

# Névrose exploratoire ou rédemption du pervers ?

Par Michel Moral

Les très nombreux analystes de l'œuvre d'Egon Schiele s'accordent pour avancer que l'artiste puisait le principal de son inspiration dans une triple fascination pour la sexualité, la mort et lui-même, chacune de ces trois sources disputant la place aux autres dans un surprenant bouillonnement créatif. L'exposition rassemblant les artistes viennois contemporains de Schiele à Paris en 2005 (Trémolet de Villers, 2005) a permis de mesurer la puissance de son expression servie par une matière épaisse et colorée qui le distingue des autres peintres autrichiens.

Si la période pendant laquelle il a créé fut brève, à peine douze ans de 1906 à sa mort en octobre 1918, elle fut extrêmement productive puisque l'on compte 334 huiles et 2503 dessins.

Les accusations de pornographie, ainsi que les rumeurs d'homosexualité et de pédophilie, évoquent l'existence d'une problématique perverse et c'est ce qui nous intéresse ici. Nous nous efforcerons de montrer que les liens entre l'environnement, l'homme et l'œuvre ont été complexes, et que divers indices évoquent plutôt un conflit intérieur intense qui déboucherait, en fin de vie, sur une sorte d'apaisement, une rémission, après son mariage avec Edith Harms.

Egon Schiele était contemporain et voisin de Sigmund Freud qui, dans le même temps, élaborait la première théorie des pulsions, la première théorie de l'angoisse, la première topique, le concept de castration et celui de narcissisme. Coïncidence ? En 1909, Schiele s'est installé au 39 de l'Alserbachstrasse dans le 9<sup>e</sup> district (Whitford, 1981, p.45), à quelques centaines de mètres à peine de Berggasse où vivait Freud. Il est peu probable que les deux hommes se soient rencontrés mais ils baignaient dans le même environnement social et culturel, fréquentaient parfois les mêmes « cafés », quoique Freud préférait celui de l'Hôtel impérial et Schiele celui du Museum (Braudeau, 2006), entendaient certainement parler l'un de l'autre et étaient imprégnés par le même bouillon d'idées comme l'auraient été deux personnes connues vivant à Saint-Germain-des-Prés ou Montparnasse à la même époque.

La vie d'Egon Schiele est riche de signes pouvant susciter de nombreuses tentations diagnostiques. Il faut toutefois se garder de jugements trop hâtifs sur la personnalité de cet artiste car il appartient à un temps et à une culture que nous ne comprenons peut-être pas. Les traces que nous pouvons analyser suggèrent des réponses que nous devons considérer avec circonspection. Par exemple, son mariage avec Edith Harms aurait pu être dicté par le conformisme comme il le laisse entendre lui-même dans une de ses lettres. Sa correspondance avec son épouse n'ayant jamais été très tendre, nous pourrions conclure à un manque d'affectivité, reflet d'une grave maladie de l'âme (Bergeret, 1970). Mais, ses lettres aux autres femmes n'ont pas non plus été tendres et ce n'est peut-être pas par l'écrit que les véritables affects de l'artiste pouvaient émerger. Ainsi, lorsqu'il peint Edith, la martre devient plus souple et confère au tableau une atmosphère de sérénité absente de ses autres œuvres. Nous pensons avec les sociologues que l'expression des sentiments est avant tout réglée par le social et transpire, dans les pays comme l'Autriche, par des formes de communication formelles dont la subtilité échappe aux cultures orientées vers une plus grande expressivité. Si, par exemple, lors d'un enterrement, les Palestiniennes manifestent bruyamment leur chagrin, les Suédoises se drapent dans une froide dignité. Les hurlements des unes seraient inconvenantes pour les autres, qui elles-mêmes passeraient pour inactives chez les premières. De même un Français peut

considérer que les Autrichiens sont hautains, compassés et trop esclaves de leur extrême formalisme. Egon Schiele n'a pu échapper au carcan culturel conformiste de la société viennoise qu'au travers d'un langage pictural novateur et nous devons donc nous garder d'une confusion entre rébellion créative et perversion.

Nous proposons de revoir quelques éléments pertinents de l'environnement social, de la vie et de l'œuvre d'Egon Schiele avant d'avancer nos hypothèses sur la personnalité de l'artiste.

### **L'environnement social : Vienne**

La capitale de l'Autriche en 1900 est une cité immense dont nous ne percevons plus la réalité, celle d'un choc violent entre le conformisme pesant des hautes classes sociales et la dégradation des mœurs et valeurs morales dans les faubourgs de la mégapole. A cette époque, Vienne est l'endroit d'Europe qui abrite le plus grand nombre de prostituées par habitant et l'image fatale de ces courtisanes, grisettes, ou goules imprègne la littérature, les arts, les sciences et toutes les représentations collectives au sein de cette grande ville aux apparences policées. Alors que nous avons souvent tendance à analyser la naissance de la psychanalyse aussi bien que celle de l'œuvre d'Egon Schiele au travers du prisme de notre conception actuelle du monde, nous oublions que ces émergences ont eu lieu dans un chaudron où bouillonnait le sexe, la maladie et la mort et ce biais d'interprétation peut conduire à bien des erreurs.

L'image de la femme dans la société viennoise du siècle dernier distinguait celle de la bourgeoise, riche et bien en chair car correctement nourrie, de celle des basses classes dont l'allure frêle avec des membres « en baguette de tambour » et les articulations proéminentes rappelle la petite fille. L'impératrice Sissi choqua la cour en voulant conserver une silhouette de femme séduisante en opposition avec le surpoids des épouses de la haute société qui se sentaient trahies. Dans l'imaginaire collectif viennois, la femme aisée, cantonnée au rôle de mère et emprisonnée dans un système de règles sociales lui interdisant de profiter des joies du sexe, s'opposait à la prolétaire sensuellement libérée, au regard fiévreux à la fois avide et prometteur. Outre leur aspect émacié dû aux carences protéiniques, les femmes des milieux défavorisés souffraient de nombreux problèmes dermatologiques caractéristiques de régimes pauvres en vitamines.

Aussi, une explication pour les tâches verdâtres, donnant une impression de décomposition du corps sur certaines toiles de Schiele représentant des femmes<sup>1</sup>, pourrait tout simplement être le reflet de la réalité de la peau du modèle que l'artiste, comme son collègue Oskar Kokoschka, choisissait de préférence au sein des faubourgs les plus pauvres (Whitford, 1981, p.57).

Le clivage des représentations féminines à Vienne au début du XX<sup>e</sup> siècle tient à plusieurs facteurs dont nous pensons que deux sont prévalents : les conséquences de la mutation socio-économique de Vienne durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et la culture autrichienne.

En raison de l'industrialisation galopante, la capitale de l'Autriche connut une explosion démographique inhabituelle à l'ouest de l'Europe en quadruplant sa population au cours des quatre dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons peine à imaginer les tensions internes provoquées par l'arrivée massive des ruraux hongrois, polonais, slovaques, slovènes ou tchèques irrésistiblement attirés par la promesse incertaine d'un travail et qui ne pouvaient que s'entasser dans les logements insalubres des pires faubourgs du continent (Crankshaw, 1938 ; von Nostitz, 1964). Dans le même temps, la production de richesses favorisa l'apparition d'une

---

<sup>1</sup> *Nu assis au bras droit écarté* (1910), craie noire et aquarelle.

nouvelle bourgeoisie arrogante regroupée autour de la partie centrale de la ville délimitée par la « Ringstrasse », grand boulevard bordé de bâtiments officiels ou de superbes immeubles et qui encapsule un dédale de ruelles autour de la cathédrale. Formé sur une base pluri-ethnique, l'empire brassait de nombreuses cultures et ne put maintenir son unité qu'en imposant à ses élites une rigidité morale rigoureuse. La cour vivait sous le joug d'une étiquette sévère inspirée de celle des Espagnols mais, derrière l'apparente rigueur des mœurs de l'aristocratie et de la bourgeoisie s'étendait un monde de turpitude dans les bas quartiers où tous les plaisirs, ou presque, étaient possibles. Si Berlin avait fait sa spécialité des déviations sado-masochistes, et Paris celle du raffinement, Vienne offrait la facilité, voire même l'avidité sexuelle de femmes légères que l'on pouvait prendre hâtivement dans une *séparée* poussiéreuse et quoique les courtisanes de haut vol ne s'offraient que dans les salons luxueux des meilleurs restaurants de la ville, l'essentiel de la prostitution relevait plutôt de l'extrême sordide. Au dessus de ce chaudron bouillonnant planait l'ombre des maladies vénériennes, en particulier la syphilis dont on ne mesure pas la prévalence et la gravité avant l'arrivée de la pénicilline.

Vers 1860, le pouvoir décadent des Habsbourg, pressé de laisser une trace grandiose, entreprit la rénovation de près d'un millier de bâtiments publics et encouragea vigoureusement une facture néo-classique pour les immeubles des particuliers afin de transformer la ville en une gigantesque œuvre d'art à sa gloire. Quoique ce ne soit ni très visible ni souvent mentionné dans les guides touristiques, il y eut un très large recours au factice, comme par exemple le ciment moulé pour imiter la pierre sculptée ou le stuc, afin d'atteindre au plus vite les objectifs pharaoniques fixés par l'empereur. Le classicisme imposé avec force enferma les artistes dans un carcan culpabilisant tandis que le modernisme, considéré comme un tueur de rêves, était dénoncé. Un architecte connu comme Adolf Loos fut mis à l'index, coupable de ne pas avoir orné l'immeuble de la Michaelplatz, en face du palais impérial, des inévitables sculptures, corniches et balconnets (Whitford, 1981, p.13).

La rupture entre apparence et réalité, dénoncée par les intellectuels, portait plus particulièrement sur la faille entre l'image pseudo-romantique imposée par les classes les plus favorisées et les aléas de la sexualité humaine dans les faubourgs où la dépendance économique favorisait la vénalité avec pour conséquences l'emprise avilissante, les maladies et la débauche. Richard Krafft-Eling (*Psychopathia sexualis*, 1886) consacra ses recherches à la perversion et aux déviations sexuelles. Très jeune, il se suicida en effet à l'âge de 23 ans, Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1903) développa une théorie de la personnalité mettant la femme dans une position inférieure. Dans ces travaux, le clivage entre « maman » et « putain », également présent dans l'œuvre de Freud, est très fortement teinté par l'organisation sociale viennoise.

Plusieurs auteurs comme Frank Wedekind (*Frühlings Erwachen*, 1891 ; *Der Erdgeist*, 1893 ; *Die Büchse der Pandora*, 1901), Robert Musil (*Zöglings Törless*, 1906) et Arthur Schnitzler, au départ dermatologiste justement (*Reigen*, 1896 ; *Leutnant Gustl*, 1901), mettent en scène cette déchirure et en donnent une vision destructrice. L'emblématique *Lulu*, créée par Wedekind (1902), femme fatale car libre, noie des hommes aux principes rigides dans une impétueuse luxure. Les héroïnes de Schnitzler, qui ont inspiré Kubrick (1999) (dans « *Eyes Wide Shut* ») sont plutôt asservies au désir de l'homme. L'imaginaire collectif viennois opère donc un deuxième clivage portant sur la « putain » qui ne peut-être que dominatrice ou soumise.

Vienne, ce sont enfin les « cafés » fréquentés par Adolf Hitler (qui se présente à l'Académie presque en même temps qu'Egon Schiele mais en est rejeté), Staline, Herzl et Trotsky, qui y

reconstruisent le monde, ou par des cercles d'artistes ou d'auteurs qui rêvent de desserrer enfin le carcan néo-classique « glacial » pour accéder à la créativité « chaude » des pays avoisinants. La révolte des artistes contre l'hypocrisie prend la forme de la « sécession », mouvement mené par Gustav Klimt qui débute en 1897 et se développe jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Quant à la culture autrichienne, nous savons depuis les travaux quantitatifs<sup>2</sup> du sociologue hollandais Geert Hofstede (1991) dans les années 60 qu'elle se distingue très nettement de celle des autres pays d'Europe en étant fortement orientée vers ce que cet auteur dénomme « indice de masculinité » mais que les chercheurs anglo-saxons ont préféré qualifier de « compétitivité » et qui reflète le goût du combat en vue de bénéficier de revenus élevés, d'une position hiérarchique, et le besoin de voir reconnaître les résultats dans un environnement professionnel exigeant donnant un sens de l'accomplissement. Dans les pays où cet indice est élevé, l'appétit de réussite est aussi bien le fait des hommes que des femmes alors que dans les cultures plus « féminines », comme les pays nordiques ou la France, le besoin de sécurité prévaut et les rôles entre genres sont plus contrastés. Tout comme aux Etats-Unis, la question du respect pour la femme en Autriche est au centre des préoccupations culturelles et suscite un féminisme offensif aspirant à une égalité des rôles. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la présence à Vienne de communautés culturelles différentes, prêtes à prostituer femmes et filles pour survivre, bousculait profondément l'ordre culturel des Autrichiens de souche et le rigorisme moral des plus aisés tenait sans doute à cette fracture entre les visions des rapports entre genres.

Schiele appartenait à cette bourgeoisie autrichienne à la fois horrifiée et fascinée par le désordre moral dans les communautés immigrantes. Il a donc été imprégné par cette idée d'un danger mortel encouru par ceux qui cèdent à leur curiosité pour le sexe de la femme, fascination à laquelle son père lui-même aurait succombé et en aurait subi les conséquences funestes.

### **Egon Schiele : la vie**

Egon naît le 12 juin 1890 après trois enfants mâles mort-nés. Il a deux sœurs aînées, Mélanie (1886-1974) et Elvire (1883-1893) qui meurt à 10 ans d'encéphalite, et une cadette, Gertrude (1894-1981), avec qui il entretient une relation dont on pense qu'elle était sexuellement très intime mais sans que l'on sache vraiment s'il s'agissait d'une forte curiosité réciproque ou de relations incestueuses. Son père, Adolf, travaille pour la Compagnie des Chemins de Fer Royaux, il est chef de station, ainsi que son grand père (Ludwig, très doué pour le dessin), son beau-frère et l'oncle (Leopold Czihaczek) qui assurera sa tutelle. La famille paternelle originaire du nord de l'Allemagne est plutôt bourgeoise et on y trouve des fonctionnaires, des militaires, des médecins et des pasteurs. La branche maternelle, qui vient de Bohême, est d'origine rurale.

Son père est de santé fragile et il doit d'ailleurs prendre une retraite anticipée à l'âge de 52 ans. Très impliqué dans son travail, cette mise à l'écart provoque une forme de dépression avec accès de violence et comportements excentriques. Il tente de se défenestrer et on raconte qu'il brûla ses actions des Chemins de Fer lors d'un accès maniaque, laissant ainsi sa famille dans le besoin. Il meurt en 1905 à l'âge de 54 ans alors qu'Egon avait 15 ans. L'histoire familiale raconte, mais cela n'a pas été vérifié, que ce délabrement physique et psychique aurait pour cause la syphilis contractée avant son mariage et gardée secrète (Comini, 1976, p.10 ; Whitford,

---

<sup>2</sup> Il s'agit d'une enquête auprès de 116.000 employés d'une multinationale dans ses différentes filiales à travers le monde. Un même questionnaire de 100 items fut utilisé pour évaluer les *attitudes* vis-à-vis du travail et les *valeurs*. Les données recueillies en 1968 puis 1972 couvraient 72 nationalités et 38 métiers.

1981, p.27). D'autres versions évoquent la fréquentation de prostituées à Trieste au cours de son voyage de noces. Quoique ces histoires soient désormais profondément gravées dans les bibliographies, elles restent invérifiables et doivent être considérées avec la plus grande circonspection.

Sa mère est distante et ses rapports avec Egon sont empreints de violence et d'incompréhension. La situation financière précaire de cette femme, qui comptait peut-être sur le soutien matériel de son fils, est généralement avancée pour expliquer sa froideur vis-à-vis du seul descendant mâle.

Très jeune, celui-ci est passionné de dessin et réussit à convaincre sa famille de le supporter matériellement dans ses études. Il entre à l'Académie des Beaux-Arts du Schillerplatz en 1906 où il reçoit l'enseignement ultra-conservateur de professeur Christian Griepenkerl (1839-1916) contre lequel il se rebelle. Il obtient le diplôme de justesse en 1909 et s'installe dans son métier d'artiste.

La période 1911-1912 est marquée par la série de scandales, objet de très nombreux commentaires, qui conduisent à s'interroger sur son fonctionnement. En particulier, en 1911 il se retire avec son modèle Wally (Valérie Neuzil), qui est mineure, dans le village très conservateur de Neulengbach. Il y mène une vie dissolue et surtout se permet d'accueillir chez lui les jeunes gens du village pour les dessiner nus, ce qui suscite chez les habitants une réaction hostile que nous pouvons comprendre. Le 13 avril 1912, suite à la plainte du père d'une fillette de 13 ans qui l'accuse d'enlèvement, il fut arrêté pour « outrage aux bonnes mœurs et diffusion de dessins indécents ». Son comportement exhibitionniste est fustigé lors du procès durant lequel le juge détruit en public plusieurs de ses productions graphiques (Whitford, 1981, p. 115).

En 1914, tout change brusquement. Il fréquente Edith<sup>3</sup> et Adèle<sup>4</sup> Harms, deux sœurs au style « provincial » qu'il utilise comme modèle et séduit avec l'aide de Wally. Lorsque Gertrude épouse l'artiste Anton Peschka, dont elle aura un garçon, Schiele décide d'épouser Edith Harms et congédie brutalement sa maîtresse mais lui propose de poursuivre épisodiquement la liaison (Fisher, 2005, p.36). Elle refuse et s'engage comme infirmière dans l'armée. Le mariage avec Edith Harms a lieu le 17 juin 1915. Le style de l'artiste évolue alors rapidement au point de susciter les remarques des critiques artistiques comme celle d'Anton Faistauer (1923) à propos de l'autoreprésentation de l'artiste dans le tableau « *La famille* » (1918) : « *Ici, pour la première fois, nous voyons un regard humain dans une œuvre de Schiele,...* ». D'autres commentateurs notent toutefois que, dans cette œuvre, les regards des personnages vont dans des directions différentes. Cette peinture constitue en effet un tournant au niveau de la représentation que l'artiste a de lui-même car il semble surpris par sa propre douceur ou par une sérénité inhabituelle, mais il se montre encore hésitant à porter un regard amoureux sur l'autre.

Cette soudaine humanité, remarquée par tous les commentateurs artistiques, est souvent interprétée comme le passage de l'auto érotisme dans le cadre de relations perverses à une dimension objectale. L'explication est tentante avec en arrière plan la rupture de la continuité

---

<sup>3</sup> Le tableau représentant son épouse, *Edith Harms* (1915) figure une jeune femme godiche regardant droit devant elle avec les bras ballants. Le regard doux et un peu perdu est caractéristique de tous les tableaux la représentant (*La femme de l'artiste*, 1918 ; *La famille*, 1918 ; *Etude pour la femme de l'artiste*, 1917 ; etc,...).

<sup>4</sup> *Adèle Harms couchée* (1917) représente la jeune femme en déshabillé avec des bas noirs. La pose est lascive et le regard intense est soutenu.

dans la relation entre la mère de Schiele et son enfant, la maladie d'amour vis-à-vis de la mère qui en a résulté, les tentatives pour se faire aimer sans conditions, pour obtenir ce qui n'a pu être obtenu de la mère, puis le retour final à un lien apaisant suite à la rencontre avec celle que l'artiste attendait sans doute depuis l'enfance.

Nous ne saurons jamais où aurait pu aboutir cette transformation car Schiele, emporté par la grippe espagnole en 1918 quelques jours après le décès de son épouse, ne put réaliser son désir de fonder une famille.

### **Egon : une œuvre originale**

Egon Schiele se révèle aussi par son œuvre dans laquelle plusieurs thématiques récurrentes se succèdent et se recouvrent.

Tout d'abord la mort et la décadence du corps<sup>5</sup> qui l'attirent au point de le mener dans la clinique du gynécologue Erwin von Graf pour y dessiner des femmes malades et des cadavres de nouveaux nés. Ses œuvres mettent souvent en scène des corps amaigris dont la peau flasque porte les couleurs d'une issue fatale. Nous avons vu plus haut que le choix de ses modèles dans les faubourgs les plus pauvres permettait de penser que ses représentations étaient réalistes et non imaginées, ce qui semblerait indiquer que ce qu'il a posé sur la toile n'est pas une production de son inconscient mais au contraire une curiosité visant à combler un vide intérieur.

En second lieu la fascination exercée par le sexe de la femme<sup>6</sup>. Celui-ci est dévoilé, représenté, mis en scène avec soin, de façon à en faire le thème principal du tableau. Quoique peu d'œuvres (5 sur 334 huiles) soient centrées sur ce seul thème, on sait que tous les modèles commentaient avec ironie l'intérêt accentué de l'artiste pour cette partie de leur corps.

Ensuite, la masturbation masculine<sup>7</sup> (la sienne) ou féminine<sup>8</sup>. Nul ne sait s'il s'y attardait par goût, pour répondre à la demande insistante des bourgeois de Vienne ou si les deux motifs s'harmonisaient opportunément. Si le regard de Schiele lui-même se masturbant n'est pas dirigé vers le peintre dans ces œuvres, celui des modèles féminins est droit dans celui de l'artiste comme si celui-ci avait voulu capter le secret de leur jouissance ou, comme parfois<sup>9</sup>,

---

<sup>5</sup> Voir en particulier :

*Mère morte* (1910), huile et mine de plomb : une mère décédée tient son enfant en bas âge dans ses bras.

*Femme enceinte et la mort* (1911), huile : une femme enceinte rencontre la mort.

<sup>6</sup> Voir en particulier :

*Fille allongée à la robe bleu foncé* (1910), Gouache, aquarelle et mine de plomb : une jeune femme vêtue d'une robe et de bas, couchée sur le dos, le regard perdu, écarte ses jambes sous sa jupe pour exposer son sexe.

*Vue en rêve* (die Traumbeschau), 1911, Aquarelle et mine de plomb : une jeune femme nue, un œil fermé et l'autre couvert d'une écharpe, écarte les lèvres de sa vulve avec ses mains.

*Femme aux bas noirs* (1913), Gouache, aquarelle et mine de plomb : une femme soulève l'ourlet de sa robe pour dévoiler son sexe.

*Fille au coude levé* (1911), aquarelle et mine de plomb.

*Nu allongé les jambes écartées* (1914).

<sup>7</sup> *Autoportrait de l'artiste se masturbant* (1911). Schiele habillé d'une veste se masturbe.

<sup>8</sup> Voir par exemple :

*Jeune fille allongée* (1910), une fillette nue se masturbe avec un plaisir évident.

*Femme allongée* (1911), une femme se masturbe la main sous sa robe, les yeux plissés par le plaisir.

*Femme blonde allongée* (1914), une femme se masturbe en glissant sa main sous sa robe.

*Femme assise aux bas violets* (1917), gouache et craie noire : une femme se masturbe en passant sa main dans la fente de son sous-vêtement.

<sup>9</sup> *Femme assise aux bas violets* (1917). Le modèle est Adèle, la sœur d'Edith.

l'appréhension ou la culpabilité. Dans le cas des dessins de son maître et contemporain Gustav Klimt<sup>10</sup> les femmes qui se masturbent ferment les yeux, le visage concentré. Il existe donc entre les deux artistes une différence fondamentale entre le « pour elle-même » et « pour moi » ou « avec moi ». Il ne faut pas perdre de vue que depuis la parution de l'ouvrage de Tissot (1760), suivi par de nombreuses prétendues études scientifiques comme celles de Cooke (1876) et plus tard Goodner (1897), la masturbation, disputée à l'Eglise par la Médecine, était considérée comme source de nombreux maux dont, en particulier, pratiquement toutes les maladies dites « nerveuses » et bon nombre de troubles d'origine somatique. Souvenons-nous aussi que la révélation de la masturbation féminine en 1953 a peut-être été l'une des causes du discrédit subi par Alfred Kinsey malgré l'avidité du public américain pour la question sexuelle. Dès 1910, alors que les psychanalystes explorent prudemment le sujet avec des mots, les artistes viennois ont brisé des barrières et ouvert des voies de réflexion inédites en donnant une représentation picturale de ce tabou et en l'explorant sans vergogne.

Une autre série d'œuvres, débutant par une image particulièrement violente en 1908<sup>11</sup>, représente la relation mère-enfant. Jusqu'en 1914 de puissantes peintures à l'huile combinent maternité, mort<sup>12</sup> ou handicap<sup>13</sup>. Les toiles ne deviennent plus optimistes qu'après 1915<sup>14</sup> lorsqu'Egon peint des scènes familiales dont les personnages, en particulier les mères, ne peuvent cependant s'arracher à une tristesse qui semble fondamentale.

Enfin, le corps masculin, en particulier celui de l'artiste lui-même qu'il représente 100 fois, dont 25 fois nu, est un thème qui a beaucoup retenu l'attention des commentateurs (Goldberg, 2005 ; Steiner, 1993 ; Fisher, 2005). Alors qu'il prend grand soin de lui-même et s'habille avec goût, nombre des auto-portraits évoquent la maladie, la déchéance, la mort ou bien de puissantes émotions qu'il ne laisse jamais transparaître dans la réalité. Schiele se regardait, au sens propre, car il avait disposé chez lui plusieurs miroirs dans lesquels on sait qu'il aimait longuement s'admirer (Whitford, 1981, p.41). Les photographies valorisent avec soin son visage, sa coiffure et ses mains, en opposition avec les poses grotesques ou les expressions étranges des auto-portraits. Ce décalage entre le soin admiratif apporté à sa propre personne et les représentations picturales torturées fait évidemment penser à la description des personnalités narcissiques donnée par Otto Kernberg (1991)<sup>15</sup>. Là encore, il faut se montrer prudent et replacer Egon dans son environnement viennois. Les Autrichiens des classes aisées sont culturellement très *formels*<sup>16</sup>, c'est-à-dire que la tenue vestimentaire et les conventions

---

<sup>10</sup> Voir par exemple :

*Nu allongé* (1904).

*Nu assis aux yeux fermés* (1913).

<sup>11</sup> *La Madonne et l'enfant* (1908), craie : une femme dont les yeux sont vides, conférant à son regard, selon les observateurs, cruauté, folie ou perversité, tient l'enfant qui regarde de face. Il est surprenant que ce tableau très évocateur ne figure que dans peu d'ouvrages (Steiner, 2005, p.74 ; Whitford, 1981, p. 43, Nebehay, 1979) et qu'on ne puisse le trouver dans les banques de données accessibles par Internet.

<sup>12</sup> *Mère morte I* (1910).

*Nouveau né mort* (1910).

*Femme enceinte et la mort* (1911).

<sup>13</sup> *Mère aveugle* (1914).

<sup>14</sup> *Mère et enfant* (1914).

*Mère avec enfants* (1915).

*Jeune mère* (1914).

*Mère avec enfant et jouets* (1915).

*Mère et deux enfants III* (1917).

<sup>15</sup> Page 146 : « Ces patients présentent une excessive préoccupation de soi, accompagnée en surface d'une adaptation sociale uniforme et efficace, mais avec de sérieuses perturbations dans leurs relations aux autres,... ».

<sup>16</sup> Les caractéristiques culturelles des peuples sont très différentes au niveau du mode de communication qui

tiennent une place considérable. Pour se conformer à cette pression sociale, Schiele, faute de moyens, a dû parfois confectionner ses cols durs avec du carton (Röessler, 1948, p.25). Mais il se montre en cela semblable à ses compatriotes qui, aujourd'hui encore, ne peuvent imaginer travailler sans leurs chaussures noires et un costume trois pièces gris foncé. Si la plupart des photos dont nous disposons montrent l'artiste très correctement vêtu, c'est qu'il était bien, par de nombreux aspects, très soucieux de donner une image culturellement conforme.

### **Egon pervers ?**

La question est difficile car les faits cliniques dont nous disposons ne sont pas suffisants pour analyser ce que sa personnalité recèle d'éléments pervers. Comme la très grande majorité des hommes il était irrésistiblement attiré par le mystère de la sexualité féminine. Nous savons que cette curiosité porte en fait sur trois éléments, l'*intérieur*, la *vulve*, la *jouissance*, et que les solutions pour enfin percer ces mystères, ou s'en affranchir, sont variées, même au sein du monde des pervers où, entre le « corrupteur » (le sado-masochiste) et le « chercheur » (le voyeur) existent de profondes différences quoique la problématique soit la même. Les multiples variantes de la perversion reflètent la complexité de ce mélange de questionnements que le Moi s'efforce d'harmoniser sans succès.

Or, justement, l'œuvre de Schiele explore ces trois aspects de la spécificité féminine, nourris par de fortes pulsions et exacerbées par une sensibilité artistique aiguë. Dans le journal qu'il tient en 1912 durant son séjour en prison, il dit « *toujours souffrir de la torture sexuelle* », comme s'il se sentait incapable d'atteindre la plénitude malgré l'aide et la complicité de Wally, sa maîtresse, qui accompagne tous ses fantasmes. Ses dessins et peintures représentent cet appel de l'autre et les femmes qui se masturbent semblent dire « Vois, je peux jouir sans toi. » ou « Viens jouir avec moi. » ou encore « Viens jouir par moi. » tandis que dans le même temps la représentation du rapport sexuel<sup>17</sup> montre l'homme, le regard désabusé, désespéré de ne pouvoir réaliser une véritable rencontre. Outre la fascination pour le plaisir mystérieux, celle pour la vulve est patente mais les représentations qu'il en fait restent peu nombreuses et il semble renoncer à poursuivre son exploration malgré une évidente inventivité, comme peindre ses modèles du haut d'une échelle, à la recherche de perspectives nouvelles. Par contre, il porte plus longuement son regard sur différentes facettes du maternel, là encore à la manière d'un chercheur ou d'un inventeur. Notons que d'autres artistes, comme Picasso, n'ont pas couvert aussi largement la palette des questions sur la sexualité féminine.

Hormis la recherche d'un hypothétique phallus maternel, qui n'apparaît pas clairement dans les lettres ou témoignages dont nous disposons, la perversion pourrait également se montrer par l'appréhension, voire la peur ou le rejet, d'un lien entre personnes autre que celui de l'emprise. Le pervers tire en effet l'essentiel de son plaisir de son pouvoir sur le « complice », terme abusif qui traduit mal que la victime est enfermée dans la cage de ses propres problèmes que le manipulateur sait parfaitement faire jouer. Nous pouvons prendre pour exemple un événement de 1910 où Egon Schiele profita de l'amour que lui portait Willy Lidl pour se loger au frais de ce jeune homosexuel (Whitford, 1981, p.69). Absolue nécessité économique ou jouissance perverse, nous ne pouvons dire, car le peintre vivait en effet au sein d'un groupe d'artistes, avec en particulier le mime Erwin Osen et sa compagne la séduisante danseuse exotique Moa, dans le plus grand désordre affectif.

---

comporte quatre dimensions : contexte, formalisme, expressivité et aptitude au conflit. Voir, Moral Michel (2004).

<sup>17</sup> *Coit* (1915) gouache et mine de plomb.

La perversion peut aussi être vue comme la transgression d'une loi insuffisamment intégrée. Mais, si le respect de règles communes permet à la personne de vivre en harmonie avec le groupe, il est parfois indispensable d'en questionner les limites, de bousculer des règles imbéciles qui se déguisent en Loi, pour créer, pour faire avancer l'art, la science ou la culture dans une société. Le conformisme de celle où vivait Egon Schiele était si pesant qu'il fallait une grande détermination pour se laisser emporter par le courant de la *Sécession* ou braver les interdits relatifs à la représentation explicite des activités auto ou hétéro érotiques. Bousculer l'ordre établi afin de repousser les barrières et permettre l'évolution du monde n'entre pas dans le champ de la perversion. Ce qui la signe est que si le névrosé se sent coupable de la transgression, le pervers jubile. Egon Schiele n'a malheureusement pas dit à quiconque s'il avait joui de provoquer la société viennoise, et, quand bien même aurait-il joui, il faudrait connaître la nature exacte de ce plaisir : expiatoire, libérateur, destructeur ?

Un autre aspect de la perversion est le prosélytisme et l'existence d'une théorie ayant pour objet la conversion de l'autre afin d'en obtenir ce qui est désiré, classiquement, dans le fantasme ce que la mère n'a pu ou su donner. On sait peu de choses de la vie intime d'Egon mais aucun de ses amis ni aucune de ses anciennes maîtresses ne le décrivent pas comme féru de pratiques déviantes, ce qui n'aurait d'ailleurs pas été passé sous silence à cette époque où le voyeurisme social atteignait son acmé. Cependant, l'épisode de Neulengbach en 1911 peut donner lieu à plusieurs interprétations. La plus favorable serait que, accueillant et distrait, il aurait laissé aller et venir les adolescents de la ville chez lui, aurait utilisé certains d'entre eux comme modèle, sans prendre la mesure du fait que les murs de la maison étaient couverts de dessins équivoques et qu'il laissait volontiers entrevoir ses relations les plus intimes avec Wally. Une autre interprétation serait, bien sûr, celle de la subornation où Egon, parfaitement conscient, montrait le non-montrable pour faire bouillir l'imagination des jeunes gens. Le procès qui a suivi la plainte de l'un des habitants n'a pu établir que la seconde hypothèse était la bonne et l'inconséquence de l'artiste vivant dans un univers différent reste celle qui est la plus probable.

Une dernière facette de la perversion est la présence d'un scénario immuable et répétitif qui seul permet l'accès au plaisir sexuel mais nous ne disposons d'aucun témoignage permettant d'envisager une telle répétition dans ses pratiques sexuelles. Dans son art, si Egon Schiele a pu, par exemple, mettre plusieurs fois le sexe féminin au centre de son oeuvre, il a sans cesse innové, cherchant de nouveaux angles comme la vue plongeante<sup>18</sup> qui place le spectateur dans la posture d'un amant penché vers sa maîtresse. D'autres artistes ayant une problématique perverse, tel Picasso, ont également fait preuve d'une inventivité artistique stupéfiante, loin de tout scénario stéréotypé. Pour celui qui est par définition un créateur, un inventeur, donc sans cesse dans le changement et la recherche, la répétition du même serait un excellent indice permettant de conclure à une problématique perverse. Ce n'est pas le cas d'Egon Schiele.

Ce qui suscite notre perplexité est qu'à partir de la rencontre avec Edith, l'homme change. D'interloqué alors que la femme le capture<sup>19</sup>, il devient peu à peu serein<sup>20</sup> au point d'interpeller les commentateurs peu habitués à cette quiétude. Est-ce un changement, c'est-à-dire la disparition de mécanismes pervers au profit d'une autre organisation psychique, ou simplement l'émergence de sa véritable nature lorsqu'il s'unit à Edith. La première hypothèse entre dans le cadre théorique établi par Jean Bergeret (1974) : Egon, état-limite

---

<sup>18</sup> *Nu assis* (1914).

<sup>19</sup> *The embrace* (1915).

<sup>20</sup> *La famille* (1918).

aménagé pervers, aurait basculé dans la structure névrotique. La seconde hypothèse reprendrait la position d'Alberto Eiguer (1991) : le conflit entre instances aurait pris finalement le pas sur celui qui fait rage au sein du Moi et la « Fêlure dans le miroir » se serait réparée par l'établissement d'un lien satisfaisant.

### **Perversion et création**

La construction du lien passe par les mots, ce que souligne avec acuité Arthur Andersen dans *La petite sirène* où la jeune fille, privée de sa voix à la suite du pacte conclu avec la sorcière, ne peut plus établir une véritable rencontre avec celui qu'elle aime. S'il est donc logique que les avatars du lien apparaissent avec acuité dans la littérature, le mécanisme est sensiblement différent pour le créateur dans les arts graphiques puisque ce n'est plus le préconscient, monde des mots, qui est déversé dans l'œuvre mais l'inconscient, monde de formes, qui, passant par la main puis par le crayon ou la martre, se répand sur la toile. L'artiste, en exposant son désir au spectateur confronte ce dernier à son propre refoulé et au trouble que suscite la menace du retour de rêves profondément enfouis. Le créateur exerce là une fonction qui est contre névrotique, novatrice, créatrice, et sublimatoire si l'observateur parvient à dompter les pulsions que suscite la vue de l'œuvre. Certains amateurs d'art ressentent une gêne profonde en face de tableaux de Balthus ou Delvaux alors qu'ils tirent grand plaisir de paysages ou de marines du XVII<sup>e</sup> siècle. La clinique nous démontre que ces mêmes personnes peuvent regarder avec plaisir des images pornographiques sur Internet. Quelle est donc la source de la puissance évocatrice de certaines œuvres, puissance propre à briser les barrières de l'inconscient ? La réponse est que l'artiste ne reproduit pas une réalité observée ou imaginée mais pose sur la toile quelque chose de plus profond, un fragment de lui-même, la mise en scène du conflit interne au moment où il se produit. Nous sommes donc en mesure, en scrutant l'ensemble d'une œuvre, d'observer l'évolution de ce conflit.

La question est donc de définir ce que Schiele nous livre de lui-même. Quoique étroitement entrelacées, les thématiques s'échelonnent par vagues successives selon un ordre précis : tout d'abord la représentation de lui-même qui atteint un pic en 1910/1911 conjointement aux mises en scène du sexe féminin, et qui précède donc la période des scandales. Dans un deuxième temps, ce sont les couples homosexuels féminins et la masturbation féminine qui dominent de 1912 à 1914. Viennent ensuite les représentations du maternel, du couple hétérosexuel et de la famille à partir de 1914 et jusque sa mort en 1918.

Une des clefs est peut-être la sanguine de 1908 représentant *La Madone et l'enfant*. La femme en arrière-plan est mystérieuse, sombre, et surtout son regard intense frappe par la luminosité ou le vide que chacun peut lui attribuer. L'enfant paraît serein mais sérieux. Son abondante chevelure suggère qu'il s'agit d'une représentation de Schiele lui-même qui a toujours été très soucieux de l'arrangement de sa coiffure. Les mains de la Madone sont presque normales alors que l'artiste les peint le plus souvent immenses, décharnées, tordues, repliées comme des griffes ou les doigts ouverts « en ciseaux ». Celles de l'enfant, par contre ont les doigts démesurément longs. La mère présente l'enfant de face, tous les deux ont les yeux droit vers le spectateur, ce qui évoque avec force cette phrase d'Alberto Eiguer (2002) : “*pour la femme, l'enfant représente bien plus qu'un phallus.*” (page 36). Qu'est-ce qui peut donc être bien plus qu'un phallus ? L'auteur reconnaît que pour un homme, cette question est vertigineuse. Il propose que, le champ du monisme phallique étant désormais labouré en tous sens, il soit temps de se demander ce que devient la théorie si on présuppose au contraire un dualisme pulsionnel dont la nature reste à penser. Ce qu'il suggère est d'articuler le second

terme de la dualité autour de la capacité, spécifique à la femme, d'enfanter, et donc d'en déduire une castration propre au féminin : et, quoique ce ne soit pas explicite, il transparait que le deuxième terme d'un tel dualisme pulsionnel doit s'appuyer sur un triple irréprésentable : la cavité profonde de la création, lieu du développement fœtal, la fente visible mais mystérieuse, nid de la jouissance féminine, et cette jouissance elle-même, énigmatique<sup>21</sup>. Trois irréprésentables intimement liés entre eux puisque "*le maternel s'inspire du féminin.*" (page 132).

La problématique de Schiele pourrait donc être que, n'ayant pu comprendre dans son enfance que les différentes facettes de la femme (être, être femme, être mère) sont si intimement liées qu'elles sont indissociables, son inspiration aurait été puisée initialement dans la recherche d'une représentation des deux derniers irréprésentables : la vulve et l'orgasme féminin. Dans un deuxième mouvement, il s'intéresse au lien à travers des représentations de rapports sexuels entre femmes puis entre homme et femme. Enfin, il se serait progressivement tourné vers la fonction maternelle et, le tableau représentant *La famille* en 1918 conclut cette fin de parcours chaotique, ponctuée de mères et d'enfants malades ou morts, et réalise une sorte de synthèse finale.

L'absence d'un modèle internalisé satisfaisant de la femme tient pour partie aux relations difficiles entre Egon et sa propre mère. Une analyse fine de cette interaction mériterait à elle seule un ouvrage et nous nous contenterons d'émettre une hypothèse sur la base d'une anecdote très caractéristique : la mère de Schiele était absente à son mariage avec Edith et ne le commenta que plus tard auprès d'un journaliste. « Edith était jalouse des splendides modèles de mon fils et un artiste ne devrait pas se marier. ». Peut-être que cette mère, épouse peu satisfaite, a distillé jour après jour le message suivant : « Tu n'aimeras pas d'autre femme que moi. ». Si Egon Schiele était effectivement condamné à n'instaurer aucun véritable lien, il n'a jamais emprunté les voies habituellement ouvertes en ce cas comme l'homosexualité, le donjuanisme, la solitude, l'impuissance ou le sadisme. Ayant échoué à établir avec sa sœur Gertrude le lien magique qui le délivrerait du lien maternel il a consacré sa vie à affronter l'interdit, l'explorant par morceaux, de façon presque scientifique, pour finalement conjurer l'injonction initiale.

Nous ne disposons malheureusement pas de détails cliniques permettant de confirmer ou infirmer cette idée. La réalité est en outre beaucoup plus complexe car le clivage entre mère et femme perdue était inscrit profondément dans le modèle de société de Vienne et nous pouvons supposer que l'environnement social et le contexte familial se sont combinés pour amplifier ce même clivage chez l'artiste.

## Conclusion

Il faut probablement voir l'ensemble de l'œuvre d'Egon Schiele comme la résolution d'un double conflit psychique. Le premier se développe au sein du Moi entre l'appel vers l'autre et un irrésistible besoin de réparation narcissique. Le second fait rage entre le Ça, le Surmoi et l'Idéal du Moi et la puissance des pulsions déborde avec furie sur la toile.

---

<sup>21</sup> « Tyresias, mandé pour apaiser la querelle entre Zeus et son épouse (savoir qui, de l'homme ou de la femme éprouve le plus de plaisir sexuel), et prié de dire son sentiment d'après sa propre expérience, puisqu'il a été homme et femme, répondit : *Si en amour le plaisir est compté sur dix, les femmes obtiendraient trois fois trois et les hommes seulement un.* » (Appolodore, Livre III, Chapitre 6, Section 7 in Graves, 1993, p.298).

Il est vrai que la rémission finale est propre à faire rêver tous ceux qui s'efforcent de briser la funeste mécanique psychique du pervers. Il y aurait donc un espoir de soigner tous ceux qui sont un danger pour la société en construisant une stratégie thérapeutique leur permettant de suivre le même chemin. L'examen de l'histoire d'Egon Schiele ne permet pas de conclure que cela soit une piste possible. Son système défensif était en effet bien plus élaboré que celui d'un pervers.

## Bibliographie

- Bergeret Jean, Les « inaffectifs », *RFP*, 34, 5-6 sept. 1970, pp. 1183-1191.
- Bergeret Jean, *La personnalité normale et pathologique*, Dunod, Paris, 1974.
- Braudeau Michel, L'Europe des cafés – 2, *Le Monde* du 19 juillet 2006.
- Comini Alessandra, *Egon Schiele*, Seuil, Paris, 1976.
- Cooke Nicholas Francis MD., "*Male Masturbation*," *Satan In Society*. Cincinnati: C.F. Vent, 1876.
- Crankshaw Edward, *Vienna: The Image of a City in Decline*, Page, London, 1938.
- Eiguer Alberto, *La folie de Narcisse*, Dunod, Paris, 1991.
- Eiguer Alberto, *L'éveil de la conscience féminine*, Bayard, 2002.
- Faistauer Anton, *Neue Malerei in Österreich. Betrachtungen eines Malers*, Vienna, 1923.
- Fischer Wolfgang, *Schiele*, Taschen, Cologne, 2005.
- Goldberg Itzhak, Egon Schiele : Moi est un autre, in *Beaux-Arts Magazine*, 250, avril 2005, pp. 86-95.
- Goodner Ralph, MD, « The Relation of Masturbation to Insanity, with Report of Cases », *Medical News*, 1897 ; 70:272-273.
- Graves Robert, *Les mythes grecs*, Fayard, Paris, 1993.
- Hofstede Geert, *Software of the mind: Intercultural Cooperation and its Importance for Survival*, New York, McGraw-Hill, 1991.
- Krafft-Eling Richard, *Psychopathia sexualis*, 1886. *Psychopathia sexualis*, trad. De l'allemand par René Lobstein, Poche, Paris, 1999.
- Kubrick Stanley, *Eyes Wide Shut*, 1999.
- Kernberg Otto, *La personnalité narcissique*, Dunod, Paris, 1991.
- Moral Michel, *Le manager global : comment piloter des équipes multiculturelles*, Dunod, Paris, 2004.
- Musil Robert, *Zöglings Törless*, 1906. *Les Désarrois de l'élève Törless*, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Seuil, Paris, 1980.
- Nebehay Christian. *Egon Schiele: Leben - Briefe - Gedichte*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1979.
- Schnitzler Arthur, *Reigen. Zehn Dialoge*, 1896. La ronde, trad. de l'allemand par M. Remon, Stock, Paris, 2002.
- Schnitzler Arthur, *Leutnant Gustl*, 1901. Lieutenant Gustel, trad. de l'allemand par Claire Rozier, Pocket, Paris, 2005.
- Steiner Reinhard, *Egon Schiele: 1890 - 1918*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. Trad. De l'allemand par Wolf Fruhtrunk, Le Monde, Paris, 2005.
- Tissot S., *De l'onanisme ou dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, A.Chapuis, Lausanne, 1760.
- Trémolet de Villers Vincent, Les illuminations, in *Vienne 1900*, Le Figaro Hors Série, Septembre 2005, pp. 54-61.

- von Nostitz-Wallwitz Helene, *Aus dem alten Europa*, Prestel, Hamburg, 1964.
- Wedekind Frank, *Frühlings Erwachen*, 1891. *L'Eveil du printemps - tragédie enfantine*, Gallimard, Paris, 1983.
- Wedekind Frank, *Der Erdgeist*, 1893. *L'Esprit de la terre*, L'âge d'homme, Lausanne, 1999.
- Wedekind Frank, *Die Büchse der Pandora*, 1901. *La boîte de Pandore*, L'âge d'homme, Lausanne, 1999.
- Wedekind Frank, *Lulu*, 1902. *Loulou*, L'âge d'homme, Lausanne, 1999. .
- Weininger Otto, *Geschlecht und Charakter*, 1903. *Sexe et caractère*, trad. De l'allemand par Daniel Renaud, L'âge de l'homme, Lausanne, 1975.
- Whitford Frank, *Egon Schiele*, Thames & Hudson, London, 1981.

11

Autres ouvrages sur Egon Schiele :

- Kallir Jane, *Egon Schiele. The Complete Works*, London: Thames & Hudson, 1998.
- Kallir Otto, *Egon Schiele: oeuvre catalogue of the paintings*, NY: Crown, 1966.
- Mitsch Erwin, *The Art of Egon Schiele*, London: Phaidon, 1975.
- Nebehay Christian, *Egon Schiele. Leben und Werk*. Salzburg Residenz Vlg. 1980.
- Rössler Arthur, *Erinnerungen an Egon Schiele*, Wien: Wiener Volksbuchverlag, 1948.
- Schroder Klaus & al., *Egon Schiele: Eros and Passion*, Munich: Prestel, 1995.
- Smith Kimberly, *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes*, London and New Haven: 2004.
- Werkner Patrick (editor), *Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism*, Palo Alto, CA: The Society for the Promotion of Science and Scholarship (SPOSS), 1994.