sont composés d'individus, voire d'acteurs, qui semblent s'amuser à jouer une scène historique. Peintre de figures avant tout, Corinth portraiture des corps, souvent nus, tout en les réunissant dans une composition toujours proche de la surface du tableau, du spectateur. Les modèles posent, et Corinth leur donne une présence charnelle en les mettant en scène.

Le mythe de Corinth lui-même fait partie de l'œuvre : écrivain doué, dont le langage direct, parsemé de barbarismes, continue de passionner, et peintre d'une longue série d'autoportraits, il ne cessa de confronter le public à son image. Il traita autant la dépense des énergies vitales que la mort, autant la croissance que la déchéance et rarement les réconcilia. Souvent, et de manière particulièrement claire dans les autoportraits tardifs, la vie se passe comme si elle agissait au nom de la mort. De même, la mort s'installe dans la vie, dans le corps, comme un avenir qui s'annonce. La complicité entre la vie et la mort est un mythe, mythe qui se prolonge dans l'histoire, notamment quand l'art en Allemagne veut se rebeller contre l'ordre établi. Quand la culture entre le Rhin et l'Oder s'opposera aux autorités, Corinth, caractère à la fois sensible et fort, s'imposera comme modèle. Peut-être plus qu'Otto Dix, il sera un repère clé de la peinture de l'Allemagne de l'Est. D'une manière plus efficace, mais moins explicite, les tensions qui traversent le mythe de Corinth se prolongent dans l'œuvre cinématographique de Rainer Werner Fassbinder.

Malgré d'inévitables réévaluations et de prétendues redécouvertes de ses tableaux d'histoire, l'idée qu'on se fait de nos jours des œuvres de Corinth est toujours marquée en deux groupes : une longue série d'autoportraits – avec un Panama, en armure, près d'un squelette ou en compagnie de sa muse, sous les traits d'un nu féminin – et les tableaux de paysage que Corinth, jusque-là surtout peintre de figures, peignit au cours des seize voyages qu'il fit entre 1918 et 1925 au lac de Walchen (cat. 76 à 83), à quelque soixante-dix kilomètres au sud de Munich. Dans ces deux groupes, on peut voir les traces de l'hémiplégie dont l'artiste fut atteint après son attaque d'apoplexie : la peinture se simplifie, la matière est de plus en plus réduite à sa banale réalité. Au cours de ce processus, pendant sa longue rébellion contre la mort, Corinth semble se détacher du travail du peintre. Mais, la couleur intense témoigne d'une volonté de vie qui s'exprime comme par bravade contre la mort, toujours présente dans les quelques coups de pinceau dont l'accent décidé a été gagné contre les tremblements et contre le délabrement du visage. Le

peintre complice de la mort : un mythe dangereux – comme si la vie ne pouvait parader que de concert avec la mort, voire triompher en son nom !

L'œuvre tardif n'a pas été le seul témoin de cette mise en scène. Déjà dans ses tableaux d'histoire – qu'il faudrait peut-être appeler tableaux de figure – en introduisant constamment le spectateur à la fois dans la fiction et dans le démenti, entre l'histoire et la pose, Corinth raconte des épisodes d'une vitalité morbide. Derrière l'opulence baroque des scènes narratives, dans ces fêtes enivrantes de la pose, pointe le côté dépressif de cette mascarade. L'exposition permet de suivre ces mouvements qui, pour les contemporains, ont marqué la carrière du peintre jusqu'au final : la mort si éloquente de la peinture. Le milieu du parcours de Corinth se trouve caractérisé par l'ambiguïté de la parodie ou, pour être plus précis, du travestissement : celui d'une *Salomé*, jouée par une comédienne, Gertrud Eysoldt, qui, au lieu de représenter la fille d'Hérodiade, pose et semble déclarer « me voilà dans le rôle de... » (cat. 24). Ces peintures sont peut-être les derniers tableaux d'histoire, sinon des tableaux d'histoire peints après la mort de ce genre naguère au sommet de la hiérarchie académique. La fiction s'évanouit dans un *hic et nunc*.

Si les grands tableaux de la première décennie berlinoise de Corinth, de 1900 à 1912, sont marqués par une ambiguïté voulue entre la fiction et la pose, le début et la fin sont placés sous le signe des oppositions, la nature éblouissante et la déchéance du visage chez Corinth malade, et la chair et la viande chez le jeune peintre. Englobée dans les termes du médium de la peinture, si marqué par la métaphore de l'organisme et de l'épiderme, cette opposition du sang et de l'*incarnat* – au sens étymologique de « couleur de la chair » – n'est que le pendant de l'ambiguïté observée du côté de la narration visuelle. Ce n'est qu'au cours de sa maturité que Corinth réinterpréta son œuvre de jeunesse, telle une fête de la chair dans toutes ses oscillations entre la peau et la viande. Ce mythe qui entre dans la substance même du médium de la peinture, sans se limiter à la narration, est à l'origine du phénomène « Corinth ». On peut le fêter encore, s'enivrer encore de ce carnaval de la peinture – un autre mot qui se réfère à la chair. Mais on peut garder ses distances, sans se priver des richesses de cette peinture si fondamentalement picturale.

LE SANG...

Dans la légende que Corinth créa de lui-même, le peintre aborde en premier lieu les boucheries et les abattoirs. En 1909, il ne trompe pas le lecteur sur le caractère fictif de ses écrits. Dans son livre *Legenden aus dem Künstlerleben* [Légendes de la vie artistique], Corinth parle d'un peintre, Heinrich Stiemer, tout en intitulant son essai « De ma vie ». De façon emblématique,

⁵ *Das Homerische Gelächter*, I. Fassung [1^{re} version], 1909, huile sur toile, 98 x 120 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

dans la légende de cet Heinrich comme dans les tableaux d'histoire, on est à la fois dans le présent et dans la fiction⁶. Dans ce texte, Corinth ne parle pas de ses frères et sœurs ni de son privilège à avoir été le seul à être scolarisé dans un lycée, fait qui prendra tant d'importance dans son autobiographie posthume. Il situe son enfance dans la tannerie que son père possédait près d'une rivière, en face de la Ostpreussische Landes-Besserungsanstalt, un asile multifonctionnel, à la fois maison de retraite, prison et asile d'éducation pour enfants ou adolescents récalcitrants ou criminels. Toutefois, cette proximité des exclus de la société n'intéresse Corinth que comme introduction à sa biographie. Le travail du tanneur et celui de son ami boucher qui lui procure les peaux le fascinent davantage. Il se rappelle la manière dont le garçon du boucher jeta une peau encore humide par terre dans le couloir du tanneur pour en marchander le prix. Le tanneur répétait ce geste, afin que des bulles se forment au-dessous du cuir encore humide. Entre-temps, Heinrich découpait, en papier, des silhouettes de chevaux. Dans ce texte de 1909, son père louait l'aspect « complet » (sous-entendu avec le phallus) d'un étalon comme une découverte quelque peu prématurée. Dans son autobiographie posthume, ces souvenirs donnent à Corinth l'occasion de détailler son excitation à la vue d'un cheval couvrant une jument⁷. Déjà le texte de 1909, ponctué de dialogues en dialecte, livre des observations fortes, toutes cinématographiques.

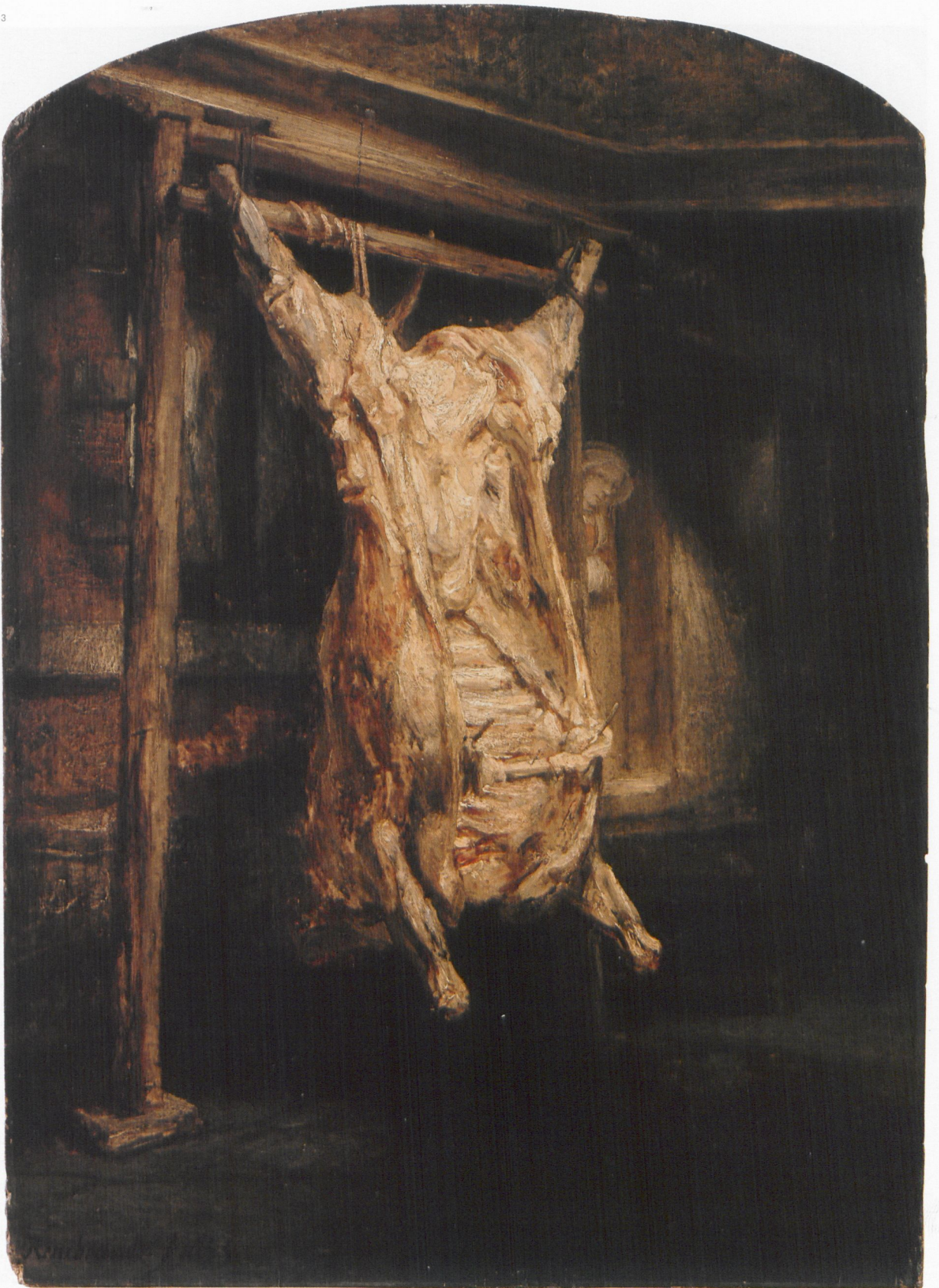
Quelques pages – et quelques années – plus tard, Heinrich raconte sa vie à l'académie. Mais il n'évoque pas les ateliers où l'on enseignait la peinture de manière traditionnelle. Corinth laisse cet aspect à son manuel *Das Erlernen der Malerei*, publié une année plus tôt⁸. Au lieu d'assister aux débuts institutionnels d'une carrière artistique, le lecteur se retrouve dans un abattoir. « Heinrich Stierner, académicien » – selon sa carte de visite –, surnommé « museau carré », « boîte à lettres » ou le « grand valet du plâtre », en raison de ses succès dans la classe d'antiquités, ironiquement appelée « classe de plâtre », se faisait rare devant le modèle⁹. Il avait, parmi ses parents, un maître boucher qui « l'introduisit dans les secrets de la ville et lui procurait la permission de visiter l'abattoir ». Nous lisons que pendant les abattages, l'eau du Pregel, fleuve traversant Königsberg, se colorait en rouge. Raillé par les travailleurs, Stierner « essaya de peindre toutes sortes de choses ». « 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 peindre. »

Son parent était plus doué que n'importe qui pour abattre les animaux. Corinth raconte en détail comment il tuait un bœuf, et décrit le regard vide et le sourire comme méprisant, la tête accrochée de la bête au regard inexpressif devant une bande de ciel bleu. Le boucher raillait Heinrich sur son activité de peintre qu'il jugeait inutile et, lui ayant demandé s'il pourrait peindre une tête pareille, l'artiste lui répondit : « Si vous vous mettez un citron dans la bouche, je vous réussirai de manière à ce que tout un chacun dans la région vous reconnaisse ! » La viande était donc, au dire de Corinth en 1909, son centre d'intérêt majeur, plus important que le nu qu'il aurait dû étudier devant le modèle. Dans l'œuvre du jeune peintre, on trouve en effet une série de scènes de boucherie (fig. 2). Dans un tableau peint en 1893 (cat. 56), on voit scintiller la viande d'un bœuf qu'on vient d'abattre, accroché par ses pattes arrière. Trois bouchers enlèvent la peau, tandis qu'un quatrième se retrousse les manches. Pourtant, dans ce tableau peint à la hâte, les rouges et les blancs se répartissent sans distinction sur l'animal et les bouchers, sur la viande et la chair, sur les murs, sur toute la toile enfin, exception faite des quelques rayons de soleil qui traversent le feuillage vert visible à travers les grilles d'une petite fenêtre en haut. Quatre années plus tard, Corinth représente le sourire tout rouge d'un garçon qui, devant des cadavres accrochés sur un mur, présente un plateau de viande (fig. 1). Mais le plus opulent de ce genre est le tableau d'un bœuf écorché et pendu, dont la peau n'est qu'à demi retirée, si bien que, telle une toile, elle sert d'arrière-plan au cadavre passablement gonflé (cat. 57). Le boucher, à l'ombre, est repoussé au second plan dans lequel il se fond plus que ne le fait un autre cadavre accroché au mur. Les couleurs nacrées de la viande et la graisse blanche composent avec les rouges un ensemble magnifique de déchéance – une sublime carcasse, sublime et horrible à la fois. Il y a bien sûr un précédent fameux. Pendant son séjour à Paris, de 1884 à 1887, Corinth a certainement vu au Louvre le tableau de Rembrandt (fig. 3). Cependant, en ajoutant à sa signature le nom du village – Blankenburg – où il se trouvait quand il a peint cette carcasse, Corinth fait bien comprendre que, même s'il s'inscrit dans la tradition, il a vu l'animal accroché comme il l'est, le corps mort semblant presque se diriger vers le spectateur.

L'INCARNAT...

Au traitement de la viande répond celui de la chair, souvent mise en scène par Corinth. La série de nus féminins, à un ou plusieurs modèles, dont l'une tient parfois ses seins de manière

⁶ Lovis Corinth, « Aus meinem Leben », dans Corinth 1909 [1918], p. 1-68, ici p. 10-12. ⁷ Corinth 1926 [1993], p. 14-16. ⁸ [L'Apprentissage de la peinture], Corinth 1908 [1979]. ⁹ Lovis Corinth, « Aus meinem Leben », dans Corinth 1909 [1918], p. 26-31. Pour des précisions biographiques sur l'enseignement à Königsberg, voir Laux 1998, p. 27-30.





4. Lovis Corinth, *Les Sorcières*
[*Die Hexen*], 1897,
huile sur toile, 94 × 120 cm
Londres, collection particulière (BC 145)

à faire sentir la souplesse de l'épiderme, commence avec une peinture quelque peu énigmatique intitulée *Innocentia* (cat. 19). Le symbolisme a amplement exploré, sinon découvert, l'adolescence en peinture, cet état liminal entre l'enfance et l'âge adulte. Corinth représente une très jeune femme qui, de ses yeux noirs, fixe le spectateur d'un regard à la fois mélancolique et sensuel. Un peu craintive, elle a dénudé son corps comme si le peintre lui avait demandé pour la première fois de poser pour lui. Elle a déployé sur la tête inclinée à la chevelure foncée un voile rosé, un peu violacé – accessoire inhabituel dans un tel contexte –, à la manière d'une madone. Le peintre détaille avec soin les raffinements des yeux, de la bouche, du nez, du menton sensuellement retroussé. Il voue la même attention aux petites mains dont les fossettes entre les doigts accentuent l'effet de pression qu'elles exercent sur le corps. Dans la carnation, les coups du pinceau se font plus larges pour devenir gestuels dans le voile et l'arrière-fond. La gamme des tons de la chair se déploie entre le rose-violacé du voile et le ton olive de la robe retroussée. Des teintes blanches balaient avec suavité l'ensemble du tableau de façon à ce que la peinture entière semble vivre dans la douceur de la chair. Corinth a installé le modèle aussi près que possible du plan du tableau, ne lui laissant que peu d'espace. D'ailleurs, le modèle n'évolue pas à proprement parler dans un espace, non plus dans un halo lumineux à la manière de Rembrandt, il est plutôt entouré de quelques coups de pinceau, ou de larges courbes, presque de caresses. Le peintre a soigneusement inscrit le titre sur la toile, en majuscules et entre guillemets, en ajoutant sur le côté opposé – ce qui crée une symétrie autour du visage –, son propre nom en caractères plus petits. Malgré cette signature qui démontre sa timidité, les deux inscriptions, tout en rappelant un sujet religieux, comme une Mater Dolorosa à la Guido Reni, confèrent à cette composition une distance quelque peu ironique. Ce geste distancie la proximité du modèle après coup. Et, paradoxalement, cette prise de distance peut se lire comme un geste possessif : le peintre propose sa propre interprétation du tableau en transformant le modèle en une allégorie. L'histoire de la peinture n'est pas moins troublante que le mélange entre l'intérêt évident du peintre pour la sensualité de la jeune femme et la naïveté qu'il lui attribue par son titre. Wilhelm Wellner, un collègue d'académie à Königsberg, toujours proche de Corinth entre 1889 et 1891, au moment où celui-ci réglait ses affaires d'héritage à Königsberg, après la mort de son père, en a parlé. Autour de 1894, Wellner, alors caricaturiste, se brouilla avec Corinth, dispute qui n'est pas sans rapport avec cette peinture, voire avec le modèle. Dans la succession de Wellner, Walter Stephan Laux a trouvé

un manuscrit écrit probablement en 1926, sûrement pas avant 1913, dans lequel le caricaturiste relate l'affaire qui a mis fin à son amitié avec le peintre devenu célèbre. Corinth père aurait eu une relation avec la bonne de la maison, une jeune femme juive de Lituanie, dont on ne connaît que le prénom : Johannche. Après la mort du père, le fils serait à son tour tombé amoureux de la servante. Quand Corinth quitta Königsberg en 1891, il lui aurait versé une pension. Wellner précise également que Corinth l'a peinte. Selon le caricaturiste, vers le milieu des années quatre-vingt-dix, un jeune homme se serait présenté chez lui comme le fiancé de la demoiselle. Il lui aurait raconté, tout en demandant des précisions, que Johannche était la fille naturelle de Corinth père. Wellner relate avoir écrit au sujet de cette étrange visite à son ami peintre, qui l'accusa alors de se mêler d'une histoire de captation d'héritage. Une photographie n'aide pas à éclaircir les faits : Wellner, chargé par Corinth de photographier ses œuvres dans l'atelier de Königsberg, avait raté une prise de vue de Johannche en surexposant deux photos sur une même plaque. L'image conservée, pourtant, ne semble pas représenter la jeune fille d'*Innocentia*, mais une femme assez robuste d'âge moyen¹⁰. On ne peut spéculer sur cette histoire d'inceste. Elle témoigne néanmoins d'un rapport étrange entre le peintre et son modèle qui, plus tard, a très bien pu se sentir exploité.

Innocentia est le premier tableau de nu au cadrage serré où la sensualité charnelle du modèle gagne l'ensemble de la composition. On pourrait énumérer une longue série d'œuvres dont voici quelques exemples : dans *Les Sorcières* (fig. 4), des femmes parent un jeune modèle pour un bal masqué. Au centre de la toile, la jeune femme nue sort de son bain et se dirige vers le spectateur dans la splendeur de sa chair. En 1904, dans *Le Harem* (fig. 5), Corinth synthétise le motif du *Bain turc* d'Ingres (1862, musée du Louvre) et de l'*Olympia* de Manet (1863, musée d'Orsay) dans son propre langage : derrière un chat et devant un eunuque noir, quatre femmes, dont une se tenant les seins, se présentent, vues sous tous les angles, de dos, de face ou de côté. Et en 1910, dans un tableau intitulé *Les Armes de Mars*, trois *putti* tiennent les armes du dieu de la Guerre, commandées par une Vénus qui se dévêt avec sensualité de sa robe rouge (cat. 29).

Corinth se montre aussi sensuel dans les nus moins ambitieux que dans ses tableaux d'histoire. On ne retrouve que rarement, comme dans ce *Nu couché* peint en 1899 (cat. 42), des allusions érotiques comme le bas que cette femme porte encore sur une de ses jambes. Bien qu'elle tourne la tête en arrière, comme pour rejoindre, dans son sommeil, l'obscurité

¹⁰ Laux 1998, p. 46-55, ill. de Johannche p. 52.

5. Lovis Corinth, *Le Harem* [*Der Harem*], 1904, huile sur toile, 155 × 140 cm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (BC 299)

de l'arrière-plan, Corinth a peint son corps face au regard du spectateur. *Nudité* (cat. 47), un tableau au titre programmatique peint en 1908, est plus éloquent. Accompagné de deux *putti* – portraits de Thomas Corinth alors âgé de quatre ans –, un modèle bien en chair pose nu pour le peintre – et le spectateur – sur un lit agressivement rouge. Les couleurs sont fort proches de celles du bœuf (cat. 57) et des « tripes rouges, violacées et nacrées » que Corinth « voulait peindre ». Dans la carnation, les zones d'ombre se colorent en rouge que rehausse l'écriture nerveuse et hachée des coups de pinceau. Cette fois-ci, la confrontation du peintre avec le modèle n'a rien de piquant : la femme fixe de son regard le spectateur auquel elle offre son corps, un regard conscient de son attrait érotique, doublé non sans ironie par celui, innocent, du *putto* qui salue de sa main le peintre-spectateur. C'est vers 1908-1909 que Corinth conjugue, dans son œuvre comme dans ses écrits, le sang et les carnations, la chair et la viande, *sanguis* et *cruur*.

Le mythe de la peinture comme lieu d'une seconde incarnation et du peintre comme un second créateur remonte au début de la Renaissance¹¹. Dans son traité écrit en 1435, Alberti, tout en faisant l'éloge de la peinture apte à rendre vivant les personnages représentés par leurs physiologies, leurs gestes et leurs actions, vante aussi la capacité de l'artiste à montrer la mort. Paradoxalement, il la voit comme la preuve suprême du contraire, l'habileté du peintre pour rendre ses personnages presque vivants : « À Rome, on fait l'éloge d'une histoire dans laquelle on emporte Méléagre mort, parce que ceux qui supportent son poids ont l'air tourmenté et semblent peiner de tous leurs membres. Dans un corps mort, il ne doit y avoir aucun membre qui ne semble mort ; tous pendent, les mains, les doigts, la tête, tous tombent languissamment, tous enfin concourent à exprimer la mort du corps. Et c'est la chose la plus difficile car c'est autant le fait d'un grand artiste de montrer les membres au repos dans toutes les parties du corps que de les rendre tous vivants et en train d'accomplir une action¹². »

Il s'agit ici de l'expression claire, sinon de l'origine, de la métaphore selon laquelle une composition peinte ressemble à un organisme vivant – ou mort ? – devant concourir à rendre la véracité de l'*historia* qu'elle raconte. Cette métaphore connaîtra une longue carrière¹³. Des sujets confrontant la vie à la mort telles la *Mise au tombeau*, la *Pietà*, la *Descente de croix*, la *Déploration*, ou encore la *Mort de Cléopâtre* se succèdent et donneront autant d'occasions à un Raphaël, un Rosso Fiorentino, un Pontorno ou un Bronzino de composer une peinture avec des corps animés et exsangues. Sur fond de pétrarquisme, un tableau de Giorgione ou du Titien peut s'imprégner de la substance même du corps féminin idéal dont il est le thuriféraire. Daniela Bohde et Mechthild Fend ont récemment étudié le rapport qu'il y avait entre la métaphore de l'œuvre d'art en tant qu'organisme vivant dans la théorie artistique et la pratique de peindre des carnations¹⁴. Bohde démontre que, dans la théorie de l'art des xv^e et xvi^e siècles, il est rarement question de la peau, mais plutôt de la *carnagione*, puisque celle-ci se rattache au *topos* du tableau vu comme un organisme vivant. La peau était, à cette époque, considérée comme une enveloppe fragile et éphémère, menacée par la vieillesse et la mort¹⁵. Ce n'est que dans la littérature artistique française des xvii^e et xviii^e siècles que la peau sera envisagée comme une enveloppe du corps humain présentant l'avantage de n'en point cacher, comme chez les animaux, la forme idéale. L'article « Sensibilité » de l'*Encyclopédie* décrit la peau comme une « toile nerveuse¹⁶ ». Déjà selon l'antique théorie des humeurs, la carnation était louée pour son aptitude à synthétiser toutes les teintes. Elle représentait en cela la *quinta essentia* dans le royaume des couleurs. D'après le théoricien Hans Sedlmayr, la présence de tons bleus et verts dans les carnations de Rubens leur confère une plénitude qui, telle la nacre, réunit le spectre entier d'apparences colorées¹⁷. Passée au crible des préjugés raciaux, cette surface nacrée devient incarnation de la pureté¹⁸.

11 Christiane Kruse, « Fleisch werden – Fleisch malen : Malerei als incarnazione. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro d'Arte von Cennino Cennini », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, p. 305-325. 12 Leone Battista Alberti, *De la peinture. De Pictura* (1435), introduction par Sylvie Deswarte-Rosa, préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, Paris, Macula – Dédale, 1992, Livre II, paragraphe 37, p. 165. Voir aussi Leone Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, éd. par Oskar Bätschmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 260-263. 13 Frank Fehrenbach, « Calor nativus – color vitale : Prolegomena zu einer Ästhetik des "Lebendigen Bildes" in der frühen Neuzeit », dans Ulrich Pfisterer (éd.), *Visuelle Topoi : Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin et Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 151-170, « Kohäsion und Transgression : zur Dialektik lebendiger Bilder », dans Ulrich Pfisterer (éd.), *Animationen, Transgressionen : das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin, Akademie-Verlag, 2005, p. 1-40 ; Ulrich Pfisterer, « Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes : sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance », dans *ibid.*, p. 41-72. 14 Daniela Bohde et Mechthild Fend, « Inkarnat – Eine Einführung », dans Daniela Bohde et Mechthild Fend (éd.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2007, p. 9-21. 15 Daniela Bohde, « "Le tinte delle carni" Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts », dans *ibid.*, p. 41-63 ; Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe – Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten et Berlin, Edition Imorde, 2002. 16 Mechthild Fend, « Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts », dans Bohde et Fend (éd.), *Weder Haut noch Fleisch, op. cit.*, p. 87-104. 17 Hans Sedlmayr, « Bemerkungen zur Inkarnatsfarbe bei Rubens » [1964], dans *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, vol. 3, Mittenwald, 1982, p. 165-178. 18 Angela Rosenthal, « Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz », dans Herbert Uerlings, Karl Hölz et Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Das Subjekt und die Anderen – Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jh. bis zur Gegenwart*, Berlin, Schmidt, 2001, p. 95-110.



Confronté à un homme noir, le visage blanc arbore sa capacité à rougir, ce dont Johannche apporte la preuve. Le rouge, le sang qui circule sous la peau transparente, sans fard, la qualifie dans l'imagination du peintre comme une *Innocentia*. Pourtant, plus qu'aucun peintre avant lui, Corinth associe sa sensibilité pour les carnations à une puissante fascination pour la viande, la chair nue, dépouillée. La violence impliquée par la mise à nu de la viande s'imisce dans le traitement érotique de la chair et de la peau, son enveloppe intacte. L'artiste semble vouloir dire que peindre sera toujours un acte violent, toujours une pénétration illicite dans la chair de l'autre.

PEINTURE VIOLENTE ET VIOLENCE PICTURALE

Le philosophe Jean-Luc Nancy a récemment souligné l'aspect violent de toute image. Dans son livre *Au fond des images*, publié en 2003, il aborde en premier lieu ce rapport paradoxal de séparation qui en même temps rapproche le spectateur de ce qu'il voit dans l'image et l'en sépare. Il « la pénètre, il en est pénétré : d'elle, de sa distance et de sa distinction, en même temps¹⁹ ». Nancy envisage peut-être d'une façon trop universelle, trop détachée de son évolution historique, cette métaphore de l'éros de l'image : « La séduction des images, leur érotisme n'est pas autre chose que leur disponibilité à être prises, touchées des yeux, des mains, du ventre ou de la raison, et pénétrées. Si la chair a joué un rôle exemplaire dans la peinture, c'est qu'elle en est l'esprit, très au-delà de la figuration des nudités. Mais pénétrer l'image, aussi bien qu'une chair amoureuse, veut dire être pénétré par elle²⁰. »

C'est en s'imposant que les images se tiennent à l'écart. Cette philosophie de l'image est, de manière sous-jacente, surtout une philosophie de la peinture et, de surcroît, de la peinture d'une certaine époque. Elle la définit comme *ressemblante*, donnée par un *peintre* qui a pénétré le sujet avant que le spectateur ne le fasse avec lui. La peinture devait devenir strictement picturale avant de littéralement dé-couvrir son approche. Nancy ne s'intéresse peut-être pas assez à la position historique de l'image de laquelle il veut nous révéler le sens tout court. Il cherche souvent le sens des nouvelles images dans les anciennes, sacrées ou érotiques, violentes ou masquées. Il en conjure le sens, à travers des métaphores renouvelées, révélatrices dont il connaît bien la portée limitée, telle la violence de l'image. Sa méthode de pénétrer les images correspond à ce qu'elle éclaire. En s'approchant de la violence qu'il y aurait dans l'image *en tant que telle*, cette philosophie est donc aussi sensible que violente. En lui restituant sa position historique, en pensant à ce que Nancy doit, sans le mentionner, par exemple à un Francis Bacon, son analyse peut nous aider à lire Corinth. Car c'est la peinture elle-même qui a donné au philosophe les moyens pour la comprendre, dans un mouvement en spirale, un mouvement

de l'histoire de la peinture revenant, comme le hibou d'Urania de Hegel, sur elle-même se reconnaissant dans le vol du soir. De même que la violence n'agit par aucun argument, aucun lien de cause à effet, en s'imposant justement en tant que violence, sans recours à rien qui pourrait la justifier, pour Nancy aussi l'image s'impose du néant. C'est en utilisant le rapport nietzschéen entre la violence et la vérité qu'il élabore ses conclusions. « La violence a sa vérité comme la vérité a sa violence. » Il n'y a aucune vérité qui ne s'impose avec une certaine violence. Si la vérité ne fait pas irruption en tant que nouveauté, voire en tant que révélation, si son arrivée ne change pas le cours des choses, elle est une banalité. « Elle ne peut surgir sans déchirer un ordre établi. » Georges Bataille a montré que, dans ses dessins, l'enfant ne souhaite pas seulement, peut-être même pas du tout, saisir les choses selon un mode de représentation qui ferait correspondre de manière parfaite des schémas visuels et des notions, mais qu'il veut aussi détruire. Quand les deux pulsions se rencontrent, l'image devient informe. La déformation, la ressemblance informe marquent donc déjà la logique des dessins d'enfants²¹. Nancy croise alors Bataille et Martin Heidegger quand il célèbre la violence des images²².

En insistant sur le fait que l'image n'imité pas les choses, ne se contente pas d'un statut d'ombre, Nancy aborde la question du conflit entre l'image et ce qu'elle représente. « L'image dispute à la chose sa présence. Au lieu que la chose se contente d'être, l'image montre que la chose est et comment elle est. L'image est ce qui sort la chose de sa simple présence pour la mettre en pré-sence, en *praes-entia*, en être-en-avant-de-soi, tournée vers le dehors. [...] Ainsi, l'image est d'essence monstrative ou "monstrante". [...] Ce qui est montré, ce n'est pas l'aspect de la chose : c'est, à travers l'aspect ou sortant de lui (ou bien le tirant du fond et l'ouvrant, le jetant en avant), son unité et sa force²³. »

Il serait difficile de prétendre que cette force réside dans toutes les images, par exemple aussi dans un schéma de mode d'emploi. Nancy parle de *peinture* quand il insiste : « Dans cette force, les formes aussi bien se déforment ou se transforment. L'image est toujours une métamorphose dynamique ou énergétique. Elle part d'en deçà des formes et va au-delà : toute peinture, même la plus naturaliste, est une telle force métamorphique. La force (donc la passion, on le comprend) déforme : elle emporte les formes dans un élan, dans un jet qui, tendanciellement, les dissout ou les excède. La monstration jaillit en monstration²⁴. »

C'est peut-être la peinture – et justement une peinture qui se veut « la plus naturaliste » – qui donne à ces réflexions toute leur évidence, qui les a même rendues possibles ! Si Nancy se réfère à la différence entre le sang qui coule sous la peau, qui fait rougir les joues, et le sang versé, c'est encore avec et non pas sur la peinture qu'il réfléchit de manière si radicale. « La

¹⁹ Nancy 2003, ici p. 15, 23, 25. Voir aussi Georges Bataille, « Le sacré », dans *Cahiers d'art*, 14, 1939, p. 47-50. ²⁰ *Ibid.*, p. 26. ²¹ G. Henri Luquet, *L'Art primitif*, Paris, G. Doin, 1930 ; compte rendu critique par Georges Bataille, « L'Art primitif », dans *Documents*, 7, 1930, p. 389-397 ; voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille (Vues)*, Paris, Macula, 1995, et, du même auteur, *La Peinture incarnée. Suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. ²² Nancy 2003, p. 35-56. ²³ *Ibid.*, p. 46-47. ²⁴ *Ibid.*, p. 48.

cruauté tire son nom du sang répandu (*crucor*, par distinction d'avec *sanguis*, le sang circulant dans le corps). Le cruel veut voir le sang versé : il veut voir au dehors, avec l'intensité de son jet et de sa couleur, le principe vital du dedans²⁵. »

Dans le sacrifice, ou le martyr, sujets favoris et inspirés de la peinture chrétienne, le sang versé abonde. Au-delà des nimbes ou des mandorles, c'est surtout le *crucor* qui marque le contact avec le sacré. Le martyr dans l'art rime avec le martyr de l'artiste : une tête de saint Jean-Baptiste peut porter les traits du peintre, martyr de son art. Mais la cruauté ne se limite pas aux martyres, aux passions. Dans la peinture religieuse, les scènes d'une cruauté extrême dévoilent, en même temps que l'action décisive – et la vertu ! – d'une *Judith décapitant Holopherne* ou d'une *Dalila coupant les cheveux de Samson*, le pouvoir du médium de donner la mort. Aussi, bien souvent, le sang ne semble-t-il pas peint, ni mis en perspective, mais paraît-il se répandre comme du sang véritable sur les compositions d'un Orazio ou d'une Artemisia Gentileschi. C'est le degré zéro de la peinture. Dès lors, elle s'annule et devient la trace même d'un acte inouï ou d'un crime qu'elle montre pourtant en devenant pigment-sang. Selon Nancy, ce n'est pas dans la peinture religieuse mais seulement dans un monde sécularisé que le sang versé représente la violence extrême car il a perdu la légitimité que lui avait donnée Dieu, « qui verse son sang pour racheter les hommes ». La violence est inscrite dans la peinture à partir d'un certain point, à partir du moment où peindre implique l'artiste, qui rend présent, visible et évident même ce qu'on ne peut pas regarder, même la cruauté aveuglante. Aurait-il pu conjurer cette proximité de l'image et de la violence, ce *double-bind* dans la peinture entre la toile qui s'identifie à la peau, sous laquelle le sang circule, et du sang versé, conséquence de la pénétration du regard dans la toile – et dans le corps –, sans connaître l'œuvre de Francis Bacon (voir p. 352) ? Ne faut-il pas rendre à cette pensée son endroit, son moment historique qui l'a amené, rendu possible, nécessaire même, et si convaincant pour le lecteur d'aujourd'hui ?

Corinth n'a-t-il pas déjà thématiqué ce mouvement de rendre le sacrifice pictural, lui qui a découvert le double sens entre *sanguis* et *crucor* en peinture, selon la double métaphore de l'œuvre en tant qu'organisme et en tant qu'épiderme. En 1907, il peint une crucifixion qui n'en est pas une (cat. 27). Quatre sbires, après avoir ligoté avec des cordes les bras d'un homme sur une croix, s'apprêtent à fixer un de ses pieds par un clou. Est-ce le Christ ou une victime quelconque ? De toute manière un modèle d'atelier. L'arrière-plan se limite à un mur blanc où l'on distingue quelques graffitis, dont la signature du peintre qui, ainsi, se fait le complice des malfaiteurs qui se moquent des exécutions par leurs inscriptions. Un martyr sécularisé et peint au nom de la peinture.

Par conséquent, ce n'est pas le philosophe qui établit la proximité ou la distance entre l'image et le sacré, l'éros ou la violence, c'est chaque tableau qui renouvelle ce rapport en

marquant le seuil esthétique, cette limite, marquée par le cadre, à la fois infranchissable et destinée à être dépassée. Nancy ne philosophe pas sur la peinture mais avec elle et au nom d'une tradition qui a elle-même révélé les capacités essentielles de la peinture picturale, de celle qui ne se base pas sur des grammaires ou des codes.

Dernier peintre naturaliste, Corinth, avant Bacon, a introduit dans ses tableaux comme dans son mythe ce rapport violent entre le sang et les carnations. Il n'oppose pas la beauté de l'animal abattu, ce nacré entouré de la chair encore chaude et fumante, à l'érotisme des corps qu'il expose sur la toile, toujours si proches du spectateur. Il les conjugue au contraire, dans un carnaval cruel et doux à la fois, cultivé, car nourri des traditions d'une peinture picturale conduisant de Rembrandt à Manet, autant que barbare. Il les réunit dans l'unité de la *carnagione*, métaphore pour l'organisme qui fait l'œuvre d'art, et de la peau, de l'épiderme qui est la toile. C'est en complicité avec la mort que la vie se fête. C'est dans la pleine conscience de sa défaillance qu'elle triomphe. Il faut donc penser les tableaux d'histoire de Corinth à partir de la scène primordiale de l'abattoir. C'est de là que viennent, selon son autobiographie, les premières esquisses, c'est là que le peintre vécut les contradictions de la peinture picturale. À une époque marquée par le code, par les grammaires des arts proposées par le pointillisme ou le cubisme, par le *Spirituel dans l'art* de Kandinsky, Corinth essaie de peindre avec un tempérament, dans le sens de Zola, un tempérament qui reposerait sur la mise en scène de son excès. Sa situation de retard par rapport à l'histoire des avant-gardes l'oblige presque à une radicalisation de son faire. Elle introduit une tension dans son œuvre où, par exemple, la peinture d'histoire fait échouer la tradition qu'elle prétend perpétuer : si les thèmes traditionnels de l'histoire de l'art trouvent des prolongements dans les dieux homériques, dans *Salomé* ou même dans le saint Antoine qu'il représente, ce n'est pas sans ironie, nuance qui témoigne de l'inévitable rupture avec cette même tradition au nom de laquelle Corinth travaille.

Ce peintre qui a si brutalement – mais avec quelle sensibilité d'artiste ! – associé le sang et les carnations, documente à l'approche de la mort la dissolution de son visage dans des autoportraits qui tentent de le rattacher à la vie. C'est encore la lutte qui le force à mettre en scène les pulsions mêmes qui la font naître, ce combat pour maîtriser les tremblements dont il souffrait depuis son apoplexie, afin d'étaler encore les pigments par des coups de pinceau à la fois maladroits et habiles sur la toile. D'un côté, dans les paysages du lac de Walchen, les coups de pinceau témoignent de la virtuosité du peintre à s'exprimer avec économie, de son habileté à choisir les couleurs propices au rendu des saisons. De l'autre, ils véhiculent la matérialité des pigments et la font se rapprocher du chaos dans lequel la peinture se perd. Toujours une peinture contre – et avec – la mort •