

Université de Montréal

**Regards croisés sur le corps féminin dans les dessins érotiques
d'Egon Schiele (1910-1911)**

par Gabrielle Marcoux

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

En vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Avril 2014

©Gabrielle Marcoux, 2014

Résumé

Nous proposons dans ce travail que l'artiste Egon Schiele (1890-1918) a su exprimer l'ambivalence et l'angoisse entourant la question de la sexualité à Vienne au début du XXe siècle, plus spécifiquement à travers ses œuvres érotiques féminines sur papier réalisées en 1910-1911. À cette époque, des discours polarisés essentialisant la femme et sa sexualité se développent, notamment dans les sphères de la psychanalyse et de la philosophie continentale. La liberté sexuelle des jeunes femmes est réprimée et l'accès à l'information sur la sexualité leur est refusé. Pour les hommes, il s'avère ardu de concilier les propos puritains prônant l'abstention et leurs pulsions et curiosité libidinales, qui ne peuvent être assouvies que secrètement auprès de prostituées. Pour plusieurs, une vie sexuelle active devient synonyme de maladies vénériennes et de déchéance sociale.

C'est en favorisant une approche théorique psychanalytique et féministe, portant sur le regard confronté au corps sexué, que nous étudions les modes d'adresse s'établissant entre les modèles, le spectateur et l'artiste à travers ce corpus, afin de mieux comprendre les affects particuliers et les bouleversements des traditions phallocentriques mis de l'avant par Schiele. Ce mémoire considère qu'en optant pour une représentation plastique du corps féminin dérangeante et constamment variable, de même qu'en interpellant ses contemporains de façon ambiguë grâce à des dispositifs visuels hybrides, le jeune artiste a su ébranler l'autorité traditionnelle du spectateur/voyeur masculin face à l'objet de désir féminin. Il serait ainsi parvenu à critiquer l'hypocrisie et l'inconfort identitaire et sexuel dominants au tournant du siècle.

Mots clés

Egon Schiele; dessin érotique; nu féminin; Vienne 1900.

Abstract

In the present work, we argue that the artist Egon Schiele (1890-1918) was able to express the ambivalence and anxiety surrounding the topic of sexuality around 1900 through his erotic drawings of female nudes, especially those produced in 1910-1911. In the early twentieth century, in Vienna, essentialist and polarized concepts about women and female sexuality are developed, especially in the fields of psychoanalysis and continental philosophy. Young women are denied access to any kind of sexual knowledge or experimentation. Meanwhile, men are torn between austere discourses preaching abstinence and their sexual urges and curiosity; many must secretly resort to prostitutes in order to satisfy their impulses. For most, an active sex life implies venereal diseases and social decay.

While referring to psychoanalytical and feminist theories about the gaze and its encounter with the carnal body, we have studied the spectatorial relationships established between the models, the spectator and the artist across this corpus, in order to better understand the repudiation of the phallogocentric traditions as proposed by Schiele. We believe that by representing the female body in disturbing and inconstant esthetic manners, as well as by reaching out to his contemporaries in ambiguous ways through hybrid visual devices, the young artist was able to undermine the traditional authority of the male viewer over the feminine object of desire. In so doing, Schiele managed to criticize the prevailing hypocrisy and discomfort regarding sexual identities and practices at the turn of the century.

Keywords

Egon Schiele; erotic drawing; female nude; Vienna 1900.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract	ii
Remerciements	v
Liste des illustrations.....	vi
Introduction.....	1
Vienne 1900 et le contexte de production de Schiele	2
Egon Schiele : fortune critique	3
Problématique et méthodologie	7
Chapitre 1 : Vienne 1900 : perception et représentation de la femme par ses contemporains ..	11
1.1 Vienne 1900 : Perception de la femme par ses contemporains	14
1.2 Vienne 1900 : représentation de la femme par les artistes de l'époque.....	21
1.2.1 Le milieu artistique viennois au tournant du siècle	21
1.2.2 Figures féminines types dans l'art autrichien au tournant du siècle	24
1.2.3 Les transgressions d'Egon Schiele	27
Chapitre 2 : Ambiguïté et emprunts: le traitement plastique paradoxal du corps féminin dans les dessins érotiques de 1910-1911 d'Egon Schiele	32
2.1 Le traitement formel et l'ambiguïté charnelle	36
2.1.1 Le trait et la couleur	36
2.1.2 Le médium et la chair	41
2.2 Le traitement spatial et l'ambiguïté situationnelle	42
2.3. Le traitement photographique et l'ambiguïté du dispositif.....	45
2.3.1. L'influence de la photographie dans les arts au 19 ^e siècle.....	45
2.3.2. Egon Schiele et la photographie.....	47
2.3.3. Egon Schiele et la fragmentation du corps.....	48
Chapitre 3: Constance dans la variation : jeux de regards et « trouble » chez le spectateur des dessins érotiques de 1910-1911 d'Egon Schiele	56
3.1 Consommateurs d'art érotique au tournant du siècle.....	60
3.2 Théorisation du regardeur.....	62
3.2.1 Le système déséquilibré du <i>male gaze</i>	62
3.2.2 Quand l'objet féminin redevient sujet : le « trouble » dans les beaux-arts.....	65
3.3 Analyse d'œuvres : le « trouble » chez Egon Schiele (1910-1911).....	68
3.3.1 <i>Female Nude</i> (1910) : Suggestion, accessibilité et « absorbement corporel »	68

3.3.2 <i>Schiele with nude model before mirror</i> (1910): Identification, confrontation et fragmentation.....	71
3.3.3 <i>Two women embracing</i> (1911) : Abjection, invitation et obstruction	75
Conclusion	79
Bibliographie.....	86

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de recherche Johanne Lamoureux, une femme de tête inspirante, qui a généreusement accepté de m'accueillir sous son aile en milieu de parcours. En outre, ce travail n'aurait pas vu le jour sans l'aide de Suzanne Paquet, qui m'a guidée durant les premiers mois de recherche. D'autre part, je suis extrêmement reconnaissante du soutien financier du CRSH et du FRQSC, de même que de l'Université de Montréal m'ayant octroyé la bourse Mgr-Olivier-Maurault. Grâce à ce support, j'ai eu la chance de visiter à quelques reprises la ville absolument magnifique de Vienne qui m'a inspiré ce projet de recherche. En plus de m'imprégner de l'atmosphère hors du temps de cette métropole et d'admirer « de visu » les chefs-d'œuvre m'intrigant depuis des mois, j'ai eu le privilège de rencontrer l'équipe passionnée et efficace du *Egon Schiele Documentation Centre*, où j'ai pu passer des heures à parcourir des ouvrages spécialisés. Je remercie tout particulièrement la conservatrice du centre Sandra Tretter de m'avoir accueillie avec tant de générosité.

Sur une note plus personnelle, je remercie mon père Pierre Marcoux pour son soutien constant et l'intérêt porté envers mes démarches, mon frère Félix-Antoine Marcoux pour son esprit critique et ses conseils, et ma grand-mère Solanges Marcoux pour sa soif de connaissances contagieuse et sa sagesse. Je tiens à remercier tout particulièrement ma mère, Suzanne Martel, pour sa dévotion, son support inconditionnel, sa tendresse et son humour, et mon amoureux Denis Habib pour son optimisme inébranlable et sa grande patience (après tout, le pauvre accepte de vivre constamment entouré de dessins de nus). Un grand merci aussi à mon amie et acolyte Annie Duhamel-Laflèche pour ses encouragements et son appui, à Katrie Chagnon et à Christine Crowther pour leur oreille attentive, de même qu'à Paul Nakhleh pour son coup de main informatique.

Liste des illustrations

Figure 1: Egon Schiele, *Black-haired nude girl*, 1910, Crayon, aquarelle, liant à base de protéine, blanc opaque sur papier emballage, 56 x 32.5 cm, Musée Albertina, Vienne, Inv. 30892.

Source: SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p.119.

Figure 2: Egon Schiele, *Two women embracing*, 1911, Aquarelle et crayon sur papier, 56 x 37 cm, Collection privée.

Source: SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p.191.

Figure 3: Egon Schiele, *Female Nude*, 1910, Craie noire, aquarelle, blanc opaque, crayon sur papier d'emballage brun, 44 x 30.5 cm, Albertina, Vienna, Inv. 30996r.

Source: SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p. 144.

Figure 4: Egon Schiele, *Observed in a dream*, 1911, Aquarelle et crayon sur papier, 48 x 32 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Scofield Thayer.

Source: KALLIR, Jane (2012). *Egon Schiele's Women*, New York: Prestel, p. 127.

Figure 5: Egon Schiele, *Reclining female torso*, 1910, Craie noire, gouache et aquarelle sur papier, 31.6 x 44.9 cm, Collection privée avec l'autorisation de Richard Nagy Ltd., Londres.

Source : SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p. 71.

Figure 6 : Egon Schiele, *Reclining girl in dark blue dress*, 1910, Crayon et gouache sur papier, Collection Stefan T. Edlis.

Source: SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p. 126.

Figure 7 : Auguste Belloc, *Photographies obscènes pour stéréoscope*, vers 1860, papier albuminé d'après négatif verre au collodion, colorié à l'encre transparente, 8 x 7 env. (chaque épreuve), Bibliothèque nationale de France, Estampes.

Source : COMAR, Philippe (1997). « Jupon blanc et manteau noir », Sylvie Aubenas (ed.), *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, Paris : Hazan, p. 115.

Figure 8 : Auguste Belloc, *Photographies obscènes pour stéréoscope*, vers 1860, papier albuminé d'après négatif verre au collodion, colorié à l'encre transparente, 8 x 7 env. (chaque épreuve), Bibliothèque nationale de France, Estampes.

Source : COMAR, Philippe (1997). « Jupons blancs et manteaux noirs », Sylvie Aubenas (ed.), *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, Paris : Hazan, p. 114.

Figure 9 : Egon Schiele, *Female Nude*, 1910, Crayon sur papier emballage brun, 54.2 x 38 cm, Musée Albertina, Vienne, Inv. 25143.

Source : SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p. 125.

Figure 10 : Egon Schiele, *Schiele with nude model before a mirror*, 1910, Crayon sur papier emballage, 55.1 x 35.3 cm, Musée Albertina, Vienne, Inv. 26276.

Source : SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p. 103.

Introduction

Au printemps 1912, un artiste d'un peu moins de 22 ans sort de prison, amer, troublé. Accusé de l'enlèvement et de l'agression sexuelle d'une mineure s'étant enfuie du foyer familial, le jeune Autrichien aura passé 24 jours en cellule dans la ville de Neulengbach, avant d'être finalement disculpé de ces sévères accusations. Au bout du compte, il sera tout de même puni pour avoir exposé des dessins érotiques à la vue de mineurs, qui parcourent fréquemment son atelier. Ce n'est certainement pas la dernière fois qu'Egon Schiele (1890-1918) sera critiqué avec véhémence à cause de ses œuvres osées. Durant toute sa carrière, le corps nu occupe une place centrale dans ses démarches artistiques, que ce soit son propre corps, le corps d'enfants, d'hommes, de femmes enceintes ou malades, de couples, etc. Dans sa jeunesse, c'est surtout sa sœur cadette Gertrude, ou Gerti, qui lui sert de modèle féminin; elle pose souvent nue, parfois même dans des poses explicitement sexuelles.

Si Schiele est admis à l'Académie des beaux-arts de Vienne en 1906, trois ans plus tard, il quitte l'institution, notamment à cause de différends avec son professeur particulièrement conservateur, Christian Griepenkerl (1839-1912) (Mitsch 2006 :20). Cette même année, dès les premières expositions collectives auxquelles il participe, que ce soit avec ses collègues du *Neukunstgruppe* (Groupe pour le nouvel art) qu'il vient de fonder ou lors de la grande *Exposition internationale d'art de Vienne*, les œuvres du jeune artiste sont reçues avec dégoût et indignation par bien des critiques (Mitsch 2006 :20). Malgré le fait que le contexte moderne de réception et de commercialisation de l'art passe avant tout par des achats en galerie, Schiele parvient rapidement à se créer un réseau de mécènes dévoués et fidèles qui le supportent inconditionnellement pendant des années. Heinrich Benesch (1862-1947), notamment,

s'intéresse aux travaux de Schiele dès le début de sa carrière et deviendra pour lui un véritable ami et un bienfaiteur inestimable (Kuhl 2010 :21, Schröder 2005 : 15).

La sexualité aura joué un rôle à la fois prédominant et paradoxal dans la vie personnelle comme dans la carrière de Schiele. En effet, alors qu'il n'est âgé que de 14 ans, le jeune garçon voit son père, atteint d'une folie symptomatique de la syphilis, succomber de cette maladie alors incurable et répandue (Mitsch 2006 : 7, Schröder 2005 : 12). Par ailleurs, en 1911, alors que l'artiste et sa compagne et modèle préférée Wally Neuzil (1894-1917) vivent à Krumau, ils se voient contraints de partir du village, chassés à cause de leurs mœurs non traditionnelles, puis déménagent à Neulengbach, où prendra place le fameux incident de l'arrestation et de la confiscation des dessins érotiques. Malgré ces quelques mésaventures et attaques sociales, aussi traumatiques qu'elles aient pu être pour Schiele, il serait présomptueux, selon Tobias G. Natter (2005 : 39), de tomber dans une alimentation du mythe, tout à fait exagéré, entourant le style de vie soi-disant débridé du créateur, comme l'ont fait bien des auteurs par le passé. La biographe et galeriste Jane Kallir (1986 : 412) soutient que « non seulement Schiele ne fut ni un martyr ni un pornographe, mais à l'envisager ainsi, on méconnaît complètement la dimension suprêmement bourgeoise de sa personnalité et les multiples aspects de sa production ».

Afin d'expliquer le discours paradoxal exposé dans les nus de Schiele, alliant sexualité et morbidité, sans tomber dans une mythographie psychologisante, il nous apparaît primordial d'explorer le contexte social, moral et artistique de la Vienne 1900, caractérisé par une ébullition dans les domaines des sciences médicales, psychanalytiques et sociales.

Vienne 1900 et le contexte de production de Schiele

Nous postulons qu'Egon Schiele, à travers ses dessins et aquarelles représentant des nus féminins, exprime non seulement ses craintes et ses désirs les plus intimes par rapport à la

sexualité, mais qu'il tente par le fait même de dresser un portrait de la situation morale étouffante et hypocrite qui caractérise cette période. En effet, selon les écrits autobiographiques de son contemporain Stefan Zweig (1881-1942) (cité par Pollak 1984 : 161), les hommes sont contraints de naviguer en des eaux dangereuses lorsque vient le temps d'explorer leur sexualité : la cartographie sociale du féminin est perçue comme polarisée entre le monde des prostituées porteuses de maladies et le monde des filles vierges respectables et prêtes à marier, mais souvent inaccessibles de par leur rang social. Les jeunes femmes se voient quant à elles généralement refuser tout accès à l'information, et encore moins à une quelconque liberté sexuelle. En parallèle au discours puritain et à la morale stricte qui planent, les hommes sont tacitement poussés à satisfaire en cachette leurs curiosités et pulsions sexuelles auprès de jeunes courtisanes. Afin de dénoncer une telle situation d'hypocrisie avec le plus d'honnêteté et d'efficacité possible, le jeune artiste tentera de dépasser les traditions plastiques et iconographiques académiques. Alors que bon nombre de ses contemporains européens se tournent vers l'abstraction afin de redéfinir certaines conventions artistiques dépassées, notamment la hiérarchie entre dessin et couleur et la recherche du beau en tant que finalité de l'art, Schiele s'éloignera lui aussi de l'illusionnisme mais proposera une représentation du corps et de la psyché plus subjective et expressive. Comme le dit si bien Eva Werth (2005), « on ne note pas d'évolution du figuratif au non-figuratif, mais du figuratif à la défiguration ».

Egon Schiele : fortune critique

La plupart des auteurs s'étant penchés sur les questions identitaires au tournant du XXe siècle à Vienne insistent sur le changement de perspective qui s'effectue chez des intellectuels de l'époque, changement caractérisé par un détournement des sciences appliquées et une exploration approfondie des « états d'âmes » (Le Rider 1990 :21), des « régions les plus obscures

de la psyché » (Bettelheim 1986 :43), du « for intérieur » (Pollak 1986 :398), de la « mythologie privée » des hommes (Werkner 1994 : 56). Que ce soit dans les textes historiques, sociologiques, psychanalytiques ou dans les biographies d'artistes de cette période, ce genre de vocabulaire, parfois flou et abstrait, est omniprésent. D'ailleurs, pratiquement toutes les analyses d'œuvres d'Egon Schiele sont basées sur des approches psychologisantes et ancrées dans des tentatives de recoupement entre la vie intime prétendument torturée du jeune artiste et sa manipulation esthétique parfois grotesque du corps humain. Dans ce travail, nous tenterons de nous séparer de ce type de discours qui mythifie à tort la figure d'artiste maudit, incompris et tourmenté, et qui par le fait même ignore de nombreux angles d'analyse, qui s'avèrent selon nous beaucoup plus riches et pertinents. Néanmoins, certains auteurs qui proposent des observations dans lesquelles s'entrecroisent les discours moraux ambiants, les événements biographiques et propos personnels de Schiele et son traitement tout particulier du corps sexué, soumettent des pistes de réflexion qui ne sont pas sans intérêt pour nous, malgré leur vision souvent déterministe et réductrice. L'important, selon nous, est de ne pas limiter le propos critique de Schiele à l'expression d'une déchéance et d'un mal de vivre, exacerbés par la littérature. Selon un témoignage du collectionneur Heinrich Benesch (2005 : 381), « A Viennese art critic who wrote on the twenty-fifth anniversary of Schiele's death that "his short life was darkened by tragedy", gave an entirely false impression of Schiele's life. Things are only tragic when they are taken as tragic, and Schiele took nothing as tragic ». Nous nous efforcerons de surpasser ces approches qui nous apparaissent superficielles, sans néanmoins ignorer leur omniprésence et leur importance historiographique.

Dans son dernier ouvrage intitulé *Egon Schiele's Women*, Jane Kallir, une des biographes principales de l'artiste et auteure du premier catalogue raisonné portant sur son œuvre, se penche sur l'histoire des femmes ayant joué un rôle important dans la vie de celui-ci. Depuis les

années 60 et jusqu'à tout récemment, selon l'auteure, l'attention des théoriciens et des historiens de l'art a été presque exclusivement portée sur les volets biographiques de la vie de Schiele, ce dernier étant alors peu connu à l'extérieur de son pays natal (Kallir 2012 : 10). Dans son introduction, Kallir (2012 : 10) affirme quant à elle vouloir explorer à la fois les aspects biographiques, contextuels et artistiques de sa production. Si la question de l'affect dans les œuvres du jeune Autrichien se voit à peine effleurée par la biographe, celle-ci parvient néanmoins à éclaircir, grâce à des recherches archivistiques imposantes, le mystère entourant les relations entretenues entre Schiele et les femmes de son entourage immédiat, la plupart d'entre elles ayant posé pour lui. Dans un même ordre d'idées, dans son catalogue colossal *Egon Schiele*, le théoricien Klaus Albrecht Schröder tente avant tout, à partir d'observations biographiques et de brèves analyses stylistiques, de déchiffrer le lien entre le traitement iconographique et plastique du corps sexué et la réalité psychique de l'artiste. À travers les analyses esthétiques proposées par ces textes fondateurs, les auteurs insistent avant tout sur le rapport unissant la vie intime de l'artiste à son art, et semblent relayer au second plan toute tentative d'explication quant à la relation particulière s'établissant entre ces œuvres et leurs récepteurs. Tobias G. Natter et Patrick Werkner, entre autres, soulèvent certes quelques questions fort riches et intéressantes concernant la première réception de cette production, concernant notamment les problématiques de l'espace public et des réactions médiatiques. Néanmoins, Eva Werth, dans un article de 2005 intitulé « *Seuls les bornés rient de l'effet d'une œuvre d'art. La perception du corps dans l'œuvre peint d'Egon Schiele* », est une des rares à proposer une étude approfondie de l'affect de ces œuvres érotiques. En effet, grâce à une analyse brève mais concluante du traitement plastique du corps féminin chez Schiele, Werth (2005) tente de démystifier « ce paradoxe de sensations esthétiques » ressenti par le spectateur confronté à ces dessins à la fois attirants et repoussants. Si Werth est parvenue à proposer des réflexions extrêmement fécondes

à partir d'analyses esthétiques de la production érotique de Schiele, il nous apparaît nécessaire de compléter ce processus grâce à des analyses sémiotiques et syntaxiques plus approfondies, de même qu'en considérant les représentations en question sous un angle pragmatique. En effet, selon le philosophe Charles Morris, le signe peut être considéré de trois façons : sous une dimension sémantique, « dans sa relation à ce qu'il signifie », sous une dimension syntaxique, dans son insertion au sein d'un ensemble de signes, et finalement sous une dimension pragmatique, « en fonction de ses origines, et des effets qu'il a sur les destinataires » (Eco 1988 : 35). Étudier les dessins de nus de Schiele sous ces trois angles analytiques interreliés et complémentaires nous permettra de repérer les affects caractéristiques de ce corpus en relation à son contexte et au récepteur supposé de cette production. Comme le dit si bien Giovanni Careri (2005 : 25-26) :

« Les affects sont à la fois des constructions déterminées par des modèles culturels et anthropologiques et des « forces pulsionnelles » dont on ne peut écrire l'histoire puisqu'elles ne sauraient être perçues que comme l'expression intemporelle d'une strate très profonde de la psyché de l'homme en tant qu'espèce. L'existence de cette « force sans histoire » nous permet de saisir quelque chose de la vue affective des hommes qui ont vécu très loin de nous dans le temps ou dans l'espace. Mais c'est seulement la prise en considération de l'élaboration spécifique de ces forces dans des formes qui résultent d'un choix parmi les possibilités offertes par un état anthropologique, culturel et historique déterminé, qui peut nous ouvrir la voie à une compréhension ».

Il s'est avéré primordial, selon nos études de la fortune critique de l'artiste, de considérer la production de Schiele selon des modèles théoriques et des perceptions ontologiques lui étant contemporains et des théories plus actuelles afin de réellement comprendre l'importance de ces « forces pulsionnelles » analysées à maintes reprises depuis des siècles, mais jamais suffisamment considérées selon « l'état anthropologique, culturel et historique déterminé » dont traite Careri. Nous affirmons que ce n'est qu'en confrontant l'« historiographie intime » explorée par nombre d'auteurs aux modèles culturels et anthropologiques de pensée, de conceptualisation et de

représentation du corps qu'un dialogue significatif se formera et permettra une plus grande compréhension des affects particuliers qui travaillent dans et autour de l'œuvre érotique de Schiele.

Problématique et méthodologie

La recherche portant sur les aspects biographiques et contextuels de cet art est d'une grande importance afin de pouvoir saisir l'impact social qu'a pu avoir cette production picturale. Néanmoins, ces bases ayant été posées et discutées maintes fois, nous sommes d'avis qu'il s'avère maintenant nécessaire et pertinent de nous concentrer sur la problématique des relations établies entre le regardeur et l'objet de représentation à travers ces œuvres. C'est donc dans la même perspective que celle proposée par l'article de Werth que nous souhaitons nous pencher sur les dessins érotiques de nus féminins de Schiele, et plus particulièrement sur sa production des années 1910 et 1911, période éminemment cinglante et proposant un riche éventail de dispositifs de représentation inhabituels dans l'art viennois de cette époque. De par leur mode de circulation et d'exposition singulier adressé presque exclusivement aux hommes, de même que grâce aux relations spectatorielles particulières caractérisées entre autres par un effet d'instantanéité et de proximité du sujet, les œuvres sur papier de Schiele s'avèrent particulièrement intéressantes afin d'établir des liens entre l'illustration du corps de la femme et les discours phallogocentriques de l'époque. À travers l'analyse d'un corpus réduit mais varié, nous souhaitons comprendre en quoi, grâce à un traitement en constante mutation du corps féminin nu, le dessinateur a pu secouer l'autorité traditionnelle du regardeur mâle et du « consommateur » éventuel de telles réalisations érotiques.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous ferons un retour sur le contexte social et artistique du début du XXe siècle afin de mieux situer et comprendre les transgressions des tabous

et du discours moral dominant opérées par l'artiste. Il sera question de la perception et de la représentation de la femme au sein des conventions morales, sexuelles et plastiques du moment, puis du positionnement de l'artiste face aux normes régissant le milieu artistique dans lequel il tente de s'inscrire. Alors que certains artistes et esprits progressistes commencent à affirmer l'égalité des sexes, les changements sociaux, politiques et artistiques illustrant cette ouverture d'esprit se font rares et lents. La représentation polarisée de la femme dans les beaux-arts est à l'image des propos réducteurs qui forment les discours biologiques et psychanalytiques portant sur sa sexualité : nature et castration, maternité et libido débridée, madone ou prostituée, sont autant de concepts contradictoires et binaires qui lui sont accolés et qui participent à la perception dualiste de sa construction identitaire au sein de la société.

Dans notre second chapitre, à la lumière de ces nouvelles préoccupations artistiques, scientifiques et sociales, nous proposons une analyse syntaxique du traitement plastique et esthétique du corps féminin sexué chez Schiele, tout en considérant les caractéristiques affectives et expressives propres au médium du dessin, plus particulièrement envisagé ici dans un registre érotique. À travers l'analyse formelle de quelques dessins de nus réalisés entre 1910 et 1911, mis en parallèle avec des œuvres érotiques d'artistes contemporains comme Gustav Klimt (1862-1918) et Auguste Rodin (1840-1917), nous tenterons d'étayer l'observation d'Eva Werth (2005) selon laquelle un sentiment d'ambiguïté dominerait cette production. Nous sommes en effet d'avis qu'un sentiment paradoxal découle du traitement plastique du corps, de son isolation spatiale, de son fractionnement, de ses poses dictées ou non par l'artiste. Nous tenterons de démontrer qu'en puisant dans les conventions propres à la photographie érotique, de même qu'en brouillant la distinction entre voyeurisme et exhibitionnisme, entre excitation et provocation, Schiele a su imposer à son public un effacement déstabilisant de tout repère iconographique et moral face au corps féminin sexué.

Finalement, dans le dernier chapitre, nous nous pencherons sur un corpus réduit, composé de trois œuvres réalisées en 1910 et 1911, afin d'étudier sous une dimension pragmatique la triangulation des regards s'établissant entre l'artiste, le modèle et le spectateur. En puisant dans des théories féministes et psychanalytiques portant sur le rapport unissant le corps nu à son observateur, soit artistique ou scientifique, nous étudierons la division binaire et hiérarchique s'établissant entre l'objet de désir, traditionnellement féminin, et le sujet actif, masculin. Nous considérerons cette production graphique en puisant dans les théories féministes portant sur le *male gaze* (Mulvey), l'abjection (Kristeva) et le « trouble du genre »¹. Celles-ci s'enracinent dans la théorie psychanalytique, et nous tenterons de montrer en quoi l'autorité du regardeur de l'époque a pu se trouver ébranlée lorsque celui-ci se trouve en présence de ces dessins érotiques ambigus et déstabilisants. Nous proposons qu'en modifiant constamment son traitement du corps féminin et en imposant une mise en relation entre ses modèles et ses spectateurs toujours variable et équivoque, Schiele a su mettre en images l'incertitude et l'angoisse entourant la sexualité pour sa génération. Par ailleurs, si nous ne prêtons pas directement d'intentions féministes à Schiele, nous sommes toutefois d'avis que celui-ci a su répondre à certaines revendications exprimées plusieurs décennies plus tard par des auteures féministes comme Mulvey par rapport à l'ébranlement de la hiérarchie patriarcale en redonnant à l'objet féminin une possibilité (pas nécessairement actualisée par les modèles) de s'exprimer en tant que sujet autonome.

En prenant en considération à la fois la réalité socio-artistique du créateur et de ses modèles, les propriétés affectives du médium graphique et les mécanismes de réception associés

¹ Le terme « trouble » est utilisé dans ce texte selon le sens que lui inculque Judith Butler dans son texte *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*. Nous entendons ici l'expression « trouble du genre » comme une perturbation active des normes genrées établies par le discours patriarcal dominant, considérant le genre comme un ensemble d'attributs expressifs et prescriptifs plutôt que comme un ensemble d'actes performatifs. Nous y reviendrons au chapitre 3.

au *male gaze* auquel s'adresse l'art érotique de l'époque, nous considérons qu'il nous sera possible de démystifier, jusqu'à un certain point, l'ébranlement des dispositifs phallocentriques qu'a pu engendrer la production de cet artiste controversé. Nous tenterons de démontrer qu'en ayant recours à des traitements continuellement changeants, et parfois même contradictoires du corps nu et sexué, Egon Schiele a su imposer un sentiment d'ambiguïté aux regardeurs de ses œuvres, afin de pointer vers l'hypocrisie caractéristique des doubles discours de son époque.

Chapitre 1 : Vienne 1900 : perception et représentation de la femme par ses contemporains

« La situation est certes désespérée, mais on ne peut pas dire qu'elle soit vraiment grave! »
(Bettelheim 1986 : 33)

« Vienne n'est ni triste, ni froide, ni janséniste malgré sa religion qu'elle ignore si totalement le mythe. Certes elle est sans doute plus proche de ses traditions et de son histoire que toute autre ville d'Europe. Mais elle a une certaine façon spécifique de vivre son passé qui n'est pas comme chez nous marqué par des ruptures violentes, des oppositions irréductibles. La mémoire autrichienne est étrangement oublieuse de ce qui peut diviser. »
(Ferrari 1986 : 91)

En Autriche, au tournant du XXe siècle, la situation de plusieurs groupes sociaux majeurs se voit graduellement ébranlée et reformulée. L'Empire des Habsburg connaît un déclin rapide; le discours antisémite gagne en adhérents et pénètre l'arène politique de Vienne dès les années 1880 (Le Rider 1990 : 230); des regroupements féministes tels le *General Austrian Women's Association* (1893) commencent à se former et à réclamer de meilleures conditions pour les femmes et les travailleuses, notamment à travers des journaux militants comme *Le Journal des ouvrières* (Decker 1991 : 80-81, Bertin 2009 : 40-42). Malgré tout, comme le dit si bien Jean Ferrari (1986 : 91), plutôt que de se pencher sur les causes sociopolitiques de telles redéfinitions et éclatements identitaires, les Autrichiens de l'époque s'en détournent. Les auteurs du groupe littéraire *Jung Wien*, dont l'esthétique est fondée avant tout sur une exploration de la réalité psychique et sur l'expression d'un sentiment d'impuissance généralisée, condamnent leurs pairs comme Arthur Schnitzler (1862-1931) et Karl Kraus (1874-1936) qui se positionnent de façon critique face à la situation sociopolitique dans leurs écrits (Pollak 1984 : 118, 119 et 146). Les artistes expressionnistes se détournent d'un style illusionniste et historicisant pour explorer leur condition psychologique intime. Les jeunes bourgeois ignorent les débâcles politiques et économiques en se réfugiant à l'opéra ou aux divers bals qui se succèdent (Bertin 2009 : 44). Tous

réagissent effectivement aux perturbations qui secouent la nation en faisant comme si elles n'avaient pas lieu et en se repliant sur eux-mêmes.

Malgré cette tendance individualiste, dans le milieu des arts, si l'on propose effectivement un art détourné des réalités sociales, il s'avère quasi-impossible pour les artistes de rester tout à fait neutres et impassibles face au changement de la perception de la femme, aussi graduel et subtil soit-il. Comme, en cette ère moderne, les conceptions physiologiques et sociales des femmes par la société commencent à changer, que ce soit par rapport à l'éducation, au travail, à la sexualité ou, de façon plus large, à la fonction sociale, leur rôle en tant que muses, que modèles, s'en trouve nécessairement altéré.

Dans ce premier chapitre portant sur le contexte social, moral et artistique dans lequel Egon Schiele a su développer son approche esthétique et son discours critique, nous proposons un portrait sommaire de la situation de la femme en tant qu'actrice sociale, en tant qu'individu sexué et en tant que sujet de représentation. Alors que certaines perceptions de la femme qu'entretient la société autrichienne au tournant du siècle sont bouleversées, notamment par les découvertes scientifiques et par les révolutions sociales, les différentes manières dont les artistes la représentent évoluent aussi, et chaque créateur se voit contraint, de façon plus ou moins consciente, de se positionner face à de tels changements sociaux et iconographiques. Nous sommes d'avis qu'afin de mieux comprendre le discours social et moral sous-tendu par les œuvres érotiques de Schiele, il est absolument indispensable d'énumérer et de nous pencher sur certains de ces renversements. Pour ce faire, nous nous baserons entre autres sur des témoignages de figures intellectuelles de l'époque, dont les auteurs Stefan Zweig et Arthur Schnitzler, et sur des ouvrages historiques pluridisciplinaires plus récents, généraux mais complets. Pour cette section plus contextuelle, le lecteur nous pardonnera l'utilisation de nombreuses citations, tirées de textes de l'époque et d'ouvrages spécialisés plus actuels, permettant de bien capter les

sentiments ambiants entourant les transformations politiques et économiques profondes de cette ère moderne et leurs répercussions à court et à long termes. Afin de mieux comprendre les faits relatifs à la vie personnelle et professionnelle d'Egon Schiele, nous nous concentrerons par la suite sur les changements particuliers au milieu artistique viennois, aux plans plastique et institutionnel, concernant la représentation et l'exposition du corps féminin. Finalement, nous tenterons brièvement de déterminer comment l'artiste a su réagir et se positionner à travers son art face à la présence de discours critiques opposés, à la fois dans l'arène sociale et dans le milieu des arts, avant d'aborder une analyse plastique approfondie de ses œuvres érotiques des années 1910-1911 au chapitre suivant.

Le contexte psycho-social de Vienne au tournant du siècle est à la fois extrêmement riche, complexe et certainement contradictoire à certains plans. Les premières décennies du XXe siècle étant effectivement caractérisées par un ébranlement des valeurs sociales, morales et esthétiques implantées depuis des lustres, il est facile de tomber dans les pièges d'une mythification de l'effervescence culturelle de l'époque, d'une dramatisation du contexte socio-politique certes instable et inquiétant, ou d'une surinterprétation des œuvres sous-tendues par des principes expressionnistes plus ou moins nouveaux. Le but premier du présent exercice est avant tout de donner une idée du sentiment d'incertitude sociale et sexuelle tout particulier qui règne à ce moment; nous n'avons ni la prétention ni l'intention de dresser un portrait exhaustif de la situation de l'époque, travail colossal et nécessairement pluridisciplinaire que certains auteurs tels que Carl E. Schorske, Michael Pollak et Jacques Le Rider sont parvenus à réaliser, dans une certaine mesure, à travers des ouvrages extrêmement étoffés et consciencieux. Néanmoins, afin de comprendre, ou du moins de tenter de comprendre avec le plus d'objectivité et de perspicacité possible en quoi les changements artistiques, plastiques et iconologiques illustrent et participent directement aux transformations sociales et morales, il semble indispensable de

commencer par relever quelques éléments contextuels plus larges d'ordre historique, politique et social.

1.1 Vienne 1900 : Perception de la femme par ses contemporains

Selon Jacques Le Rider (1990 :19-28), l'empire autrichien de la fin du XIX^e siècle connaît un retard économique, politique et social considérable face au reste de l'Europe malgré un sérieux plan de rattrapage soutenu tout au long de la deuxième moitié du siècle. En effet, en dépit d'un grand effort de modernisation et d'urbanisation de la capitale (construction de la Ringstrasse, développement du réseau ferroviaire et maritime, développement des banlieues, etc.), « les frais de transport des matières premières (minerai de fer) et énergétiques (charbon) », « le manque de main-d'œuvre qualifiée », « un mouvement permanent d'émigration de diplômés vers l'Allemagne » sont autant de facteurs qui peuvent expliquer le ralentissement économique (Le Rider 1990 : 24). Par ailleurs, de par la gestion quasi coloniale des relations commerciales et industrielles avec les régions de l'Est et une vaine tentative de « pluralisme organique », « l'espace économique habsbourgeois est morcelé par des solidarités divergentes qui se recoupent en partie avec les conflits de nationalités » (Le Rider 1990 : 30 et 25). Aussi, dès 1848, une vague de nationalisme pousse les diverses nations composant l'Empire des Habsbourg à réclamer une autodétermination, et éventuellement une indépendance absolue (Bettelheim 1986 : 30-31).

« Ces puissantes tendances centrifuges, qui tendaient à faire éclater l'Empire, n'aboutirent cependant pas avant la fin de la Première Guerre mondiale; elles étaient en effet contrebalancées par de puissantes forces centripètes- l'Empereur et son armée- et par l'influence culturelle exercée par la ville de Vienne sur l'intelligentsia (...) » (Bettelheim 1986 : 31).

Il devient alors extrêmement complexe de « combler le vide d'une nationalité « austro-hongroise » introuvable » (Bettelheim 1986 : 30), déchirée entre ses racines germaniques et une identité multiculturelle et constamment redéfinie depuis des décennies.

« Cette multiplicité du sujet rend l'identité habsbourgeoise difficile à définir et elle en fait cependant un modèle de l'identité morcelée et perdue de l'individu contemporain. Dans cet Empire dont l'hymne était chanté en tant de langues différentes, on ne pouvait se définir que par soustraction ou par négation : l'Autrichien, dit Musil, était un Austro-hongrois moins le Hongrois. Il ne coïncidait pas avec l'habitant des territoires de l'Autriche actuelle et ne pouvait être assimilé aux diverses nationalités de la monarchie impériale et royale : il était le lien qui les unissait et l'élément invisible, commun à tous mais différent de chacune d'elles » (Magris 1986 : 26).

Artistes et intellectuels optent pour une approche individualiste et repliée sur leurs « forces internes les plus puissantes », soit le sexe et la mort (Bettelheim 1986 : 38), afin de combattre, ou de se détourner de la problématique sociale de la fragmentation de l'identité collective selon l'origine et la religion, notamment. L'efficacité et le bien-fondé de la culture libérale étant remis en question, la suprématie des sciences empiriques se voit elle aussi ébranlée au profit de recherches portant sur l'intériorité et les réalités subconscientes, notamment à travers la psychanalyse. Il est de notre avis, cependant, que les conceptions exprimées par les créateurs de cette ère (Schnitzler, Zweig, Rainer Maria Rilke (1875-1926), Schiele, Gustave Klimt) se montrent extrêmement révélatrices des courants de pensées répandus et collectifs portant sur les forces internes paradoxales.

Selon Jacques Le Rider (1990 : 129), à Vienne, « l'époque 1900 est vécue par ses contemporains comme l'effondrement des certitudes et des valeurs traditionnellement « viriles », qui cèdent la place à des « sous-ensembles flous », à des rôles sexuels redistribués, où il semblerait bien que la féminité marque des points ». Plusieurs grands penseurs de l'époque, notamment l'architecte Adolf Loos (1870-1933) et l'écrivain Karl Kraus, redoutent tout type de flou catégoriel

et aspirent à une division binaire, nette et traditionnelle des aspects identitaires et culturels modernes : féminin et masculin, ornementation et fonctionnalisme, art, artisanat et architecture, se doivent d'être définis de façon étanche (Le Rider 1990 : 136-138). L'œuvre des créateurs de la Sécession, au contraire, est caractérisé par une féminisation de l'écriture, alors que « le discours fonctionne à la place du moi, sans maître, à l'abri de toute censure, comme une jouissance hors refoulement, que le génie immanent du langage remplace le génie de l'artiste » (Le Rider 1990 : 132), traditionnellement masculin. S'oppose à ces deux tendances le discours antiféministe et misogyne du philosophe Otto Weininger (1880-1903), qui dénonce dans son ouvrage *Sexe et Caractère* (1903) la « féminisation générale » expliquant à la fois les tendances plastiques de la Sécession (exploitation de la figure androgyne, bisexualisation du sujet) et la poussée que connaissent alors l'homosexualité et le dandysme (Le Rider 1990 : 124). Si, à l'instar de Kraus et de Loos, Weininger dénonce cette contamination qu'ils perçoivent tous comme décadente, « toute sexualité lui fait horreur » et « il exprime le fantasme du genre neutre, qui se révèle n'être qu'un fantasme de mort » (Le Rider 1990 : 124). « La continence ou le chaos- telle est l'alternative que Weininger proposait au terme de *Sexe et caractère*. Ou bien la guerre des sexes, dans laquelle la femme s'emploie à briser les aspirations éthiques et culturelles de l'homme en reconduisant indéfiniment le péché de promiscuité » (Le Rider 1990 : 138). De nombreux artistes et auteurs, notamment Hermann Bahr (1863-1934) dans son ouvrage *Die neuen Menschen (Les Hommes nouveaux)*, clament leur désir de voir instaurée une égalité entre les sexes et une plus grande liberté sexuelle (Pollak 1984 :169). Néanmoins, les traditions entretenues pendant des décennies par l'empereur François-Joseph (1830-1916), qui « a réussi à faire régner une atmosphère hors du temps » (Bertin 2009 :116) et qui se trouve à la tête d'une « gérontocratie avec pour morale un conformisme social souvent ressenti comme hypocrite ou mensonger » (Pollak 1984 :118),

restent dominantes et les créations plastiques, littéraires et théâtrales, demeurent pour la plupart assujetties à ces dernières.

Selon l'historienne Célia Bertin (2009 : 55), qui dépeint dans son ouvrage intitulé *La Femme à Vienne au temps de Freud* un portrait de la situation des femmes au tournant du XXe siècle, la Viennoise reste soumise à l'autorité masculine plus longtemps qu'ailleurs en Europe. Même la seconde guerre mondiale, généralement synonyme d'émancipation et d'affranchissement social pour les femmes de nombreux pays, ne parvient pas à ébranler les conceptions traditionnalistes et rétrogrades dans lesquelles sont enracinées les mœurs autrichiennes. Comment une telle mentalité dite traditionnaliste et gérontocratique prend-elle forme concrètement dans les mœurs et les propos de l'époque? Zweig, dans son ouvrage autobiographique *Le monde d'hier* (1944), dresse une rétrospective particulièrement critique du contexte social et moral du début des années 1900, alors que, selon lui, les conventions sont dictées par un double discours qui à la fois étouffe les femmes et angoisse les hommes. Cette hypocrisie semble s'implanter essentiellement dans deux conceptions répandues et inébranlables depuis des décennies, soit d'une part que la sexualité, « élément anarchique » (Zweig, cité par Pollak 1984 :158), est synonyme de pathologie et se doit de demeurer tue et refoulée, et d'autre part, que toute alliance entre diverses strates sociales constitue une mésalliance inacceptable au sein de cette nation particulièrement hiérarchisée et dont les fondements socioéconomiques sont ébranlés par la décomposition et le déclin de l'Empire. C'est à partir de telles perspectives prédominantes que sont imposées ou bâties les lois implicites régissant le « marché matrimonial et [la] misère sexuelle », pour reprendre un sous-titre éloquent de l'ouvrage *Vienne 1900* de Michael Pollak (1984). En effet, les relations entre jeunes hommes et jeunes femmes cherchant à se marier, plus particulièrement dans les sphères sociales élevées de la bourgeoisie et de l'aristocratie, prennent un aspect indéniablement mercantile et prosaïque, l'élévation et la

reconnaissance sociale représentant un intérêt de premier ordre lors d'une telle union en cette ère d'instabilité économique et géopolitique. « Outre le statut social de la famille, la virginité est le plus important gage d'avenir des filles de la haute société » (Pollak 1984 :157). Par conséquent, on garde les jeunes filles dans l'ignorance la plus totale possible lorsqu'il est question de sexualité, de reproduction, voire même d'anatomie masculine, « car un ange ne devait pas seulement se marier vierge de corps, mais aussi l'âme absolument pure » (Zweig, cité par Pollak 1984 :158). Pour ce faire, en plus de les surveiller et de les chaperonner sans relâche, on leur occupe constamment l'esprit par des cours de musique, d'art, de langue, etc (Pollak 1984 : 158). À l'époque, le système d'éducation des femmes est avant tout « régi par les à priori les plus rétrogrades concernant les limites intellectuelles et artistiques des femmes » (Bertin 2009 :125). Grâce à une scolarité de base, on souhaite effectivement avant tout faire de ces demoiselles des épouses exemplaires, bien disposées et soumises. De toute façon, les femmes autrichiennes voient alors leurs responsabilités et leurs champs de réalisation limités « aux trois K : Kinder, Kirche, Küche (enfants, église, cuisine), (...) plus encore qu'au reste des femmes de culture germanique » (Bertin 2009 :54). Ce n'est qu'en 1903 que sont diplômées les premières femmes ayant étudié la médecine à Vienne et en 1919 que les femmes sont admises en droit et en sciences politiques, moment de crise socio-économique pendant lequel il faut, malgré l'opposition insistante, trouver des remplaçants pour les hommes partis au front (Bertin 2009 : 122-125).

Les femmes, au tournant du siècle, se retrouvent donc devant des perspectives professionnelles à peu près nulles, « une jeune fille de bonne famille ne pouv[ant] pas gagner sa vie sans déchoir » (Bertin 2009 : 55), et se voient aussi refuser toute liberté, toute connaissance ou curiosité sexuelle. La situation des hommes, si elle se fait un peu moins restrictive, n'en est pas moins pénible. Bien entendu, les hommes ont un plus grand accès à des sources de connaissances sexuelles, que ce soit à travers des cours d'anatomie, de médecine, ou même de dessin devant

modèles, tous alors réservés à la gent masculine. Cependant, satisfaire leurs envies demeure une entreprise complexe aux plans moral et physique. Selon les mémoires des deux grands auteurs contemporains Stefan Zweig et d'Arthur Schnitzler, on conseille à l'époque aux jeunes hommes de satisfaire leurs désirs de la façon la plus subtile et imperceptible possible, ce qui sous-entend d'aller visiter des prostituées. « Puisqu'on ne pouvait bannir du monde la sexualité, du moins ne devait-elle pas être visible dans leur monde bien réglé », selon une observation certainement sardonique de Zweig (cité par Pollak 1984 :159). Et pourtant, bannir la sexualité est précisément ce que l'on tente de faire dans le monde des femmes non-mariées de bonne famille. Le sexe étant associé d'une part à la reproduction et d'autre part à la promiscuité ennemie de la bienséance sociale, mieux vaut faire porter des œillères aux femmes jusqu'à ce qu'elles soient mariées à un homme à la hauteur afin d'éviter tout écart menant nécessairement à une dégradation de la famille. L'étiquetage moral des femmes s'en trouve donc particulièrement limitatif et polarisé, divisé entre un « pôle sacré » et un « pôle du péché », entre madone et prostituée, entre mère de famille, cousine ou jeune femme vierge à marier et femme de mauvaise vie (Pollak 1984 :161). Cette typologie féminine se révèle difficilement navigable pour les jeunes hommes, que l'on comprend, selon le texte de Schnitzler (cité par Pollak 1984 : 159), partagés entre un double discours moralisateur et des désirs physiologiques soutenus par une abondance de jeunes filles pauvres au goût du jour, mais aussi synonymes de maladies terrifiantes.

En effet, la sexualité féminine est fréquemment associée à divers types de pathologies, soit psychologiques ou physiques. On assiste au tournant du siècle aux premiers balbutiements de la psychanalyse et les conceptions de la femme, de la psyché et de la sexualité sont bousculées. Le psychanalyste Sigmund Freud (1856-1939), dans son ouvrage de 1905 intitulé *Trois essais sur la théorie sexuelle*, affirme que la sexualité des femmes est avant tout canalisée par le besoin d'enfanter. Selon ses théories, toute pulsion sexuelle débordant de ce cadre serait associée à une

sexualité « anormale » et symptomatique de l'hystérie (Kallir 2012 :26), d'où une condamnation de toute exploration sexuelle chez la femme et une recherche de la virginité chez la fille à marier. « It was feared that a woman, propelled by the voracious hunger of her womb, had the power to lure a man to his death- if not literally (by infecting him with a sexually transmitted disease), then figuratively » (Kallir 2012 :21). Ces maladies transmises sexuellement sont associées aux prostituées qui, à la fin de l'empire, sont au nombre de quarante mille à Vienne (Bertin 2009: 39), alors que la population totale frôle les 1 770 000 habitants.

En cette période de modernisation des savoirs dans les sphères de la psychanalyse, des arts et des sciences sociales, le double discours portant sur l'identité sexuelle reste néanmoins plus qu'évident. Comme le remarque Schröder (1999:104),

« people were always working away at sexuality, in the hope of provoking its disappearance. (...) It was no coincidence that psychoanalysis came into being at a time when the suppression of natural impulses was brought face to face with its own failure, and with the mental illness that was the consequence of that failure. »

Pourtant, Freud, alors qu'il se penche sur les effets néfastes (hystérie, folie) d'une trop lourde répression sexuelle chez les femmes, affirme : « C'est notre rôle [en tant que psychanalystes] d'essayer de mettre à jour la sexualité; mais une fois son existence démontrée, nous voulons que tout le processus du refoulement de la sexualité devienne conscient et que l'individu apprenne à la subordonner aux exigences culturelles » (Freud, cité par Bertin 2009 :157). Pour la femme, c'est l'impasse : même les spécialistes de l'époque démontrant les effets pervers de cette trop grande austérité morale prônent un étouffement des pulsions libidinales. Exprimer trop librement ses envies sensuelles, tout comme les taire, mène à l'hystérie et à une condamnation sociale. C'est ce que Célia Bertin (2009 : 163) caractérise comme un « malentendu constant », alors que les femmes ressentant un désir de liberté sexuelle se voient tiraillées entre

le discours paternaliste moral inflexible et les avances de certains hommes dont les actions s'appuient avant tout sur une loi du silence hypocrite, ou sur une « moralité du silence et de la dissimulation »² selon les termes utilisés par Schröder (1999 : 102).

1.2 Vienne 1900 : représentation de la femme par les artistes de l'époque

1.2.1 Le milieu artistique viennois au tournant du siècle

Selon Tobias G. Natter (2005 :17), l'accomplissement premier des trois grandes figures artistiques de l'époque, soit Klimt, Schiele et Oskar Kokoschka (1886-1980), est d'avoir « ébranlé et éventuellement renversé les limites de l'affichable, avant tout en accélérant l'émancipation de la nudité »³. En effet, dans leurs productions érotiques, le nu sort de son carcan littéraire traditionnel et gagne en autonomie et en visibilité. Le phénomène est relativement nouveau au pays: le peintre autrichien le plus important et encensé de la génération précédente, Hans Makart (1840-1884), est effectivement célébré pour la splendeur de ses peintures historiques et mythologiques et pour ses figures féminines allégoriques. *Les cinq sens* (1872-1879) et *L'entrée de Charles Quint à Anvers* (1878), deux de ses grands chefs-d'œuvre acclamés, proposent des représentations idylliques de femmes partiellement dénudées, mais au sexe caché par différentes ornementsations brodées et incrustées de pierres. L'historien de l'art Werner Hofmann propose une analyse particulièrement instructive par rapport à l'art et à la perception de la femme par la génération ayant succédé à celle de Schiele. Selon lui, dans le tableau *L'entrée de Charles Quint à Anvers*,

« les femmes se donnent en spectacle au public et au spectateur. Dans le déploiement de leurs charmes, tout autour de l'Empereur, elles passent par plusieurs étapes, de telle sorte que pour le regard du voyeur qui parcourt le tableau,

² Notre traduction de "morality of silence and concealment".

³ Notre traduction de « eventually shifting the limits of the exhibitable- above all by hastening the emancipation of nakedness ».

l'ensemble apparaît comme un ballet de déshabillage progressif. Que celles qui ont servi de modèle à ces figures proviennent des différentes classes de la société viennoise est symbolique du rôle que Makart leur attribue, car ce que son tableau montre, de manière historiquement enjolivée, n'est autre que le conditionnement des femmes de toutes les couches et classes sociales par une société dominée par les hommes, afin de les rendre totalement disponibles. Cette particularité fait du tableau un document sur la psychologie sexuelle de la bourgeoisie du XIXe siècle » (Hofmann 1986 : 102).

Une telle « esthétique de la dissimulation » (Hofmann 1986 : 102) se fera ressentir même dans les œuvres des artistes de la Sécession, notamment dans plusieurs œuvres de Gustav Klimt. Si ce dernier extirpe de plus en plus fréquemment le corps nu de tout contexte littéraire ou mythologique, il reste fidèle à deux traditions classiques du traitement de l'objet de représentation féminin, soit l'esthétisation du corps, assujetti aux dictats de la beauté et de l'idéalisation, et la domination du corps passif, ses femmes restant généralement soit des sujets inactifs et soumis à un spectateur voyeur, soit des objets/trésors magnifiques et ornementés, tels des poupées offertes pour le seul plaisir scopique. Selon Natter (2005 : 18-19), chez Klimt, le nu, traditionnellement « véhicule expressif pour l'allégorie »⁴, gagne une autonomie nouvelle en tant que sujet de représentation indépendant et autoréférentiel. Si le grand maître de la Sécession parvient, plus spécifiquement dans sa production graphique, à extirper le nu féminin de son « travestissement historique » (Hofmann 1986 : 102), ce sont néanmoins ses apprentis Kokoschka et Schiele qui parviennent à renverser, ou plutôt à dépasser, ces traditions artistiques en proposant une représentation autonome et non idéalisée du nu féminin, tout en tentant de projeter la figure du nu contemporain dans l'œil public.

Alors que l'illusionnisme et le détail anatomique perdent en importance au profit d'un désir de traduire la psyché du modèle et de l'artiste, le dessin se révèle comme étant un dispositif ou

⁴ Notre traduction de « the expressive vehicle for allegory ».

un véhicule de prédilection afin de représenter rapidement le modèle nu en extase ou perdu dans ses rêveries, de garantir implicitement la présence de ce dernier devant le créateur (Natter 2005 : 29) et afin de saisir promptement un sentiment éphémère. Néanmoins, autour de 1900, les expositions exclusivement consacrées aux dessins d'un seul artiste se font rares, ce médium étant toujours considéré comme un outil de préparation, comme une étape précédant la réalisation d'une œuvre dite achevée. Les galeries d'art commerciales sont donc à l'époque à peu près les seules institutions permettant une certaine visibilité et une certaine introduction du nu dans l'œil du public (Natter 2005 :30). De 1900 à 1903, alors que Gustav Klimt présente ses murales *Philosophie* (1900), *Médecine* (1901) et *Jurisprudence* (1903), commande réalisée pour l'Université de Vienne, un long débat médiatique éclate entre auteurs et critiques (Hermann Bahr, Ludwig Hevesi (1843-1910)), professeurs (Friedrich Jodl (1849-1914), Franz Exner (1849-1926)) et journalistes (Karl Kraus). À propos de ce scandale, Doris Guth (2005 :71) rapporte plusieurs réactions de l'époque face à ces œuvres publiques. Devant le Parlement, ces réalisations sont considérées comme « un art ayant offensé le sentiment esthétique de la majorité de la population »; selon le procureur général, qui confisque un numéro de la revue *Ver Sacrum* où sont présentées des esquisses préparatoires de *Médecine*, cette œuvre murale est une « insulte à la moralité publique » (Guth 2005 : 70-71). D'ailleurs, le discours dénonciateur qui fait rage au début du XXe siècle par rapport à l'art du nu s'articule avant tout autour de la question du type de lieu d'exposition, soit espace privé, spécialisé ou public, et à ses rôles et ses limites, plutôt qu'autour du sujet de représentation en tant que tel ou de son traitement. Par exemple, comme nous venons de le mentionner, en 1898, le premier numéro de la revue sécessionniste *Ver Sacrum* se fait intercepter par le ministère public à cause de quelques esquisses de nus féminins réalisées par Klimt, président de la Sécession viennoise à ce moment, y figurant. Toutes les charges sont abandonnées, une fois que la revue est jugée spécialisée et réservée à un public connaisseur et

averti. Les œuvres érotiques en question ont pu échapper in extremis à la censure puisqu'elles demeurent isolées de « l'image urbaine » et ne représentent pas de risque potentiel pour le grand public. Il n'en reste pas moins que la mission première poursuivie par les artistes de la Sécession, selon laquelle « tout le monde devrait prendre part à la grande formule de réconciliation, pour ne pas dire libération, qu'est l'art », se voit quelque peu ébranlée par la rigidité de la loi (Metzger 2005 : 46-47).

1.2.2 Figures féminines types dans l'art autrichien au tournant du siècle

L'association entre Éros et Thanatos, entre le sexe et la maladie assassine, qui définit jusqu'à un certain point les relations sociales et intimes entre les hommes et les femmes de l'époque, se reflète aussi dans les divers types de représentations de la femme dans les arts. Que ce soit à travers le choix de figures féminines mythologiques et historiques ou à travers la construction de figures modernes extirpées de tout contexte littéraire, l'ambiguïté et le sentiment paradoxal, entre attirance et effroi, provoqués par la rencontre avec le corps féminin sexué, sont souvent mis de l'avant dans les œuvres. D'une part, on retrouve le type de la femme fatale, au sens littéral et symbolique dans le cas de Judith, figure privilégiée par Gustav Klimt. Séductrice meurtrière, la femme au sein dénudé tient dans ses mains la tête décapitée d'Holopherne, victime de ses charmes. À la fois magnifique et terrifiante, à la peau cendrée recouverte de feuilles d'or, arborant une expression à mi-chemin entre extase et provocation, la *Judith I* (1901) de Klimt illustre parfaitement la vision de la femme de cette génération, qui à la fois célèbre et redoute la puissance du sexe féminin. La figure de la femme fatale, si elle est présente dans quelques œuvres de Klimt, semble néanmoins occuper une place plus importante chez ses collègues allemands symbolistes lui étant à peu près contemporains, notamment chez Edvard Munch (1863-1944) (*Madonna*, 1893) et Franz Stuck (1863-1928) (*The Sin*, 1893) (Smith 1992 : 74).

Dans les créations des artistes expressionnistes viennois et du *Jugendstil*, de même que dans les écrits des auteurs de la *Jung Wien*, un autre type de femme semble dominer les récits et les fantasmes, soit celui de la femme-enfant. La jeune fille adolescente ou préadolescente au corps androgyne répond tout à fait au goût du jour : en effet, la majorité des quarante mille prostituées à Vienne sont mineures (Bertin 2009 : 39). La jeunesse est une caractéristique ayant une aura toute particulière aux yeux des créateurs, qui sont à la recherche d'un mode d'expression libre des vieilles conventions conservatrices ayant si longtemps dominé les discours, comme l'indique d'ailleurs le nom des divers regroupements artistiques principaux de l'époque (*Jung Wien, Jugendstil, etc.*) (Werkner 1994 : 92). Par ailleurs, selon Patrick Werkner (1994 : 68-69), grâce à ses allures physiques quelque peu enfantines qui tempèrent les marques de sa féminité, la femme-enfant se trouve donc plus proche de son homologue masculin. Elle s'éloigne de la sexualité de la femme mûre associée à la maternité et à la nature, nature opposée à la rationalité traditionnellement masculine, et représentant par le fait même une certaine menace pour l'homme. Le poète Peter Altenberg (1859-1919), à travers ses photographies annotées, idéalise la femme-enfant non seulement physiquement, pour sa manière et sa physiologie quelque peu garçonnes, mais aussi pour son caractère optimiste et insouciant (Werkner 1994 : 64).

Comme le sous-entend le terme de Schnitzler, ces *Süsse Mädels*, toutes jeunes, frivoles, disponibles et de rang social plus ou moins élevé (une jeune fille de bonne famille n'ayant certainement pas la liberté de devenir la muse ou l'amie intime, et encore moins le modèle nu, de créateurs antiacadémiques), présentent bien souvent une santé fragile. « La petite prostituée au grand cœur, sous-alimentée, probablement phthisique, avec ses yeux aux larges cernes et son sourire triste, fait partie des poncifs qui ont cours sur Vienne, plus fréquents que d'autres images pourtant plus justes » (Bertin 2009 : 39). Encore une fois, mort et vie, mort et amour, mort et

sexualité s'avèrent indissociables dans ce type de représentation de la femme. La femme-enfant fera souffrir l'homme, que ce soit en trouvant ou en lui donnant la mort. Selon Hofmann (1986 : 86), chez Klimt, « le thème central est la culpabilité de l'homme qui attend de la femme le châtement, ce qui revient à dire, en le formulant de façon abstraite, que l'instinct assujettit le principe ». Cette citation nous apparaît comme d'une grande importance : alors que les artistes, à travers leurs œuvres, expriment et exploitent le revirement des valeurs caractéristique de l'époque (assujettissement du principe, ou de la rationalité traditionnellement masculine, par l'instinct féminin), ce bouleversement est vécu comme un châtement par l'homme. La femme devient l'arme de combat de l'artiste, mais aussi une épée de Damoclès au-dessus de la tête de l'individu masculin. Comme le dit si bien Jane Kallir (2012:30), « Woman thus became the emblem of man's revolt against convention without in any sense being divested of her inferior cultural associations ». La représentation de la femme se révèle donc tout aussi contradictoire et paradoxale que le sentiment généralisé de la jeune génération face à la sexualité. Malgré un certain ébranlement de la hiérarchie des valeurs accolées aux sexes à travers les discours artistiques, les créateurs redonnant une importance à l'instinct, aux sentiments et à la nature, l'« autre » féminin reste, jusqu'à un certain point, prisonnier d'une « narration masculine », tout aussi variées soient les illustrations types de la femme (Kallir 2012:34), allant de la femme-enfant chétive à la femme fatale meurtrière. D'ailleurs, à l'époque, à travers la plupart des représentations de la femme détachées de tout cadre littéraire, que ce soit dans les dessins érotiques de Klimt ou dans les pastels de femmes au bain de Edgar Degas (1834-1917), le modèle nu est généralement inscrit dans une situation de passivité face à l'observateur mâle, soit l'artiste. Chez le grand maître autrichien, la femme se caressant a habituellement les yeux fermés, absorbée dans ses rêveries érotiques, à demi-endormie, entièrement offerte au regard masculin dont elle semble ignorer la présence. Chez Degas, l'intimité du modèle, probablement une

prostituée se nettoyant ou s’habillant après sa besogne, est aussi pénétrée par l’œil du voyeur, que l’on devine caché derrière un cadre de porte ou un rideau. L’artiste possède la femme tout entière, après comme pendant l’acte intime. Bref, si la femme en tant qu’être sexué devient la figure de proue du soulèvement artistique au tournant du siècle à Vienne, elle reste néanmoins muette et sans réponse face au regard masculin, que ce soit celui de l’artiste ou du spectateur (Kallir 2012 : 102-103), tout comme elle reste généralement immobile face au discours patriarcal et phallogocentrique dominant. Nous nous pencherons sur cette question épineuse plus en profondeur dans le troisième chapitre.

1.2.3 Les transgressions d’Egon Schiele

La courte carrière de Schiele est aussi ponctuée de scandales, plus ou moins médiatisés selon les cas, soutenant le discours portant sur le cloisonnement entre la nudité et l’espace public. En 1910, à Prague, à la veille de l’inauguration d’une exposition collective du *Neukunstgruppe* dont fait partie le jeune artiste, les autorités ordonnent que quatorze dessins de ce dernier soient retirés de l’exposition, étant jugés comme trop obscènes (Natter 2005 :39). Deux ans plus tard a lieu l’événement connu sous le nom de l’ « affaire Neulengbach », alors que Schiele est arrêté et condamné pour avoir exposé en public, soit aux yeux des nombreuses personnes mineures posant régulièrement pour lui dans son atelier, un dessin immoral, ayant été par la suite détruit par les autorités (Schröder 2005 : 206-211, Natter 2005 : 40-41). Natter (2005 : 40-41) souligne, qu’encore une fois, le problème, aux plans légal et moral, découle avant tout de l’exposition en public de l’œuvre plutôt que de sa production, les dessins osés rangés dans l’atelier n’ayant quant à eux pas été confisqués. On peut certainement établir un lien entre ce discours judiciaire et la loi du silence régnant à l’époque permettant aux hommes de vivre leur sexualité librement, mais secrètement.

Le traitement du corps nu par Schiele est au même moment l'objet de plusieurs attaques médiatiques. Comme le fait remarquer Natter (2005 : 38), il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un public ayant tout juste commencé à accepter l'art de Klimt, et ce, sans qu'il ne fasse unanimité, « réagisse à l'art de Schiele avec incompréhension et dégoût »⁵, son art proposant non seulement une nudité autonome, non justifiée par un quelconque cadre littéraire ou allégorique, mais aussi un traitement cru du corps nu alliant beauté et laideur, vie et mort. Nous sommes d'avis que la production graphique d'Egon Schiele est particulièrement intéressante et révélatrice par rapport à la transgression des tabous artistiques et moraux de l'époque et aux bouleversements plus ou moins conscients des mentalités. Tout comme le fait depuis un certain temps son maître Klimt, Schiele présente un nu contemporain, détaché de toute référence allégorique ou littéraire. Cependant, contrairement à ce que propose de plus en plus son protecteur, il s'oppose au canon classique et au concept du « "artworthy" body », pour reprendre le terme de Schröder (1999 : 53), en déformant le corps, notamment à travers un coloris expressif et morbide plutôt que naturaliste. Par ailleurs, le jeune artiste extirpe, jusqu'à un certain point, le modèle féminin de sa passivité habituelle. À l'opposé des dessins de Klimt et de Degas, la femme soutient bien souvent le regard de l'artiste et participe consciemment et explicitement à une relation avec son regardeur, ébranlant l'autorité traditionnelle de ce dernier. De toute évidence, l'expression de la réalité intime de l'artiste a préséance sur la liberté sexuelle du modèle féminin, mais ces changements paradigmatiques et esthétiques témoignent, selon nous, d'un intérêt nouveau de la part du créateur pour le sujet féminin et d'un certain ébranlement des valeurs phallogocentriques de son temps. Nous traiterons plus en profondeur de ces bouleversements caractéristiques des dessins de Schiele et de leurs effets sur le spectateur dans les chapitres suivants.

⁵ Notre traduction de « should react to Schiele's work with incomprehension and disgust ».

Il est extrêmement intéressant de remarquer qu'à travers les textes consacrés à l'analyse des nus réalisés par Schiele, parfois même au cœur d'un même texte, on considère tantôt son traitement du corps comme étant réaliste et cru (contrairement à une idéalisation ou à une ornementation classiques), et tantôt comme déformant et caricatural. Y a-t-il vraiment là contradiction? Fidèle à sa vision dualiste et paradoxale de la sexualité en tant que réalité à la fois excitante et angoissante, fidèle aux préceptes expressionnistes du vérisme et de l'expression des sentiments, mais impie par rapport aux traditions artistiques, aux discours moraux, aux tabous et à la vision généralisée condamnant la sexualité, Schiele semble proposer une vérité nouvelle à l'image d'une vision nouvelle se développant au sein de sa génération. Celle-ci, élevée sous la tutelle d'un discours sexuel hypocrite et déchirant, témoin de l'éclatement des identités (juive/chrétienne, féminine/masculine, autrichienne/germanique/non germanique, bourgeoise/aristocrate...) se donne comme mission inédite d'exprimer une réalité intime jusqu'alors réprimée, plus instinctive que rationnelle et donc débordant des cadres représentatifs naturalistes régissant jusque-là les arts. Par rapport à cette expression de l'inavoué, Schröder rapporte une citation particulièrement intéressante d'un article de journal que publie le critique Arnim Friedemann en 1918, selon laquelle Schiele préfère représenter « the ultimate in vice and the ultimate in degradation; woman as an instinct-ridden herd animal, rid of all the inhibitions of morality and shame. His art- and it is art- does not smile: it grins a ghastly and distorted grin » (Schröder 1999: 100). Cette citation de l'époque nous semble extrêmement révélatrice. Elle signale que le changement paradigmatique soulevé notamment par Le Rider et Schorske, selon lequel l'importance de la rationalité cède place à celle d'une expression de la psyché, n'est pas tout à fait encore ancré, répandu ou assumé, la soumission de la femme à son instinct sexuel étant associée dans l'article à une animosité et à une immoralité, et étant donc toujours taboue. « By the nature of the subject, here as elsewhere, the actual threshold of embarrassment, the trigger

of the sexual stimulus, is a function of period, cultural context, and individual response [sic] » (Schröder 1999: 92). Non seulement Schiele défie-t-il les conventions picturales de l'époque en représentant un corps non idéalisé et en dehors des conventions du « beau », mais il se positionne aussi à l'encontre de la morale prédominante en embrassant tous les aspects de la réalité psychique et sexuelle de ses modèles, sans les voiler d'un masque historicisant, allégorique ou ornemental. Selon Ashley Bassie (2008 : 51),

« Les expressionnistes recherchaient une communication intime, subjective et profondément harmonieuse entre l'artiste et le spectateur. Kokoschka décrivait cela comme « une façon de donner forme à l'expérience, devenant alors le médiateur et le message du Moi à un autre être humain. Comme l'amour, cela implique deux individus. L'expressionnisme ne vit pas dans une tour d'ivoire, mais fait appel à une autre créature pour la conduire à l'éveil. » »

Le terme « harmonieusement » nous semble mériter une remise en question. Certes, nous sommes d'avis que Schiele tenait avant tout à exprimer une réalité intime en toute honnêteté, plutôt qu'à choquer délibérément. Cependant, Schiele est incontestablement au courant des interdits de l'époque qui sont, après tout, directement remis en cause dans ses dessins, et l'on peut affirmer sans trop d'hésitations que le jeune artiste se doute bien que ceux-ci ne seront pas tous reçus « harmonieusement » par le public bourgeois autrichien. Après tout, les artistes expressionnistes deviennent « médiateurs », pour reprendre le terme de Kokoschka, d'un message tabou afin d'en détruire l'aura immorale. C'est donc afin de remettre en question et éventuellement d'anéantir les restrictions dépassées, selon Ferrari (1986 : 88), que l'artiste s'attaque au corps et le dénude, « l'écartèle » et le « fait éclater ».

Bref, c'est dans un tel contexte moral, social et artistique que le jeune Egon Schiele commence à s'intéresser, entre autres, au nu féminin et à produire des œuvres allant à l'encontre des doubles discours misogynes, des traditions picturales à peine ébranlées par son maître Klimt

et des limites des institutions artistiques et sociales de l'époque. Nous sommes d'avis qu'en procédant à une analyse stylistique et plastique de ses dessins érotiques, et plus particulièrement de la production plus critique réalisée autour des années 1910 et 1911, tout en gardant à l'esprit ce portrait de la situation des femmes et des différentes conceptions de la sexualité du moment, puis en examinant le tout sous un angle psychanalytique et féministe, nous serons en mesure de mieux comprendre le point de vue et la critique sous-tendus par le corpus en question de l'artiste et sa potentielle résonance chez ses contemporains.

Chapitre 2 : Ambiguïté et emprunts: le traitement plastique paradoxal du corps féminin dans les dessins érotiques de 1910-1911 d'Egon Schiele

Tout au long de la carrière artistique d'Egon Schiele, la figure du nu féminin sera omniprésente dans son œuvre. Amies et sœurs, enfants pauvres, adolescentes égarées, prostituées et femmes enceintes défilent dans son atelier et posent sous son regard scrutateur. D'une année à l'autre, voire même d'un mois à l'autre, le traitement plastique du corps adopté par l'artiste varie énormément; cernes blancs encerclant la silhouette, yeux en boutons, touches de vert acidulé rehaussant le tracé de la figure féminine sont autant de choix plastiques éphémères, caractéristiques de courtes périodes de sa production érotique éclatée. Il serait présomptueux de tenter de dresser un bilan de toute la production érotique de Schiele dans le cadre de ce travail, l'approche du corps par le jeune autrichien évoluant rapidement à travers le temps, que ce soit au plan du traitement plastique, de sa sélection de modèles ou de la façon de les faire poser. Nous proposons donc de nous concentrer ici sur un moment restreint de sa carrière, soit sur les années 1910 et 1911, et de nous pencher exclusivement sur ses œuvres érotiques sur papier représentant des femmes, seules ou en couple. Le lecteur nous permettra toutefois quelques excursions à l'extérieur de ce périmètre bien défini afin de situer ces réalisations au sein de l'œuvre entier de Schiele.

Autour des années 1910-1911, Egon Schiele est à la recherche d'une écriture plastique nouvelle afin de se détacher de l'influence indéniable et profonde qu'exerçait alors sur lui son maître spirituel Gustav Klimt (Klee 2011 :31). Cette période, qualifiée de percée expressionniste (*expressionist breakthrough*) par la biographe Jane Kallir (2011 :82), nous semble particulièrement riche en informations par rapport au positionnement social, moral et artistique du jeune Autrichien, alors que ses portraits et nus réalisés en fin de parcours tendent vers un plus grand

classicisme, vers une approche plus conservatrice (Fischer 1998 : 104 et 116). Selon nos observations, ce serait entre autres en empruntant puis en renversant certaines approches caractéristiques de la photographie, et plus particulièrement de la photographie érotique, de même qu'en faisant fi du protocole du bon goût en vigueur à l'époque, que l'artiste serait parvenu à créer un dispositif hybride de traduction du corps féminin qui déstabilise le spectateur. Nous tenterons de démontrer que ce renversement des approches plastiques et spatiales traditionnelles, de même que cette expérimentation à travers diverses manipulations esthétiques de la figure, servent avant tout à instaurer une ambiguïté, une tension concernant la sexualité et la corporalité de la modèle⁶. Le traitement des corps féminins, à la fois tendus, fragiles et incertains mais parfois autoritaires et hypersexués, provoquerait un sentiment d'incertitude chez le spectateur, qui, selon la théoricienne Eva Werth (2005), oscillerait entre l'attirance et la répulsion.

Nous amorcerons cette démonstration par une analyse du traitement formel paradoxal du corps féminin. Nous nous inspirerons des observations de Werth (2005) et explorerons d'une part la matérialité du médium et l'usage de la couleur, et d'autre part le positionnement de la figure humaine et sa relation à son espace représentationnel. Finalement, nous nous concentrerons sur le type de réappropriation des dispositifs photographiques que l'artiste a pu effectuer, particulièrement à travers le fractionnement du corps. Nous sommes d'avis que grâce aux divers angles de cette analyse syntaxique, il nous sera possible de mieux comprendre l'ambiguïté découlant de telles représentations hybrides.

⁶ Nous avons pris la décision de traiter le terme « modèle » comme un terme épïcène, et de référer à **la** modèle, plutôt qu'**au** modèle, puisque nous nous concentrons exclusivement sur la représentation de la femme.

Art et ambiguïté

Qu'entendons-nous par le terme ambiguïté? Selon le site de Larousse, est ambigu ce « dont l'interprétation, le sens sont incertains; équivoque ». Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Erotic Ambiguities : The Female Nude in Art*, Helen McDonald (2001 : 4) se penche sur la problématique de la médiation ambiguë de l'art du nu :

« As representation, art stands between artist and spectator, subject and object, form and matter, concept and thing. (...) If viewed in psychological terms, it is a point of mediation between the self and an 'other'. In bodily and social terms, it is a prosthetic, an extension of the body and a point of intercession between one living body and another, and therefore a mediator in sexual relations ».

L'art, en tant que médiateur, revêt donc le rôle actif d'intermédiaire, de conciliateur entre deux partis désirant, notamment entre l'artiste et le spectateur. En cela, l'objet d'art occupe la fonction de dispositif en tant qu'appareil ou articulation « inscrit dans un jeu de pouvoir » entre les deux corps sexués en question (Foucault, cité par Agamben 2007 : 9-10). En effet, un dispositif, selon la théorie que Giorgio Agamben développe à partir des travaux de Michel Foucault, serait caractérisé par sa « capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 2007 : 31). Et pourtant, selon l'hypothèse de McDonald (2001 : 14), une ambiguïté découlerait inévitablement de « l'incommensurabilité de la vision et du langage », et donc de l'art (et plus particulièrement de l'art érotique, dont l'efficacité s'appuie traditionnellement sur le plaisir scopique). McDonald cite le critique William Empson qui définit ainsi l'ambiguïté : « any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language » (Empson, cité par McDonald 2001 :14). Si l'on se fie aux propos d'Empson et de McDonald, l'art, en tant qu'outil de médiation -outil d'entremise mais non pas nécessairement

d'éclaircissement- peut donc être perçu à la fois comme langage, source inévitable de dissensions, et comme un dispositif de pouvoir et de contrôle entre deux individus.

Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, établit un parallèle entre l'ambiguïté et l'abject :

« Ce n'est donc pas l'absence de propreté et de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. (...) l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions » (1983 : 12-17).

Une telle définition trouve certaines résonances dans l'ouvrage *Trouble dans le genre* de la théoricienne féministe Judith Butler. Selon cette dernière, ce « trouble » se définirait par des indéterminations secouant l'ordre préétabli, notamment le rapport binaire entre hommes et femmes (Butler 2005 :51-52). Cette structure de pouvoir patriarcale prédominante se verrait tout particulièrement ébranlée, « quand un « objet » féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient [le] regard [du sujet masculin], regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin » (Butler 2005 :52). Chez Kristeva comme chez Butler, le sentiment d'ambiguïté (ou de trouble) s'instaure alors qu'un système préétabli est remis en question, créant à la fois débordements et réactions antagonistes, parfois chez un même individu.

Ces approches théoriques portant sur l'ambiguïté semblent se rencontrer autour des dessins de nus de Schiele. Nous proposons que c'est avant tout une recherche de l'équivoque qui guide l'artiste dans ses créations érotiques des années 1910-1911. Ses dessins - réalisés grâce à une approche hybride et donc source d'une lecture incertaine- sont confondants non seulement au plan du traitement plastique du corps féminin, mais aussi grâce à leurs effets multiples sur le spectateur, dont le rôle traditionnel se voit ébranlé. Si, dans le présent chapitre, nous proposons

de nous concentrer exclusivement sur une analyse syntaxique et sémantique de notre corpus, le chapitre suivant sera consacré à une étude pragmatique des dessins de cette période qui nous permettra de démontrer que ces représentations expriment les paradoxes caractéristiques du tournant du siècle, sans néanmoins proposer un nouvel idéal féminin. Grâce à ces deux niveaux d'analyse complémentaires et intrinsèquement reliés que nous avons décidé de diviser pour des raisons de fluidité et d'organisation, nous démontrerons que le dessin érotique en question, médiateur entre le corps de l'artiste intrigué et effrayé par la sexualité, le corps sexué de la femme évocateur de mort et de vie, et le corps désirant du spectateur partagé entre admiration et aversion, parvient à diriger ces acteurs, à les pousser vers une zone de non-confort, de perte de repères traditionnels⁷. Le système, servant avant tout le *male gaze* comme il en sera question au chapitre 3, est secoué, mettant en évidence sa précarité, symbolique de l'obsolescence du discours moral dominant.

2.1 Le traitement formel et l'ambiguïté charnelle

2.1.1 Le trait et la couleur

Comme le dit si bien Patrick Werkner (1994 :59) en se penchant sur le traitement formel des portraits et autoportraits de Schiele, « The handling of the images blurs the distinction between sickness and health, between the normal and the abnormal. Everything is subjected to the skeptical vision that reveals the scars, the vulnerability, the dark sides that are concealed behind sleek personal facades ». Une telle approche du sujet s'avère particulièrement troublante lorsqu'il s'agit de nus, figures traditionnellement idéalisées et s'adressant à une clientèle

⁷ Il est intéressant de remarquer que seul le pôle de la modèle ne se voit pas caractérisé par son propre point de vue, mais plutôt par ce qu'elle évoque auprès des deux autres pôles masculins. Comme nous le verrons au chapitre 3, selon John Berger (1972 : 54-56) notamment, l'objet féminin de représentation sert à répondre aux désirs scopiques du spectateur masculin, et non pas à exprimer ses propres pulsions.

recherchant plaisir et stimulation libidinale. Selon Werkner (1994 : 16 et 51), grâce à une déconstruction caricaturale du corps, Schiele tenterait de mettre l'emphasis sur « la laideur et la morbidité » inhérentes à la nudité et à la sexualité. Le démantèlement de la figure passerait par l'application de couleurs excessivement expressives, de même que par un étirement et une crispation dramatiques des modèles (Werkner 1994 : 56). Eva Werth (2005) insiste elle-aussi sur l'expression « du dualisme entre la chair et l'âme, entre la sexualité et l'angoisse existentielle, entre la vie et la mort ». Cependant, Werkner associe cette illustration de la mort et de la laideur à travers le corps sexué à une approche tragique, exagérée et profondément intime, alors que Werth (2005) traite plutôt d'une « iconographie du choc de l'actuel », le corps humain devenant ici, selon elle, le véhicule de la subjectivité de l'artiste, mais aussi l'étendard d'un discours critique social par rapport aux représentations sexuelles dominantes, idéalisées et surannées.

En effet, alors que dans les dessins érotiques de son contemporain Gustav Klimt on retrouve généralement des femmes au corps lisse et sinueux, les dessins de Schiele, quant à eux, se détachent rapidement de cette approche idéalisant le corps sensuel et proposent plutôt des êtres cassants, aux traits caricaturaux et aux coloris maladifs. La jeune fille omniprésente dans la production de 1910 exhibe un corps pointu, grisâtre, poussiéreux dans *Black-haired nude girl* (1910) (Figure 1)⁸. Un crayon nerveux et rapide esquisse les côtes de son torse maigrelet. Des ombrages gris, créés par des traits d'aquarelle plus ou moins translucides, évoquent des creux sous le sternum et sous les pommettes de la jeune fille émaciée. Seules les zones érogènes, soit la bouche, les seins et le sexe, sont ponctuées de touches éclatantes et contrastantes de rouge orangé, qui attirent le regard. Dans un même ordre d'idées, les doigts sombres et le haut des

⁸ Les titres des œuvres d'Egon Schiele varient légèrement d'une source à l'autre. Par souci d'uniformité, nous avons choisi d'utiliser les titres en anglais, puisés lorsque possible dans le catalogue *Egon Schiele* d'Albrecht Klaus Schröder.

jarretières noires de la jeune fille pointent vers le triangle foncé que forme la toison de son sexe. Ces quelques éléments colorés à connotation érotique créent un contraste contre la peau pâle, et orientent la lecture à travers la surface corporelle sexuée. « C'est ainsi que les accentuations chromatiques de Schiele attirent l'attention sur le tabouisé sous l'étiquette de l'obscène » (Werth 2005).

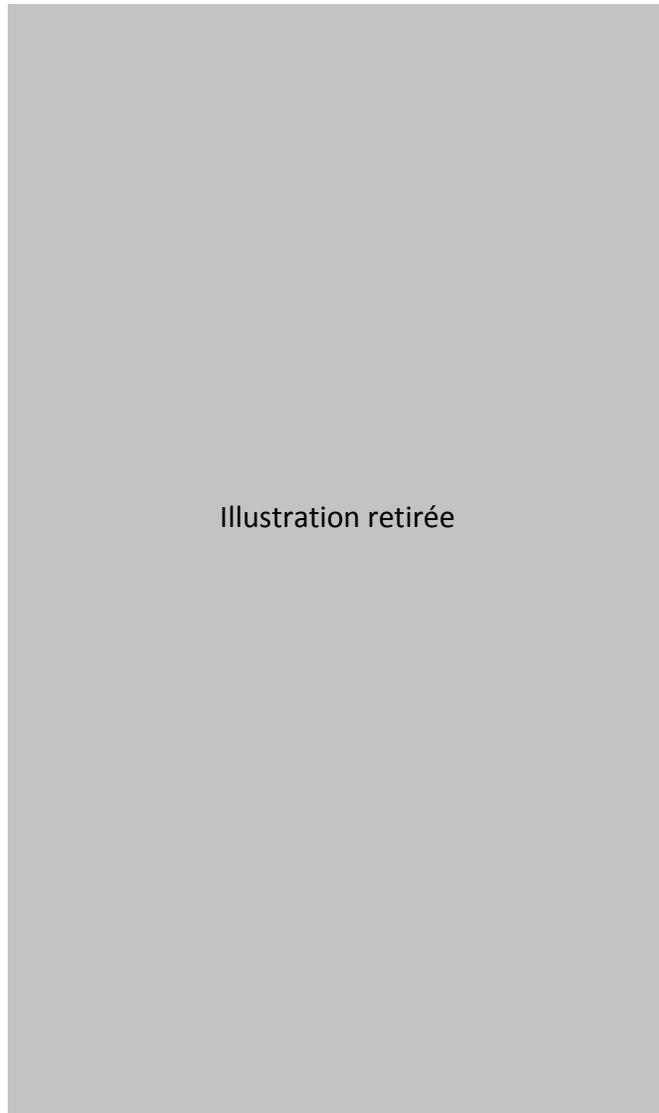


Figure 1 : Egon Schiele, *Black-haired nude girl*, 1910, Crayon, aquarelle, liant à base de protéine, blanc opaque sur papier emballage.

L'œuvre *Two women embracing* (1911) (Figure 2) illustre bien l'idée de brouillage décrite par Werkner, et rejoint par le fait même l'idée de « choc de l'actuel » de Werth. Alors que le bras gauche de la femme de droite et que le croisement des jambes des deux modèles enchainent ces dernières, un vide sépare leur torse maigrelet et démesurément long, créant un motif de maillon. L'œil du spectateur, attiré dans l'œuvre par le biais du regard de la femme lui faisant face, rebondit entre les deux corps concaves et symétriques, qui créent une cible circulaire. Cet effet de ricochet perpétuel et d'emprisonnement du regard est mis en emphase par la couverture brune entourant et isolant les sujets, flottant par ailleurs dans le vide. Le coloris contrastant des deux silhouettes jointes et pourtant éloignées, l'une teintée de couleurs froides bleutées et l'autre irradiant d'ocres et de rouges, amplifie cet effet d'opposition ou de tension entre les corps pourtant représentés en pleine étreinte. La représentation de ces femmes nues échappe donc à toute idéalisation de par leur maigreur et leur coloris grotesques, de même qu'à une narrativité érotique transparente et accessible. Sans oublier que l'homosexualité est à l'époque considérée comme une aberration, voire même parfois comme une pathologie nerveuse dégénérante (Freud 1987 : 37-43). D'où le « choc de l'actuel », alors qu'une réalité taboue et condamnable est ici représentée avec autant de volupté et de remises en question.

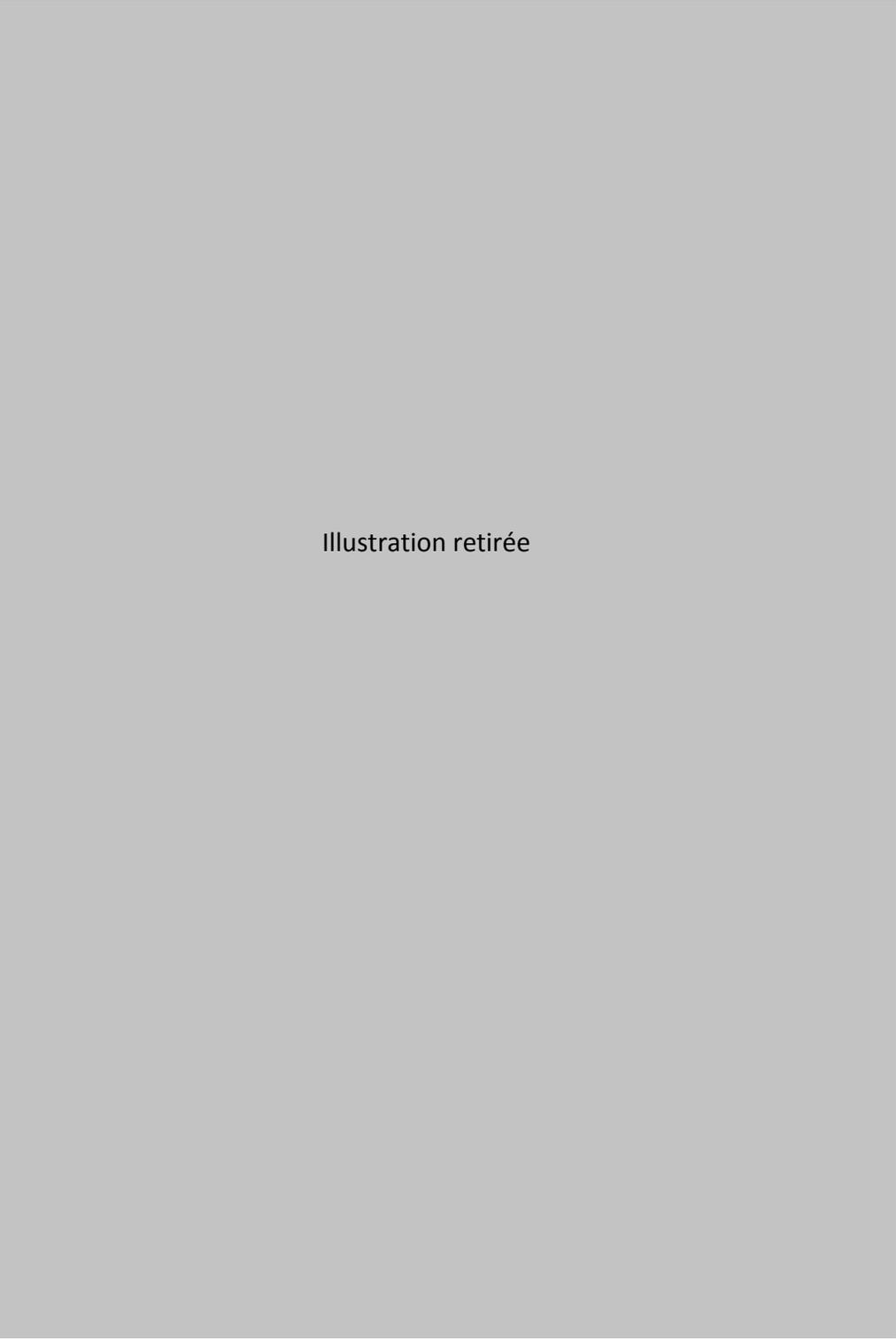


Illustration retirée

Figure 2 : Egon Schiele, *Two women embracing*, 1911, Aquarelle et crayon sur papier.

2.1.2 Le médium et la chair

Albrecht Schröder affirme, par rapport au nu chez le jeune artiste autrichien : « For all the artificial stretching of the figures, anatomical correctness was a principle that Schiele would never abandon » (Schröder 2005 :66). Paradoxalement, déformation et réalisme corporel se côtoient dans ces dessins érotiques. En dépit des contorsions et des coloris acidulés qu'il impose à la figure féminine, Schiele démontre en effet une compréhension de la structure osseuse et musculaire, de même que des propriétés dermiques du corps humain. Malgré l'utilisation de l'aquarelle, médium fluide et translucide, l'artiste parvient à évoquer une matérialité de la chair avec une certaine qualité illusionniste.

Concernant le traitement plastique des corps, l'influence de l'art d'Auguste Rodin sur la vision créatrice d'Egon Schiele est indéniable. Si ce dernier est à l'époque un peu jeune pour avoir vu les œuvres du maître français exposées à Vienne dans le cadre des expositions de la Sécession au tournant du siècle, il est assez probable qu'il ait visité une exposition des dessins de Rodin ayant eu lieu au Kunstsalon Heller en 1908 (Husslein-Arco et Kojá 2010 : 17-18, Natter 2005 :30), ou du moins qu'il ait pu mettre les mains sur le catalogue d'exposition. Plusieurs auteurs (Albert Elsen, Stephan Kojá, Sylvia Mraz) ont su relever des ressemblances au plan stylistique (positionnement des modèles, fractionnement du corps, traitement de la ligne, etc.) entre les deux productions graphiques à peu près contemporaines. Dans la dernière période de production artistique dite « de la maturité » de Rodin, située entre 1897 et 1916 et caractérisée par la retouche de dessins de nus féminins rehaussés de touches colorées d'aquarelle, la couleur perd sa fonction naturaliste descriptive et toute prétention à une quelconque précision anatomique (Lehni 2010 : 15). Comme le dit si bien Nadine Lehni (2010 : 23), « À l'automne de sa vie, dans une ultime reprise de certains de ses dessins, la couleur aurait donc été pour Rodin un champ

d'expériences nouvelles et le moyen le plus sûr d'aboutir au « ravissement » de la figure humaine ». L'expression « ravissement » nous paraît tout à fait appropriée, dans tous les sens du terme. En effet, l'artiste français confère une qualité plastique quasi onirique à certains dessins, dans lesquels semblent flotter des femmes sirènes immergées ou des fantômes translucides. D'autres fois, le corps devient abstraction ou se dissout presque complètement derrière un voile ou plutôt une paroi colorée envahissante. Chez Schiele, au contraire, les touches de couleur appliquées a posteriori évoquent des effets physiologiques ou des caractéristiques cutanées, notamment un afflux de sang aux joues de la modèle, une présence de cellulite au niveau du postérieur, ou tout simplement des creux entre les côtes indiquant une extrême maigreur. Schiele parviendrait donc à représenter, ou à évoquer, l'incarnat « deux fois remarquable : par ce qu'il suggère d'une sous-jacence (les « veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous... ») et par ce qu'il impose d'une surface ténue à l'extrême, comme le tain d'un miroir, polie, mais transparente (...) » (Didi-Huberman 1985 :24). Plutôt que d'avoir un effet de dématérialisation et de liquéfaction de la silhouette, l'utilisation de l'aquarelle appliquée sur un squelette finement tracé et rehaussé d'ajouts de gouache permet au contraire de rendre le corps à la fois tangible, multidimensionnel et expressif. Le recours à différentes matières picturales permet de créer des jeux de translucidité et de profondeur, la peau de la modèle devenant alors surface tangible, mais aussi « coloris-filet » (Didi-Huberman 1985 : 33) laissant apercevoir les dessous de la peau de la modèle, soit son sang et ses veines, ses os et ses muscles, ses tensions et ses relâchements, tous évocateurs d'une réalité physiologique intime.

2.2 Le traitement spatial et l'ambiguïté situationnelle

Comme le fait remarquer Bernard Apke (2005 :213), que ce soit par le biais du coloris expressif, par la fragmentation du sujet, par le positionnement troublant et ambigu des corps

dans l'espace ou par l'effacement de tout élément superflu en arrière-plan ou entourant la nudité de la modèle, Schiele semble toujours soumettre la figure humaine à différents dispositifs plastiques et visuels lui permettant de mettre de côté tout ce qui ne concerne pas sa préoccupation première, à savoir un certain aspect de la sexualité.



Illustration retirée

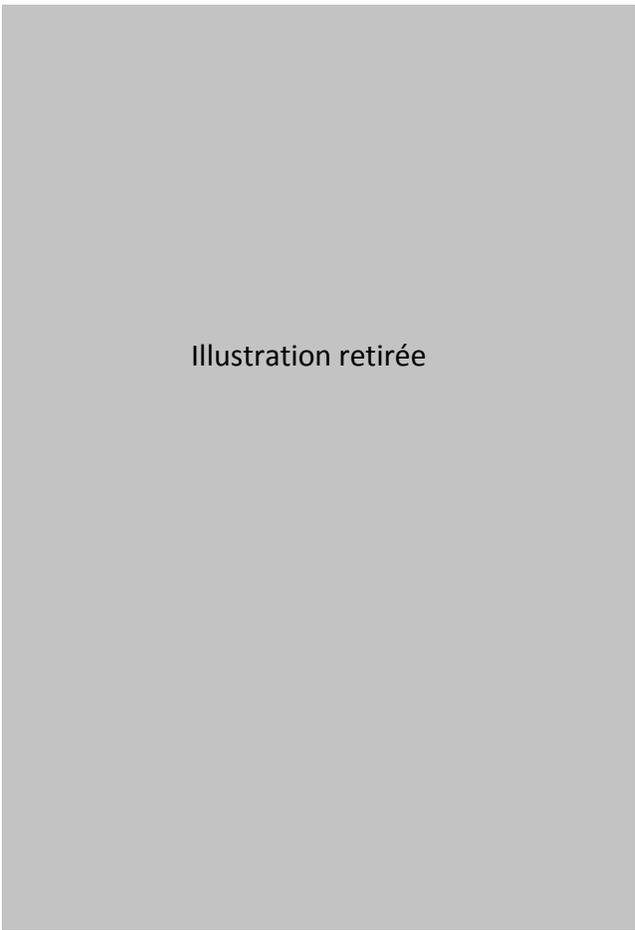


Illustration retirée

Figure 3 : Egon Schiele, *Female Nude*, 1910, Craie noire, aquarelle, blanc opaque, crayon sur papier d'emballage brun.

Figure 4 : Egon Schiele, *Observed in a dream*, 1911, Aquarelle et crayon sur papier.

Dans un même ordre d'idées, dans la quasi-entièreté de ses représentations de nus féminins, le jeune artiste évacue tout élément de l'environnement immédiat de la modèle. Selon les termes d'Helena Pereña (2011 : 159) : « His figures are embedded in no scene. They appear in no definite setting and communicate with no one. The indeterminate spatial relations in such works stress the isolation of the individual ». En effet, le reste de la feuille entourant la figure demeure généralement vierge. Seuls quelques rares traits de gouache blanche ou quelques représentations ébauchées de pans de tissus, couvertures ou châles, créent parfois une auréole ou une niche entourant la femme, renforçant d'autant plus son isolement, mettant l'accent sur son flottement, et brouillant davantage tout repère spatial et la perspective choisie par l'artiste. La compréhension de la situation de la figure dans l'espace pictural présente souvent une certaine difficulté ; en outre, il s'avère souvent malaisé de déterminer si la modèle est illustrée allongée, assise ou debout, de face, en plongée ou en contre-plongée. Alors que, parfois, plusieurs perspectives différentes se chevauchent dans une même œuvre, l'artiste impose une ambiguïté spatiale (Fischer 1998 : 58-60, Smola 2010 :94, Pereña 159). Il n'est pas rare que l'artiste s'installe en haut d'une échelle afin de capter la silhouette d'une modèle allongée, un tel angle de vue donnant souvent une impression d'écrasement et de domination du corps ainsi surplombé. Par exemple, dans *Female nude* (1910) (Figure 3), tout comme dans *Observed in a dream* (1911) (Figure 4), l'isolement spatial de la figure est mis en évidence grâce à un élément coloré l'enveloppant (soit des coups de pinceaux hachurés et grossiers dans *Female nude* ou une couverture noire envahissante dans *Observed in a dream*). La femme est vraisemblablement représentée étendue sur le dos. Néanmoins, il est difficile de se prononcer quant au point de vue de Schiele, qui semble se tenir soit directement au-dessus du corps représenté, du haut d'un escabeau, soit au pied de sa couche. D'ailleurs, afin que les traits du visage de la modèle dans *Observed in a dream* ne soient pas complètement effacés par la perspective étrange choisie,

l'artiste impose une contorsion peu naturelle au cou de la femme. Il est aussi important de noter qu'à plus d'une reprise, il change le sens de la lecture de ses dessins en les signant après les avoir tournés de 90 ou de 180 degrés (Pereña 2011 : 161). Les modèles, étendues sur le dos mais présentées de face comme dans ces deux œuvres, semblent flotter à la verticale. « Figures hover in mid-air as a result, defying the laws of gravity » (Pereña 2011: 161). Si nous sommes généralement en accord avec les observations de l'auteure quant à l'isolement spatial et au flottement des figures dans le vide, nous verrons au prochain chapitre, davantage axé sur la dimension pragmatique de cette production, que ces figures parviennent bien souvent à percer cet isolement et à communiquer avec un Autre, soit l'artiste et par le fait même le spectateur de l'oeuvre, par le biais de leur regard qui perce cette bulle d'isolement et qui parvient à traverser dans le hors-champ, notre zone en tant que regardeur.

2.3. Le traitement photographique et l'ambigüité du dispositif

2.3.1. L'influence de la photographie dans les arts au 19^e siècle

En France, vers 1851-1852, la photographie sur papier se répand et on assiste à une hausse importante dans la production de photographies de nus, légales et commercialisées, destinées spécifiquement aux artistes. Si les productions daguerriennes de nus étaient d'une qualité supérieure, elles n'étaient vraisemblablement que peu utilisées en atelier (Aubenas 1997 :27).. En parallèle circulent des photographies d'études anatomiques, illustrant des membres du corps humain et s'avérant utiles à la fois dans le monde de la médecine et de la représentation artistique. La libre circulation de ces sources d'information nouvelles quant aux mouvements et au dynamisme du corps et quant à l'anatomie réelle et non idéalisée de la figure influence indéniablement les Beaux-Arts; l'utilisation de ces sources visuelles ébranle l'approche académique et traditionnelle de la représentation de la nudité, basée depuis des siècles sur une

étude des œuvres canoniques antiques. Vers la fin du 19^e siècle, les « peintures photographiques », selon l'expression d'Aaron Scharf (1968 : 188), occupent une place considérable dans les expositions de l'Académie Royale et du Salon annuel. Des artistes comme Gérôme, Dagnan-Bouveret et Bouguereau, pour n'en nommer que quelques-uns, y exposent des œuvres manifestement réalisées à partir de photographies, ou d'assemblages de photographies. Si certaines de ces réalisations sont critiquées pour leur utilisation quelque peu littérale et dépourvue d'imagination de l'outil de travail que devient alors la photographie (Scharf 1968 : 188-189), la nudité qu'elles exposent semble ne pas choquer. En effet, les nus qui y sont représentés, bien que d'un illusionnisme frappant, restent généralement des figures idéalisées et ancrées dans un contexte mythologique ou exotique : « For however suggestively disposed, however inventively exposed, propriety was satisfied so long as pornography was made palatable by the convenient remoteness of the antique, of history or some other exotic setting » (Scharf 1968: 98).

Toutefois, ce sens de la bienséance est absent dans les œuvres de Gustave Courbet (1819-1877), elles-aussi profondément enracinées dans une approche photographique. Ici, réalisme devient synonyme de laideur. Les imperfections de la nature, et plus particulièrement celles du corps de la femme – saletés, varices, plis, enflures- sont reproduites sans filtre, sans idéalisation par le peintre (Font-Réaulx 1997 : 84). Le nu antique et sublimé, étudié par les élèves de l'Académie qui recopient maintes fois des gravures, puis des bosses antiques (Boime 1986 : 26-27), disparaît des œuvres de Courbet pour laisser place à un modèle contemporain, banal, vulgaire dans ses poses maladroites et ses déformations physiques (Scharf 1968 :101). Il est aujourd'hui possible de faire des rapprochements indubitables entre certaines peintures de Courbet (*L'origine du monde*, 1866) et d'Eugène Delacroix (1798-1863) (*Femme au perroquet*, 1827), d'une part, et des photographies érotiques certainement utilisées comme modèle premier par les artistes

d'autre part. L'apparition de la photographie comme outil de travail pour les créateurs mène dans ces cas-ci à une recherche de la réalité, crue et parfois dérangeante pour le bon goût protocolaire.

2.3.2. Egon Schiele et la photographie

Dans les nombreuses monographies portant sur l'œuvre et la vie d'Egon Schiele, il n'est pratiquement jamais question de photographie. Certains auteurs (Husslein-Arco et Weidinger) se penchent certes sur les quelques portraits photographiques de l'artiste lui-même et sur le recours à ces clichés dans sa réalisation d'autoportraits, mais la problématique de l'utilisation de l'outil photographique dans sa production de nus féminins n'a à peu près pas été abordée⁹. Jane Kallir, dans le court texte « The Expressionist Breakthrough (1910-1911) » de son ouvrage *Egon Schiele : Self-Portraits and Portraits*, suggère rapidement un parallèle entre la rapidité d'exécution caractéristique du travail de jeunesse de l'artiste et la photographie instantanée, toutes deux permettant un jeu « de permanence et d'éphémérité » (Kallir 2011 : 85). Dans certains ouvrages, il est question à quelques reprises des séances de pose de ses modèles féminins dans son atelier; les auteurs évoquent le positionnement spatial du créateur par rapport au corps, comme on l'a vu plus haut. Ces précisions sur ses habitudes de travail en relation avec ses modèles évacuent la question de la photographie en tant que source première et portent à croire que le jeune artiste ne faisait généralement pas directement appel à ce médium afin de représenter le corps humain. À notre connaissance, seul Klaus Albrecht Schröder propose une influence directe entre certains dessins de nus d'aspect maladif de Schiele et des photographies de patients réalisées par Jean-Martin Charcot et publiées sous forme de recueils à la fin du XIXe siècle, notamment (Husslein-Arco et Weidinger 2011 : 20). Selon le collectionneur et ami de Schiele Heinrich Benesch (2005 :

⁹ Nos connaissances de la langue allemande sont limitées. Un certain nombre de sources n'ayant pas été traduites en français ou en anglais nous sont donc inaccessibles. Nos commentaires quant aux lacunes des écrits portant sur Egon Schiele sont faits sous toute réserve de nos limitations.

386), l'artiste ne réalisait ses dessins qu'à partir de modèles vivants, puis ajoutait plus tard les couleurs selon ses souvenirs.

Nous considérons que l'influence de la photographie érotique, voire même pornographique ou « obscène »¹⁰, dans l'art du jeune autrichien pourrait s'être effectuée avant tout à travers la réappropriation de certains dispositifs visuels habituellement associés à la photographie du corps humain, plutôt qu'à travers un usage de photographies particulières en tant que sources premières et directes. En d'autres mots, nous suggérons principalement l'idée d'une pensée photographique chez Schiele, tout en proposant quelques possibilités de références syntaxiques plus explicites à des productions photographiques obscènes importantes. Nous basons de telles hypothèses sur des similitudes structurelles que nous avons observées entre les corpus en question, un tel examen n'ayant pas été proposé et soutenu par les auteurs spécialisés.

2.3.3. Egon Schiele et la fragmentation du corps

Les corps fragmentés sont omniprésents dans l'œuvre dessinée d'Egon Schiele. On y retrouve d'une part des êtres dont les pieds, les coudes, les mains, voire même la tête ou tout le haut du corps, sont retranchés par les limites de la feuille sur laquelle ils sont représentés. C'est le cas dans *Reclining Female Torso* (1910) (Figure 5), alors que la tête, les bras et le genou gauche de la modèle représentée dans le haut de la feuille, se trouvent coupés par le rebord supérieur du support. D'autre part, de nombreuses femmes se voient amputées de leurs extrémités. Dans *Female Nude* (1910) (Figure 3), Schiele exclut les bras de la femme; la main gauche de la femme n'est plus rattachée au tronc. Le cerne blanc ceignant le contour de l'épaule droite attire

¹⁰ Sylvie Aubenas affirme que la distinction entre photographie érotique, photographie pornographique et photographie académique réalisée spécifiquement pour l'étude du nu par les artistes, se montre souvent très ambiguë. Il s'avère effectivement très difficile, selon elle, de déterminer si les photos et daguerréotypes de nus féminins réalisés au 19^e siècle s'adressaient aux artistes ou aux « érotomanes fortunés » (1997 : 24-25). Peut-être la distinction est-elle superflue à nos propos, de toute façon.

l'attention sur ce choix plastique de retranchement : l'extrémité du membre, ainsi entourée et scellée, prend l'apparence d'un moignon. Le créateur ampute aussi le bas des jambes, qui se concluent sur des taches de gouache mauve foncé évoquant le port de jarretières ou de demi-bas. Nous proposons que le choix du jeune artiste d'amputer le corps de ses modèles de certains de ses membres, choix qui caractérise d'ailleurs une partie considérable de sa production érotique, puisse s'expliquer de plusieurs façons.

La fragmentation et l'instantanéité photographique

Il est possible qu'une telle approche du sujet découle directement d'une influence du médium photographique en tant que dispositif de capture visuelle particulier, caractérisé par son instantanéité. Dans son analyse de l'œuvre *Bal masqué à l'opéra* (1873) d'Édouard Manet (1832-1883), Linda Nochlin (2001 : 36-41) tente d'expliquer le choix de l'artiste qui n'a représenté que les jambes d'une femme assistant au bal, pendant du balcon. Le reste du corps a été retranché par la limite supérieure de l'œuvre. L'auteure propose deux pistes de réflexion par rapport à cette découpe du corps et de la mise en page, la première nous concernant plus particulièrement. Nochlin soulève l'idée d'une contingence totale, approche associée à la pratique de la photographie permettant un enregistrement instantané et sans mise en scène de la réalité immédiate. Cette idée d'une recherche d'instantanéité et d'authenticité propres à la photographie peut s'avérer intéressante, surtout lorsqu'elle est mise en relation avec un corpus érotique. Comme le dit si bien Tobias G. Natter (2005: 29-30),

« More than any other form of high art- and in this respect comparable to photography- the erotic drawing carried the implicit guarantee of having been produced in the presence of the naked body that it depicted. The German Expressionist Ernst Ludwig Kirchner later claimed that he valued the sketch because it preserved the 'ecstasy of the first glimpse'».

Il est donc possible d'attribuer le choix de fragmenter le corps chez Schiele à une contrainte rhétorique ou actantielle, l'artiste désirant capter et exprimer un contact visuel immédiat et fugace entre lui et sa modèle, tel un appareil photographique. Sans nécessairement exprimer de façon explicite la possibilité de contingence caractéristique du médium photographique, Schiele représente la modèle comme captée sur le vif, souvent décentrée et parfois estropiée par le cadrage de par l'apparente rapidité d'exécution, idée par ailleurs soutenue par le coup de crayon rapide et concis du dessinateur.

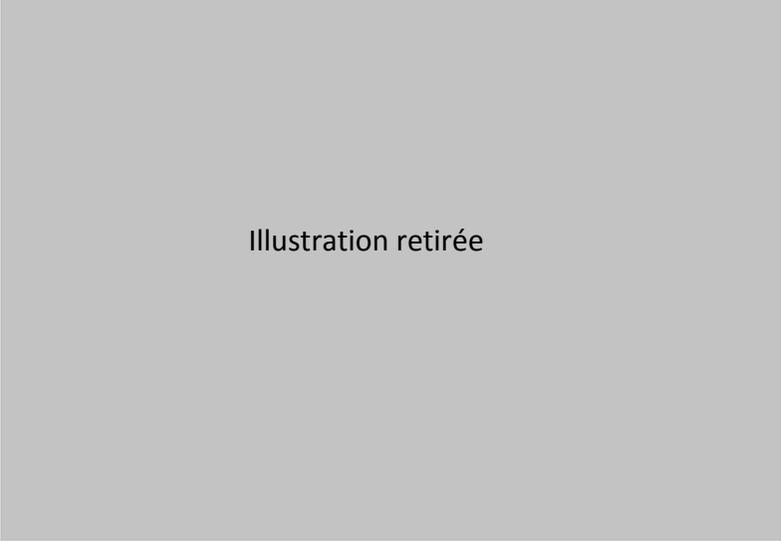


Illustration retirée



Illustration retirée



Illustration retirée

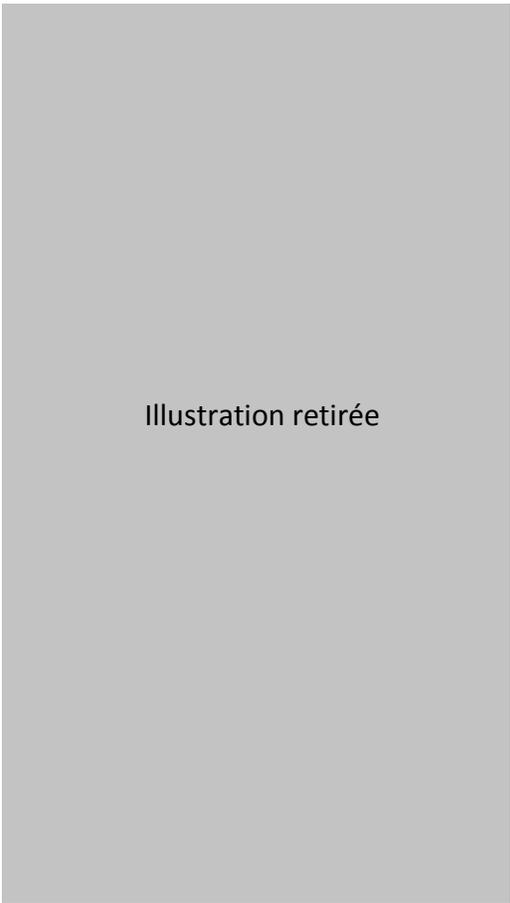


Illustration retirée

Figure 5 : Egon Schiele, *Reclining female torso*, 1910, Craie noire, gouache et aquarelle.

Figure 6 : Egon Schiele, *Reclining girl in dark blue dress*, 1910, Crayon et gouache sur papier.

Figures 7 et 8 : Auguste Belloc, *Photographies obscènes pour stéréoscope*, vers 1860, papier albuminé d'après négatif verre au collodion, colorié à l'encre transparente.

La fragmentation et la photographie obscène

Il est possible d'effectuer certains rapprochements entre les dessins érotiques de Schiele et certaines productions photographiques pornographiques du 19^e siècle. Dans une courte étude des « *Photographies obscènes pour stéréoscope* » réalisées par Auguste Belloc vers 1860, Philippe Comar (1997 :112) affirme :

« La stéréographie qui exige l'emploi d'une visionneuse encadre étroitement le champ visuel, et, surtout, ajoute à la précision du rendu l'effet hallucinatoire du relief. L'obligation pour l'œil d'accommoder à très courte distance rend la proximité de la scène encore plus troublante. Aucune image n'avait acculé le spectateur à une telle perspective. Ni tête ni torse, ni bras ni jambe, mais un sexe cerné, à bout portant.»

La ressemblance entre la perspective adoptée par Schiele dans *Reclining girl in dark blue dress* (1910) (Figure 6) et *Reclining female torso* (1910) (Figure 5) et l'effet caractéristique des photographies obscènes analysées par Comar est indéniable. Dans *Reclining girl in a dark blue dress*, le sexe, légèrement teinté de rouge, est encadré et isolé du reste du corps grâce au tissu de la robe et du jupon relevé, qui devient une « auréole de linges », un « piège pour le regard », selon les termes de Comar par rapport aux clichés de Belloc (Comar 1997 : 112). Si, dans les photographies de ce dernier, la tête de la modèle se voit coupée par le pan de tissu relevé, par le bras du sujet en question, ou par le cadrage, dans l'œuvre de Schiele, le visage de la femme est quelque peu déformé par l'angle de contre-plongée retenu par l'artiste. La figure tordue et figée reste plus ou moins identifiable, et semble complètement déconnectée du sexe et des mains agrippant la robe. Dans *Reclining female torso*, tout comme dans les gros plans du sexe chez Belloc, la tête de la modèle disparaît carrément en dehors du cadrage. La coupe photographique est donc le résultat d'un rapprochement physique du créateur, qui s'avance vers le sexe et choisit consciemment de délaissier la tête, l'identité du sujet. Les jambes écartées convergent vers la toison foncée au centre de l'œuvre, encadrée par de pâles cuisses et pointée par le haut des

jarrettières. Que ce soit grâce au tourbillon circulaire des pans de tissus et de dentelles chez le photographe français ou grâce aux lignes formées par les demi-bas noirs et l'angle des seins chez Schiele, la syntaxe interne de l'image met de l'avant le sexe anonyme. Dans tous les cas, le corps reste fragmenté, soit par le cadrage ou par les accessoires, et l'effet en est un d'isolement spatial et de mise en évidence de l'organe sexuel. Grâce à un dispositif caractéristique de la photographie pornographique, l'œil qui s'aventure dans ces représentations est constamment redirigé vers cette « cible » (Comar 1997 : 112).

La fragmentation et la synecdoque

Si, selon Sylviane de Decker-Heftler (1997 :134), les photographies de fragments du corps humain réalisées au XIXe siècle servent avant tout à remplir une fonction pédagogique dans un cadre artistique ou médical d'apprentissage anatomique, elle suggère aussi une certaine rhétorique poétique et plus particulièrement le recours à la synecdoque que sous-tend ce genre de production. Nochlin émettait déjà aussi une telle hypothèse par rapport aux jambes présentes dans le tableau de Manet dont il a été question ci-haut. Chez le maître français, la jambe devient une référence au reste du « corps appétissant » recoupé par le cadrage (Nochlin 2001 : 39-40). L'extrémité de la figure se fait indice, indicateur du reste du corps désirable et sexuel. Chez Schiele, l'effet est inversé. On retrouve généralement dans ses dessins érotiques le tronc du corps féminin composé d'un axe de la sexualité reliant la bouche (si la modèle ne se retrouve pas décapité), les seins et le sexe, souvent tous teintés de couleurs vives et créant un contraste par rapport au reste du corps livide, grisâtre. Les extrémités de la silhouette, soit les mains, les bras, les pieds, les jambes, sont ignorées par la main de l'artiste ou retranchées par le cadrage. Ne restent que les zones érotiques; le sexuel devient alors synecdoque du tout, de la femme.

Désirant capter un moment éphémère d'extase, d'abandon ou d'affront comme le ferait un photographe, l'artiste se concentre donc sur le torse, sur les parties érotiques et sur le visage de la femme; il capte sur le vif l'expression et la tension du corps, défini par sa sexualité. Selon une analyse d'Itzhak Goldberg (2005 : 82), étude un peu psychologisante des autoportraits de Schiele mais qui demeure tout de même pertinente pour certaines de ses représentations féminines, le jeune créateur, déchiré entre sa curiosité intarissable et un discours ambiant culpabilisant face à toute forme d'exploration sexuelle, aurait recours à l'amputation de ses bras et de ses mains afin d'empêcher la suggestion de toute représentation de la masturbation. Dans un acte ultime d'auto-répréhension et d'automutilation, l'artiste tenterait donc de représenter ce déchirement à travers un corps sexué, torturé et (littéralement) coupé de tout moyen d'assouvir ses envies. Dans une telle optique, l'ablation des extrémités et la convergence dans l'image sur les organes érogènes chez Schiele revêt un aspect profondément confondant et paradoxal, devenant à la fois signe de disponibilité du corps et de curiosité sexuelle, et de prohibition et de confrontation, de la part de l'artiste tout comme pour la modèle, suspendue dans son élan sensuel. Paradoxalement, le tronc lacunaire, immobile et boiteux de la femme devient par le fait même objet accessible à instrumentaliser sous le regard du spectateur, et pourtant inaccessible pour le sujet lui-même.

Bref, la femme, étendue et écartée, offre au regard ses zones érotiques, que l'artiste s'assure de mettre en évidence par le biais de sa palette et grâce à différents dispositifs spatiaux : tout objet ayant échappé à l'épuration de l'environnement du sujet sert à indiquer, à pointer, à encercler le sexe. Même les extrémités du corps, accessoires à la contemplation du sujet sexué, sont retranchées par le coup de crayon de l'artiste qui se veut instantané, épuré, indiciel comme un cliché photographique. Le fragment sexuel et charnel devient alors symbole du tout féminin. Et pourtant, la femme est tout sauf belle, tout sauf idéalisée. Grâce aux coloris contrastés

appliqués à son sexe, sa bouche et ses seins, l'emphase est mise sur ses zones érotiques, qui détonnent contre sa peau livide, terne. Sa silhouette, dessinée d'un trait nerveux et cassant, est teintée de touches d'aquarelle, suggérant des effets physiologiques chargés, comme des afflux de sang ou des imperfections dermiques. Son corps, isolé, contorsionné, flotte dans un non-lieu anonyme. Egon Schiele impose une ambigüité complexe lors de la lecture de ses œuvres érotiques grâce à des dispositifs hybrides de représentation du corps. Un tel traitement de la figure donne naissance à un sujet entre disponibilité et prohibition, et provoque chez le regardeur un effet paradoxal d'attraction et de répulsion. La femme incomplète, amputée et donc immobilisée, est offerte à l'instrumentalisation et pourtant, le regard de celle-ci l'extirpe de la passivité traditionnelle que l'on retrouve par exemple dans les nus érotiques de Klimt, de Degas. Nous tenterons de démontrer au prochain chapitre qu'en présentant à ses contemporains le sujet féminin sexué comme source d'impressions contradictoires et angoissantes, Schiele cherche avant tout à ébranler l'autorité suprême de ces spectateurs, d'ouvrir ceux-ci aux paradoxes sociaux et moraux dans lesquels ils baignent.

Chapitre 3: Constance dans la variation : jeux de regards et « trouble » chez le spectateur des dessins érotiques de 1910-1911 d'Egon Schiele

Comme nous l'avons soutenu à travers des analyses plastiques et syntaxiques dans le chapitre précédent, l'ambiguïté domine le traitement du corps féminin dans la production érotique d'Egon Schiele des années 1910-1911. L'image du corps estropié, maladif, imparfait, est organisée autour du sexe féminin, indiqué et isolé telle une cible pour le regard d'un spectateur supposé. La femme est avant tout exprimée par le biais de ses attributs sexuels. À la fois disponible et inaccessible, attirante et repoussante, la femme confronte le spectateur, dont l'autorité traditionnelle est simultanément confortée et défiée. L'inconfort qui découle de cette production naît en partie du traitement plastique hybride, non-traditionnel, variable et confondant du corps. Néanmoins, nous suggérons que c'est avant tout à travers la triangulation des regards s'instaurant entre la modèle, l'artiste et le spectateur que s'impose pour ce dernier un sentiment de perturbation. Nous considérons qu'à travers des jeux de regards inconstants et contraires aux conventions artistiques tacites établies à travers les siècles concernant le rôle du regardeur, Schiele a su proposer un art qui problématise l'hégémonie traditionnelle du sujet masculin face à l'objet féminin. Critique à la fois artistique et sociale, l'art érotique du jeune créateur propose un ébranlement de cette relation binaire et déséquilibrée, sans toutefois proposer d'idéal alternatif.

Dans ce dernier chapitre, afin d'instancier les propositions formulées ci-dessus, nous proposons d'analyser un corpus réduit composé de trois dessins de nus féminins de Schiele, réalisés en 1910 et 1911 : *Female Nude* (1910) (Figure 9), *Schiele with nude model before a mirror* (1910) (Figure 10) et *Two women embracing* (1911) (Figure 2). Au fil de l'étude de ces œuvres, nous nous pencherons sur les différentes relations spectatoriennes s'établissant entre la modèle,

l'artiste et le regardeur. Nous démontrerons que ces relations se tissent principalement à travers le langage corporel et le regard de l'objet féminin de désir, guidant l'expérience sensorielle du spectateur. Nous sommes d'avis que c'est grâce à une variation constante de ses approches que Schiele parvient à expulser le regardeur masculin hors de sa zone de confort, afin de le pousser à remettre en question sa relation à l'objet d'art et à la femme en tant qu'objet de désir.

Avant de plonger dans l'analyse de ces œuvres, nous tenterons d'exposer différentes théories, notamment des théories psychanalytiques et féministes, qui examinent le rôle et la situation conventionnels du regardeur masculin confronté au nu féminin, aussi bien artistique que scientifique. Seront présentés divers concepts sociologiques et psychanalytiques sous-tendant la perception et la représentation de la femme en tant qu'objet plutôt que sujet de sa propre mise en image. Afin de situer dans un cadre sociohistorique plus concret le spectateur absolu et théorique qui sera étudié dans cette section, nous commencerons l'analyse avec une recherche contextuelle, concernant notamment la mise en marché et la première réception de nos objets d'étude. Après avoir dressé un portrait à la fois concret, historique et théorique du regardeur confronté à ces œuvres graphiques, il nous sera plus aisé d'interroger la qualité affective et la portée socio-artistique de celles-ci.

Si nous avons fait appel à de nombreuses théories issues de domaines de pensée différents, ayant parfois été mises en opposition à travers certains discours critiques, c'est que nous ressentions le besoin de revenir, après tant d'auteurs (Lacan, Freud, Berger, Bryson, Mulvey, etc.) sur la thématique du regard, et plus particulièrement du regard confronté au corps féminin nu, sous plusieurs angles, souvent complémentaires. Les concepts du *male gaze*, du stade du miroir, du voyeurisme, de l'abjection, sont autant de concepts issus de diverses sphères intellectuelles s'étant penchés sur la question de la relation affective (et éventuellement sexuelle)

se développant entre le spectateur et l'objet de son regard. La théorie du *male gaze* de Laura Mulvey occupe une place importante au sein de ce chapitre; nous sommes toutefois consciente des nombreuses critiques adressées aux lacunes de ce discours, notamment quant à l'absence de toute considération pour un *gaze* féminin et/ou non hétérosexuel. Par ailleurs, nous réalisons tout à fait que notre objet d'étude s'éloigne considérablement de la sphère culturelle *mainstream* dans laquelle s'inscrit le cinéma hollywoodien analysé par la théoricienne. Pourtant, nous estimons qu'en abordant notre corpus sous l'angle critique proposé par Mulvey, puis en le confrontant aux propos de Jacqueline Rose qui exprime quant à elle de grandes réticences face à l'utilisation de principes psychanalytiques dans les études féministes comme celle de Mulvey, nous en viendrons à une expérience et à une appréhension plus complètes de notre objet. Si de nombreuses auteures féministes (Teresa de Lauretis, Rose, etc.) déplorent la division binaire du genre basée sur la différence physiologique, dans la mesure où celle-ci enferme le discours dans le vocabulaire et le système patriarcal dénoncés selon de Lauretis (citée par Pollock 1994 : 7-8), nous ressentons le besoin de revisiter ces classifications en tenant compte de leur portée à l'époque de Schiele. En effet, le début du XXe siècle voit naître la théorie psychanalytique, qui aura une incidence considérable sur la perception que les hommes et les femmes ont de leur sexualité et de leur représentation. En 1905, Freud publie *Trois essais sur la sexualité*, puis, vers 1910, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, deux ouvrages dans lesquels il établit des liens entre sexualité et morbidité ou maladie (désirs pathogènes, hystérie, sadisme et masochisme, etc.). En 1903, *Sexe et Caractère* d'Otto Weininger est publié : le jeune auteur y présente un éventail des possibles conditions sexuelles, dont les pôles féminin et masculin sont réduits à des typologies indéniablement misogynes. Entre 1903 et 1932, une nouvelle édition de cet ouvrage est publiée pratiquement chaque année (Steuer 2005 : xix). Son influence sur les intellectuels du début du siècle est considérable. Selon les idées de Teresa de Lauretis, exposées par Pollock (1994 : 8), « gender (...)

is not the property of bodies but, again quoting Foucault, of “the set of effects produced in bodies, behaviors and social relations ». Dans cette optique foucauldienne, nous considérons que les théories de Freud et de Weininger notamment, malgré les nombreuses remises en question et critiques s’y étant attaquées dans les dernières décennies, demeurent des actrices importantes à l’époque de la production du discours artistique, moral et sexuel d’Egon Schiele. Bien que selon nous, ce dernier semble s’opposer implicitement à plusieurs conceptions essentialistes proposées par ces théories, il s’inscrit néanmoins dans un système social et artistique au sein duquel le vocabulaire psychanalytique et les conceptions phalocrates sont omniprésents. Il nous paraît nécessaire de confronter la production érotique de Schiele, exprimant des propos critiques, aux systèmes de pensée développés à son époque. Nous tenterons donc, dans ce chapitre, de trouver un équilibre et de faire converser certaines théories, largement remises en question au cours des dernières années, mais incontournables et révolutionnaires lors de la période qui nous concerne, et des discours critiques plus actuels, mais non pas moins contestés et divisés, afin de dresser un portrait multidimensionnel de relations spectatorielles elles-mêmes complexes et multivoques.

D’ailleurs, que ce soit en considérant notre corpus sous un angle psychanalytique, féministe ou pragmatique, nous en revenons toujours à la proposition ambiguë que l’artiste réserve, autant au plan artistique qu’affectif, à l’éventuel spectateur de ses œuvres. Cette constatation exige que nous résistions à toute application réductrice ou systématique de cet horizon théorique et elle nous impose de nous inscrire dans la nuance. En outre, nous sommes consciente des paradoxes sous-tendus par notre propre discours et par notre méthode: en puisant dans des théories parfois incompatibles, nous proposons de façon affirmative une démonstration de l’ambiguïté et du changement constant d’un discours artistique. Nous affirmons que, grâce à un dispositif de contrôle guidant la lecture des œuvres, Schiele a su instaurer, implanter une ambivalence constante, mais constamment variable.

Travailler sur la problématique de la réception et du spectateur, comme fonction générique, demeure une tâche délicate et toujours hypothétique malgré la récolte préalable de données historiques et contextuelles. Les problématiques des systèmes de regards et de l'identité sexuelle/genrée sont en constante redéfinition et, comme l'affirme Foucault, dépendent de nombreux facteurs sociaux régulateurs, qui eux-mêmes évoluent sans cesse. Or, autour de Schiele, compte tenu de l'historiographie prééminente de l'expressionnisme, la tendance est souvent de ramener et de réduire ces facteurs qui traversent le sujet à des contenus psychologiques intérieurs, ce à quoi nous cherchons à échapper. Comme le résume si bien Griselda Pollock (1994 :6), « Within the image, bodies are organized and operated upon by determinants that are also simultaneously social, aesthetic, and psychic ». Il nous apparaît donc plus honnête et enrichissant de faire appel à de nombreuses hypothèses théoriques portant sur le regard et la sexualité, malgré les discordances et les années les séparant.

3.1 Consommateurs d'art érotique au tournant du siècle

Sonja Niederacher (2012 : 3-4) retrace la provenance de deux dessins réalisés en 1910, *Standing Girl with Raised Hands* et *Seated Nude Girl, Left Hand on Thigh*, faisant aujourd'hui partie de la collection de la Fondation privée du Musée Leopold. Selon l'historique dressé par Niederacher, ces productions auraient initialement appartenu au Dr. Erwin von Graff, gynécologue qui aurait éventuellement donné accès à l'artiste à ses patientes, sujets particulièrement intéressants pour le jeune créateur fasciné par le sexe et la mort. Ce qui nous intéresse plus particulièrement sont les circonstances entourant l'acquisition de ce type d'œuvres contemporaines et similaires aux dessins formant notre corpus réduit. Le gynécologue von Graff aurait été mis en contact avec Schiele en 1910 lors de soirées privées organisées par Carl Reininghaus, ami et collectionneur du jeune Autrichien. Schiele avait l'occasion, lors de telles

réunions, de présenter ses créations, même les plus osées, au regard de collectionneurs et d'amateurs avertis, sans courir le risque d'être accusé d'indécence publique. À l'époque, très rares étaient les expositions consacrées exclusivement au dessin, objet d'art commençant tout juste à connaître une appréciation du public pour son aspect spontané et parfois incomplet (Natter 2005 : 30). Comme nous l'avons déjà mentionné en début de texte, au début du XXe siècle, à Vienne, la limite de l'acceptable en termes d'appréciation d'œuvres obscènes ou osées concerne avant tout leur lieu d'exposition et la sécurité du grand public, plus que le sujet de représentation en tant que tel. On remarque, à travers l'étude de quelques scandales de l'époque concernant notamment les œuvres de Max Oppenheimer (1885-1954) et d'Oskar Kokoschka, que la transgression dénoncée par les autorités et les médias s'effectue lorsque les réalisations licencieuses en question sont présentées sans discrimination, dans l'espace public, sous forme d'affiches dans la rue ou dans les vitrines de galeries, par exemple (Natter 2005 : 27-29). Si, autour des années 1908 et 1910, Klimt et Rodin ont chacun droit à une exposition solo en galerie, consacrée principalement au dessin, ces événements sont rapidement devenus source de dissensions sociales médiatisées, symptomatiques du débat moral qui fait rage à l'époque à Vienne. Alors qu'une exposition de tableaux et principalement de dessins osés de Gustav Klimt à la Galerie Miethke en 1910 est à la source d'un «débat enflammé¹¹», le directeur du *Landesmuseum* à Weimar est carrément renvoyé suite à la mise en exposition de dessins érotiques d'Auguste Rodin (Natter 2005 : 30-31). Selon les termes de Tobias G. Natter, à propos de tels esclandres : « such public display of his erotic drawings was perceived as a contravention of the accepted norms of exhibiting ». Compte tenu des réactions du public face à ces quelques tentatives d'institutions avant-gardistes, il semble fort peu probable que le jeune Schiele, perçant à peine dans le monde des arts à ce moment chaud, ait eu l'opportunité d'exposer ses dessins en

¹¹ Notre traduction de «heated debate».

galerie. Bref, considérant ce contexte moral et artistique, les soirées privées organisées par des mécènes et proches du créateur autrichien semblent être une des rares occasions offertes à ce dernier afin de présenter ses travaux érotiques à de potentiels consommateurs, tous masculins. Cependant, le biographe Klaus Albrecht Schröder (2005 : 192) soutient, sans justifier davantage, que l'artiste refusait de vendre à tout collectionneur « obsédé » uniquement par le sujet de la nudité, et à qui échapperait la multidimensionnalité de ses réalisations érotiques.

3.2 Théorisation du regardeur

3.2.1 Le système déséquilibré du *male gaze*

Selon les observations de Lynda Nead (1992 :48), à partir du XIX^e siècle, « Examining the female body internally and externally, medicine and art, anatomy and the life class, offered a thorough surveillance of femininity, regulating the body through the definition of norms of health and beauty ». Convergent en effet à ce moment un développement important des sciences, des études sociologiques et de l'examen de la sexualité féminine, cette dernière devenant un facteur de dégénérescences sociales et langagières selon certaines instances scientifiques et politiques (Rose 1986 : 111 à 115). Simon Schama écrit qu'au tournant du XX^e siècle, « Female carnality was held responsible for the neurosis that Weininger saw dominating contemporary culture and that he believed could be held in check only by the weak barrier of male rationality » (Schama 1997:101). Selon Weininger (2005 :79), « l'existence entière de la femme tourne autour de sa vie sexuelle, la sphère de la copulation comme celle de la reproduction »¹², l'empêchant de se consacrer librement à toute autre activité productive ou intellectuelle. Parallèlement, Sigmund Freud, tout comme le psychologue Krafft-Ebing, considère tout désir sexuel débordant du cadre

¹² Notre traduction de « W's existence revolves entirely around her sexual life, the sphere of copulation and reproduction (...) ».

de la maternité chez la femme comme anormale et symptomatique de l'hystérie, la libido étant exclusivement de nature masculine (Kallir 2012 : 26). D'une façon ou d'une autre, la femme voit son corps et sa sexualité balisés par des concepts normatifs et des protocoles réducteurs à la fois esthétiques, psychanalytiques et physiologiques. Dès le XIX^e siècle, son corps devient par le fait même un objet de représentation prédominant auprès des artistes et étudiants en médecine, exclusivement masculins, ayant accès aux séances de poses et d'étude anatomique (Pointon, citée par Nead, 1992 : 48). Le regard, masculin, porté sur l'objet, féminin, en est un de scrutation et de régulation. Comme le résume exemplairement John Berger (1972 : 47), « *men act and women appear* ». Selon les termes de la théoricienne féministe Laura Mulvey, la femme se voit donc imposer la fonction de « signifiant pour l'autre masculin, (...) prisonnière de son rôle en tant que porteuse de signification, et non de productrice de signification » (Mulvey 1997 [1975] : 1049). Au sein de ce système déséquilibré, et plus particulièrement dans le milieu des arts visuels, c'est le regard masculin actif (*male gaze*) qui modèle l'« image silencieuse » de la figure féminine passive, afin de répondre à ses fantasmes (Mulvey 1997 [1975]: 1049-1052).

Selon les analyses de Mulvey (1997 [1975] :1054), le corps féminin, à la fois abject et captivant pour le spectateur masculin de par la menace de castration qu'il sous-tend, doit être neutralisé : il peut soit être fétichisé, rendu rassurant grâce à son objectification et à la valorisation de sa beauté, ou assujetti au voyeurisme inquisiteur et hégémonique du regardeur à la recherche d'une démystification et d'une affirmation de la culpabilité originelle féminine. Dans les deux cas, le traitement de l'objet devient tributaire de la recherche de plaisir scopique de l'observateur, plaisir menacé par la femme si elle est posée comme figure castratrice. Dans un même ordre d'idées, le déséquilibre inhérent à la relation binaire entre femme et homme est soutenu trop simplement par la relation polarisée entre nature et culture. La nature, concept incertain auquel sont accolées les notions du corps, de la matérialité et de la féminité, est traditionnellement

dominée par la culture, synonyme d'esprit, de liberté et de masculinité. « La culture est libre d' « imposer » un sens à la nature et donc de faire de cette dernière un « Autre » qu'elle peut s'approprier à discrétion » (Butler 2005 : 116). Si cette conception binaire des sexes peut aujourd'hui sembler désuète, on la retrouve cependant à l'époque dans les écrits de Sigmund Freud et d'Otto Weininger notamment, puisant eux-mêmes dans les textes fondateurs du philosophe allemand Arthur Schopenhauer (Pollak 1984 : 156-157). « Weininger renforce les stéréotypes selon lesquels la créativité est du domaine de l'homme, la sensualité et la procréation de celui de la femme. Conséquemment, les femmes les plus féminines sont les mères et les putains, les hommes les plus masculins les génies » (Pollak 1984 : 184). En d'autres mots, le problème résiderait dans l'incapacité de la femme à sublimer sa sexualité, contrairement à l'homme étant en mesure de canaliser la sienne dans une production active autre. Lynda Nead propose une interprétation réactualisée de cette catégorisation, appliquée au nu en art, en opposant matière et forme. Si, comme le rappelle Nead en faisant un retour sur la philosophie d'Aristote, le corps de la femme est traditionnellement synonyme de matière informe et celui de l'homme, associé à la cuirasse esthétique, est synonyme de contour et de forme, alors « imagine how much greater the triumph for art if it is the *female* body that is thus transformed- pure nature transmuted, through the forms of art, into pure culture » (Nead 1992: 18). Encore une fois, la figure féminine, substance indéfinie et nature déchainée, symbole de danger et de perte de contrôle (et donc de plaisir), se voit maîtrisée, « formée » et par le discours phallogentrique dominant. Il s'avère difficile d'échapper à cette division polarisée et hiérarchisée, les limites de l'expérience sexuelle ou genrée étant « toujours posées dans les termes d'un discours culturel hégémonique fondé sur les structures binaires qui se font passer pour le langage de la rationalité universelle » (Butler 2005 : 72).

3.2.2 Quand l'objet féminin redevient sujet : le « trouble » dans les beaux-arts

Pour en revenir aux beaux-arts, c'est cette recherche de contrôle du corps de la femme qui explique, selon Berger (1972 : 54-56), l'absence généralisée de l'acteur et du créateur masculin dans les productions de nus féminins, de même que la frontalité de la majorité des figures érotiques féminines. De telles réalisations servent avant tout, voire exclusivement, à répondre aux désirs du regardeur/producteur mâle en question, d'où l'omission conventionnelle des besoins et envies propres à l'objet féminin. Berger (1972 : 55) affirme: « The woman's sexual passion needs to be minimalized so that the spectator may feel that he has the monopoly of such passion. (...) Women are there to feed an appetite, not to have any of their own ». Luce Irigaray (1977 : 29) déclare, au sujet de cette hégémonie:

« Le rejet, l'exclusion, d'un imaginaire féminin met certes la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante, comme déchets, ou excès, d'un miroir investi par le «sujet» (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même. Le rôle de la «féminité» est d'ailleurs prescrit par cette specula(risa)tion masculine et ne correspond que bien peu au désir de la femme, qui ne se récupérerait qu'en secret, en cachette, de façon inquiète et coupable » (Irigaray 1977 :29).

Ces observations nous ramènent au concept de « trouble » défini par Judith Butler (2005 : 52), évoqué rapidement au chapitre 2, selon lequel le sujet masculin, figure traditionnellement détentrice du pouvoir sur l'objet féminin, se trouve bouleversé lorsque l'objet en question sort de sa passivité afin d'évoquer sa propre réalité, en tant que sujet. Ce trouble révélerait la précarité de l'apparente autonomie du sujet masculin face à cette Autre, sa source de désir. Dans le cas de la *Vénus d'Urbain* de Titien, qui fixe le regardeur et dont la main est posée sur le sexe, l'artiste propose un objet de désir à la fois désacralisé et conscient de sa sexualité et de son pouvoir érotique sur son allocutaire (Ressouni-Demigneux 2008 : 18-19). Le « trouble » qu'une telle

expression des pulsions sexuelles du modèle peut provoquer chez le regardeur est analysé de façon particulièrement intéressante chez Alexander Nehamas (2007 : 116-119), qui se penche sur le cas de *l'Olympia* de Manet. Cette œuvre inspirée de la Vénus de Titien étant basée selon lui sur le principe d'une photographie érotique¹³ et représentant vraisemblablement une courtisane recevant un client, le rôle du regardeur oscille constamment entre celui de photographe professionnel et détaché, et celui de client désirant et investi. « He is not simply the prostitute's quarry but her predator as well » (Nehamas 2007 : 119). La main de la modèle, indiquant mais bloquant l'accès à son sexe sur lequel elle semble appuyée plutôt que déposée, son regard flottant et son expression faciale indéchiffrable sont autant d'éléments qui participent à ce sentiment d'ambiguïté quant au rôle du spectateur. Les conventions spectatorielles évoquées sont donc avant tout ébranlées par une relation incertaine unissant le sujet masculin à son objet de désir féminin, qui semble devenir sujet de sa propre diégèse et remettre en question l'autonomie et la suprématie du regardeur masculin.

¹³ Nehamas part de la proposition de Jean Clay, selon laquelle Manet aurait représenté une reproduction de l'image de Victorine Meurent « in accordance with the code for pornography albums of the period » (Nehamas 2007 :118). Nehamas pousse plus loin l'analyse de Clay en affirmant que le sujet de l'œuvre est la relation même s'établissant entre le sujet et le photographe.



Illustration retirée

Figure 9 : Egon Schiele, *Female nude*, 1910, Crayon sur papier d'emballage brun.

3.3 Analyse d'œuvres : le « trouble » chez Egon Schiele (1910-1911)

3.3.1 *Female Nude* (1910) : Suggestion, accessibilité et « absorbement corporel »¹⁴

À première vue, le dessin *Female Nude* (Figure 9) peut sembler d'un extrême dépouillement: si le visage et la main gauche de la modèle sont détaillés et expressifs, le centre de la feuille reste pratiquement vierge. Seuls quelques traits évoquent la silhouette de la femme, enveloppée d'une couverture rigide et dont seul ressort un sexe, petit triangle noir lové au creux d'un simple « Y » esquissé, mais suggestif. Malgré ces moyens réduits, cette œuvre s'avère extrêmement complexe au plan de sa structure. Une tension syntaxique riche en sous-entendus se développe entre les deux pôles du dessin, soit le sexe et le visage.

Une trajectoire de lecture est effectivement suggérée par les traits épurés et sinueux de la silhouette mis en relation avec les plages laissées intouchées par le dessinateur. Les yeux de la modèle sont rivés sur le spectateur, qui lui fait face. Le regard de ce dernier pénètre donc l'œuvre par le biais de ces yeux perçants. De l'œil gauche part une courbe verticale créée par le long majeur noueux de la jeune fille et remontant l'annuaire, arrivant au nez retroussé pour ensuite poursuivre en méandres et descendre jusqu'à la bouche entrouverte. La main établit donc une connexion linéaire entre l'œil et les orifices du nez et de la bouche. Puis, de ces lèvres, le galbe de l'auriculaire et de la paume pointe vers le second point focal se trouvant dans la moitié inférieure de l'image : le sexe. Le bras est absent, la main flotte, mais l'œil peut poursuivre sa trajectoire, traverser le torse invisible mais suggéré, puis atterrir sur l'entre-jambe. De la bouche, l'œil saute au sexe : deux fentes, deux paires de lèvres mises en parallèle par deux agglomérations de traits

¹⁴ Terme emprunté à Michael Fried, cité par Pernoud (2001: 20).

de crayon, séparées par un grand vide. Michael Fried affirme que l'anfractuosité, chez Courbet notamment, « instaure une relation fusionnelle du spectateur dans l'image, un « absorbement corporel » qui abolit la distance contemplative entre l'œil et l'œuvre » (Fried cité par Pernoud 2001 : 20). Comme le petit doigt qui s'insère dans la bouche, le regard tente de pénétrer le corps par ses orifices. L'artiste, grâce à son coup (ou à l'absence de coup) de crayon lui pointe le chemin, lui affirme la possibilité d'une accessibilité, l'existence de plusieurs voies d'accès analogues.

Si, dans de nombreux portraits et autoportraits réalisés par Schiele, les mains de ses modèles sont représentées en des contorsions extrêmement expressives et généralement indéchiffrables, dans cette œuvre, les doigts semblent plutôt dicter le sens de la lecture. L'œil rebondit constamment entre les deux seuls éléments esquissés : la tête, où les sens de la vue, de l'odorat et du goût sont mis en évidence, littéralement pointés, puis le sexe, isolé, encadré. Alors que la pose de la jeune fille suggère un rapprochement entre ses organes sensuels et sexuels, l'artiste participe à l'implantation de cette association en effaçant tous les autres éléments qui y seraient superflus. Chacune des parties importantes est isolée, et elles-mêmes encadrent le corps évoqué mais invisible. Selon les théories féministes de Simone de Beauvoir et de Monique Wittig, rapportées par Butler (2005 : 88), à travers la « synecdoque misogyne » qui consiste à réduire la femme à ses attributs sexuels, « le *cogito* autonome » disparaît. « Pour le dire autrement, seuls les hommes sont des « personnes » et il n'y a qu'un seul genre-le féminin » (Butler 2005 : 88). Dans un même ordre d'idées, l'historien de l'art Simon Schama (1997 : 104) évoque, dans une critique de l'exposition *Egon Schiele : The Leopold Collection, Vienna*, « la violence faite à l'autonomie et à l'intégrité du corps des femmes »¹⁵. Pourtant, le jeune artiste soumet au même traitement son propre corps et le corps de ses quelques modèles masculins. Difficile alors d'imputer le terme

¹⁵ Notre traduction de : « the violence done to the autonomy and integrity of women's bodies ».

« misogyne » à son discours artistique.¹⁶ Par ailleurs, nous verrons plus loin dans ce chapitre que l'isolation, l'amputation, la synecdoque imposées au corps féminin par Schiele peuvent aussi être synonymes de libération et d'expression sexuelle et identitaire.



Figure 10 : Egon Schiele, *Schiele with nude model before a mirror*, 1910, Crayon sur papier d'emballage.

¹⁶ Si le traitement plastique du corps féminin et le traitement plastique du corps masculin sont effectivement semblables à plusieurs niveaux chez Schiele (crispation des membres, coloris expressifs, ablation des extrémités, etc.), la réception et l'effet propres aux productions érotiques féminines d'une part et masculines d'une autre sont très différents, la lecture de ces dessins étant dictée par la division phallogénique binaire dont il est question ci-haut.

3.3.2 *Schiele with nude model before mirror* (1910): Identification, confrontation et fragmentation

Schiele with nude model before mirror (Figure 10) est la seule œuvre dans laquelle le jeune artiste se représente en plein processus créatif. Ses autoportraits sont nombreux, certes : on en compterait plus de 170 (Husslein-Arco et Weidinger 2011 : 11). Le créateur se dépeint presque toujours en des poses acrobatiques, théâtrales, torturées, prenant des allures de marionnette ou de mime plutôt que de dessinateur. Schiele explore à travers ses autoportraits rapidement esquissés diverses représentations et expressions faciales, allant de la grimace espiègle à la déformation aliénante et quasi schizophrène de son visage (Husslein-Arco et Weidinger 2011 : 18-19). D'ailleurs, selon les auteurs Agnes Husslein-Arco et Alfred Weidinger, ses recherches d'une réalité psychique autre passeraient aussi à travers « l'amputation » de certains de ses membres, tout comme à travers des jeux de dédoublement et de dissociation de sa personne, le miroir jouant un rôle important dans de telles approches identitaires et représentationnelles (Husslein-Arco et Weidinger 2011 : 18-23). Dans l'œuvre nous concernant ici, l'utilisation de cet outil s'avère particulièrement intéressante et révélatrice. Non seulement le reflet nous permet-il de voir l'artiste à l'ouvrage, mais il donne aussi un accès privilégié et quasi-englobant au corps du sujet féminin dédoublé, tout en permettant au spectateur d'être virtuellement absorbé dans l'œuvre d'une façon tout à fait unique au sein de la production d'Egon Schiele.

Dans une analyse de divers systèmes de pensées modernes portant sur l'unité (ou la recherche d'unité), Rudolf Zur Lippe (1983 :39) revient sur le concept lacanien du stade du miroir en ces termes :

« L'enfant passe par une angoisse existentielle, où l'image de son propre corps lui apparaît morcelée. C'est la perception de l'image du corps entier dans un miroir qui

va le rassurer, à condition qu'une tierce personne témoigne de la réalité du reflet. Voilà une fiction apparemment fort utile à une reconstitution de notre corps, base de l'unité existentielle d'un être dans les conditions de la société moderne- unité qu'elle contribue d'ailleurs à perpétuer, sous le regard de l'autre. »

Dans cette œuvre de Schiele, ni le créateur ni son objet ne parviennent à atteindre une complétude, une unité corporelle. Malgré le fait que le corps de la femme soit présenté sous plus d'un angle, il demeure fragmentaire, coupé par le cadre, par l'interruption subite d'un trait de crayon, et même par sa propre silhouette qui coupe l'accès à son reflet. L'artiste, qui disparaît lui-même partiellement derrière son objet incomplet, devient témoin, acteur et porte-parole de l'incomplétude du sujet. Dans un même ordre d'idées, Jacqueline Rose se penche sur les réflexions de Freud établissant des parallèles entre le développement de la sexualité et la représentation visuelle du sujet:

«The sexuality lies less in the content of what is seen than in the subjectivity of the viewer, in the relationship between what is looked at and the developing sexual knowledge of the child. The relationship between viewer and scene is always one of fracture, partial identification, pleasure and distrust. As if Freud found the aptest analogy for the problem of our identity in as human subjects in failures of vision or in the violence which can be done to an image as it offers itself to view » (Rose 1986 : 227).

La représentation de la femme, de même que la représentation de l'artiste lui-même, nous ramènent ici à la notion freudienne et lacanienne bidimensionnelle de rupture, de lacune accompagnant le sentiment de plaisir scopique lors de la rencontre avec son reflet mensonger, apparemment complet. « The mirror image is central to Lacan's account of subjectivity, because its apparent smoothness and totality is a myth. The image in which we first recognise ourselves is a *misrecognition* » (Mitchell et Rose 1982: 30). Cette méconnaissance, qui se trouverait à la base même de la formation du sujet sexué, est exprimée ici au niveau de la relation du sujet féminin narcissique face à son reflet amputé, au niveau de la réflexion entrecoupée de l'artiste face à la

glace et à son objet de représentation, mais aussi au niveau du regardeur externe, contraint de s'identifier, jusqu'à un certain point, avec la position du dessinateur.

Selon les termes de Philippe Dubois (1983 : 184), le miroir que l'on devine dans une telle représentation devient un indice révélateur « par incrustation » du hors-champ, de même que d'éléments dans le champ visuel mais autrement invisibles pour le spectateur. Le point de vue du sujet est démultiplié, donnant un accès privilégié au regardeur malgré les sections du corps inaccessibles. Dans une analyse de *Schiele with nude model before mirror*, Helena Pereña (2012 : 159) affirme : « Two spatial planes-in front and in the mirror- meet on one level here. The dynamic scaling of the figures underlines their interconnectedness and leads the gaze to Schiele's eyes, which draw the viewer into the picture ». Grâce au miroir, la présence de l'artiste est donc révélée, et c'est par le biais de son regard que le spectateur pénètre dans la diégèse proposée. La place de l'artiste, qu'occupe en aval le spectateur, devient source d'ambiguïté affective pour ce dernier : point de vue idéal car permettant une possession du corps féminin sous de nombreux angles, cette position expose néanmoins le mécanisme ou dispositif d'appréhension et de scrutation du sujet. Alors que le regardeur prend la place de Schiele, lui permettant une extrême proximité à l'objet de désir, il sait néanmoins que cet objet est tout à fait conscient d'une présence autre, scrutatrice. Cependant, le visage masculin reflété demeure celui de l'artiste, à la fois complice, compétiteur et juge qui fixe, mais qui aussi protège l'anonymat du voyeur. Le dispositif des regards et des reflets extirpe ce dernier de son hors champ inaccessible par le biais du regard de l'artiste, mais le conforte aussi dans son besoin de demeurer incognito dans son acte voyeuriste face à son objet de scrutation, en lui permettant de rester invisible, à l'extérieur du dispositif du miroir. Paradoxalement, la cache protectrice, voire même structurellement constitutive de la réalisation de ses fantasmes scopiques, demeure intacte à travers le reflet du visage de Schiele qui s'adresse à lui.

« L'essentiel pour [le voyeur] c'est d'observer sans être vu car il sait que son regard, qui fait violence à l'autre, transgresse la règle sociale. Lorsque qu'il est surpris, qu'il devient à son tour visible, c'est sa propre asocialité- son « abjection » selon Tennyson- qui est publiquement révélée et exhibée. (...) Non seulement la réalité de sa victime lui indiffère mais il la craint. Il n'en jouit qu'à distance, à l'abri derrière son volet (...)» (Derivery 2009 : 62).

Cette réponse qu'il fuit (Derivery 2009 : 62) expose son penchant pervers, son incapacité à socialiser et à concrétiser ses désirs sexuels, refoulés et vécus exclusivement à travers l'œil, qui devient alors zone érogène (Freud [1905] 1987 : 84-85). Le regard de Schiele permet donc au voyeur de prendre part à la relation l'unissant à l'objet féminin, s'exhibant totalement devant le créateur, tout en demeurant dissimulé par ce dernier. Par ailleurs, selon Berger (1972 : 45-47), la présence d'un homme dans tout type de représentation visuelle exprime « la promesse de pouvoir qu'il incarne »¹⁷. L'artiste, dans un tel cas, incarne à la fois le pouvoir qu'il détient sur sa modèle, mais aussi le pouvoir sur sa représentation et donc son contrôle sur l'expérience du regardeur, qu'il confronte d'ailleurs du regard. Dans l'exemple privilégié de Laura Mulvey (1997 [1975] : 1052-1053), soit le cinéma hollywoodien traditionnel, l'homme présent dans la diégèse dirige l'action et parvient généralement à dominer et à posséder l'objet féminin de désir. Le spectateur s'identifie au personnage actif, « l'idéal du moi du procès d'identification », « de sorte que le pouvoir exercé par le personnage masculin qui dirige l'action coïncide avec le pouvoir actif du regard érotique, tous deux procurant une sensation gratifiante de toute-puissance » (Mulvey 1997 [1975] : 1053). Chez Schiele, au contraire, il s'avère plus difficile pour le regardeur de prendre part à cette narration de domination; alors qu'à travers les jeux de reflets le regardeur se voit confronté par un reflet auquel il ne s'identifie que partiellement, les « conditions prétendument « naturelles » de la perception humaine » (Mulvey 1997 [1975] : 1053) ne sont

¹⁷ Notre traduction de « promise of power he embodies ».

plus respectées. En effet, la possibilité d'une occupation de l'espace du dessin par le spectateur se voit niée par le reflet de l'artiste, lui interdisant toute présence ou identification devant le miroir. Quant à l'objet féminin fractionné, s'il ne redevient pas nécessairement sujet actif, il échappe néanmoins en partie à l'objectification traditionnelle en répondant à sa propre recherche de plaisir narcissique et autonome devant son reflet, de même qu'en se positionnant de façon à frustrer le spectateur dans sa propre tentative de possession totale du corps, pourtant exposé sous plusieurs points de vue.

3.3.3 *Two women embracing* (1911) : Abjection, invitation et obstruction

Nead (1992 : 6-7) remarque que dans le système patriarcal prédominant, le corps féminin, caractérisé traditionnellement par son manque, son incomplétude, ses orifices et ses débordements, peut être temporairement contenu, bouché et délimité grâce au processus artistique de la création du nu féminin classique. Une telle réflexion nous ramène aux propos de Julia Kristeva (1983 :12), selon lesquels tout débordement, toute expulsion ou profusion devient synonyme d'abjection. Dans un même esprit, quelques décennies plus tôt, Mary Douglas affirmait que

« tous les systèmes sociaux sont vulnérables à leurs marges et toutes les marges sont, en conséquence, considérées comme dangereuses. Si le corps est une synecdoque pour le système social en tant que tel, (...) alors tout ce qui est perméable sans être régulé devient un lieu de pollution et de danger » (Butler 2005 :253).

Le fractionnement du corps, et par le fait même la perméabilité de ses contours poreux, est un traitement omniprésent dans les dessins érotiques de Schiele. Cette expression de la sexualité devient expression de danger, de marginalité, d'instabilité, de mort, de contamination. Alors que ces sujets féminins (lesbiennes, prostituées) vivent en bordure de la bonne société bourgeoise et soi-disant moralement pieuse, cette marginalité sociale malsaine se reflète dans le

« système ouvert » (Butler 2005 : 253) et instable les définissant, les unissant. Si, selon Kristeva, l'abjection, (soit l'expulsion du corps) permet la construction du « non-moi », de l'Autre étranger au corps/moi (Butler 2005 : 254), alors dans un cas comme les dessins de Schiele où intériorité et extériorité se confondent, où les limites organiques et spatiales se brouillent permettant une pollution du corps indéfini, le sujet (moi) accompagne cette dissolution corporelle. Dans *Two women embracing* (Figure 2), les extrémités sont ignorées, les chevelures se fondent aux couvertures qui les entourent, les corps s'imbriquent. Schröder (2005 : 192) remarque d'ailleurs que le dessinateur semble avoir fait poser une seule femme embrassant son reflet, afin de pouvoir représenter les deux faces d'un même corps. La figure féminine échappe au cloisonnement, à l'objectification imposée par la hiérarchie traditionnelle des sexes et la crainte de débordements de diverses natures qu'elle évoque.

Alors qu'une des deux figures tourne complètement le dos au regardeur, l'autre femme lui fait face et le fixe. De ces jeux de regards se développant entre le modèle et l'artiste, Schröder (Schröder 2005 : 194) affirme qu'ils expriment la dépendance entre le désir sexuel du sujet et le créateur l'observant. Pourtant, une des deux actrices semble ignorer totalement la présence de Schiele, la tête enfouie entre sa partenaire et les couvertures. La femme de gauche attire le spectateur dans la diégèse par le biais de son regard, et l'autre lui coupe aussitôt l'accès à leur enlacement. En parfaite symétrie, les bras et les jambes des deux sujets forment une enceinte close. Comme le pose si bien Luce Irigaray (1977 :31) : «Comment la matière pourrait-elle jouir d'elle-même sans provoquer chez le consommateur l'angoisse de la disparition de son sol nourricier?». En effet, devant une telle représentation, le regardeur se voit frustré, tiraillé entre invitation et rejet. La vue frontale du corps nu vu de face, présenté dans une situation hautement chargée au plan érotique, est partiellement obstruée par ses cheveux, de même que par la silhouette de son homologue, qui révèle pourtant ce même corps sous un autre angle. En d'autres

termes, non seulement le personnage actif masculin (artiste, spectateur) perd-il de son pouvoir vis-à-vis de son objet de désir, mais de plus, il est confronté dans son voyeurisme tout en ayant un accès limité et partiel à la modèle féminine, retrouvant une certaine agentivité¹⁸ et prenant elle-même plaisir de façon autonome face à l'homme frustré.

Conclusion

À travers le fractionnement du corps en tant que synecdoque, la femme est certainement confrontée à une représentation incomplète, interrompue et apparemment réductrice de son identité physique et sexuelle. Irigaray (1977 : 25) affirme :

«La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité : elle sera le bel objet à regarder. Si son corps se trouve ainsi érotisé, et sollicité à un double mouvement d'exhibition et de retrait pudique pour exciter les pulsions du «sujet», son sexe représente *l'horreur du rien à voir* ».

Pourtant, grâce à cette approche, elle échappe au cloisonnement, à la restriction, à l'objectification du corps permettant au créateur (masculin) de contenir son expression charnelle, ses débordements, sa menace sous-jacente de castration. Par ailleurs, Schiele ne propose aucun idéal féminin; ironiquement, l'absence de certains membres et le passage aléatoire d'un traitement corporel à l'autre peuvent permettre à l'objet féminin de sortir du carcan traditionnel, d'exprimer une réalité physique et libidinale instable. L'artiste, de par l'ambiguïté multidimensionnelle qu'il impose à ses représentations corporelles, exprime la fracture profonde

¹⁸ La théoricienne Judith Butler conçoit le genre comme un acte performatif plutôt que comme un ensemble d'attributs expressifs. « (...) le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice » (Butler 2005 : 266). Le concept d' « Agency » (que nous avons traduit par le terme « agentivité »), renvoie à l'idée des « possibilités performatives de faire proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire » (Butler 2005 : 266). En d'autres mots, nous utilisons le terme agentivité comme le synonyme d'un pouvoir d'auto construction de sa propre identité sexuelle et genrée face aux discours normatifs phallogocentriques et essentialisant.

qui cisaille le sujet face à son image et dénonce le mythe entourant le sentiment de complétude identitaire du dit sujet. Les définitions prédominantes et binaires des rôles genrés deviennent floues, sans être ré-établies autrement: la femme n'est plus seulement qu'objet passif ou fétiche, l'homme n'est plus uniquement sujet actif et hégémonique. « Hence one of the chief drives of an art which today addresses the presence of the sexual in representation- to expose the fixed nature of sexual identity as a fantasy and, in the same gesture, to trouble, break up, or rupture the visual field before our eyes » (Rose 1986:227-228). L'image projetée par le miroir, notamment, permet au sujet (tout comme à l'objet) d'être confronté à son incomplétude, ou plutôt au mythe de sa complétude, de sa subjectivité construite et confirmée à travers le regard de l'Autre. Par le fait même, le traditionnel regardeur masculin se voit piégé, sorti de sa zone de confort. Son objet de désir échappe à la fétichisation traditionnelle, fait face à son incomplétude et à son instabilité et retrouve une certaine agentivité en exprimant une relative indépendance sexuelle et identitaire face à lui. Certes, la femme représentée demeure plutôt statique chez Schiele, mais il lui est permis dans de telles représentations d'exprimer une sexualité en réfutant l'importance absolue de l'homme, que ce soit à travers l'auto-érotisme ou l'homosexualité, réalités généralement tuées dans les arts afin de répondre au désir de contrôle du spectateur masculin, notamment. Si elle ne demeure pas toujours autonome face au regard de ce dernier comme dans *Two Women Embracing*, la modèle ignore cependant le désir du spectateur d'avoir un accès total à son corps en lui proposant plutôt une silhouette fractionnée et partielle et affirme la précarité du poste secret du voyeur en lui retournant son regard. C'est donc en instaurant un bouleversement dans la relation binaire et hiérarchique, opposant l'objet de désir féminin et le sujet actif masculin, que Schiele parvient non pas tant à redonner un pouvoir actif à la modèle, mais plutôt à mettre en évidence l'aliénation du regardeur quant à sa sexualité et quant aux normes sociales, morales et représentationnelles.

Conclusion

Ainsi qu'on l'a vu, le contexte social et moral du début du XXe siècle à Vienne est tissé d'ambiguïtés, d'incertitudes, de contradictions, et de redéfinitions identitaires lorsqu'il est question de sexualité. D'une part, les membres des classes bourgeoises et aristocratiques prônent une pureté du corps et de l'esprit des jeunes femmes à marier, toute expression de la libido étant synonyme de promiscuité, d'indécence, de maladie, et éventuellement d'hystérie et de dégringolade sociale. D'autre part, des théoriciens comme Otto Weininger affirment que la femme n'est que sexualité, sensualité et procréation (Pollak 1984 : 184). Les hommes, quant à eux, obéissent à la loi du silence et visitent discrètement les jeunes prostituées afin d'assouvir leurs besoins, malgré les risques de contagion. Que ce soit dans les discours psychanalytiques qui se développent alors ou dans les beaux-arts, sexualité et maladie, sexualité et mort vont de pair. Les figures féminines types que l'on retrouve dans les œuvres de Gustav Klimt et de ses contemporains l'illustrent parfaitement : Judith et ses charmes assassins, l'adorable femme-enfant androgyne phthisique, la *Madone* vampirique de Munch sont autant de personnages qui allient ces perceptions dualistes et troubles de la sexualité féminine. Certes, ces représentations expriment un aspect de l'incertitude généralisée qui plane; toutefois, ce faisant, une majorité des œuvres de l'époque conforte une vision phallogcentrique et misogyne sous-tendue par les arts depuis des décennies. Les femmes y sont idéalisées, objectifiées, extraites de leur réalité contemporaine et conformées selon des standards de beauté et de soumission afin de répondre aux envies du spectateur, traditionnellement masculin, et censé convoiter un objet de désir muet et passif.

Egon Schiele, s'il s'inscrit dans la voie tracée par son maître Klimt en début de carrière, dévie de ce programme pictural dès 1910 et abandonne le style ornemental et allégorique

caractéristique des créateurs de la Sécession. En effet, le traitement esthétique de la figure féminine change considérablement. Le corps est tracé d'un coup de crayon nerveux et cassant, donnant à la silhouette un aspect squelettique, grêle et noueux; les coloris expressifs et contrastés attirent le regard vers les zones érotiques et procurent à celles-ci une apparence de chair mise à vif; la représentation de la carnation, grâce à l'apposition de touches d'aquarelle plus ou moins translucides, crée des effets d'imperfections cutanées et de réactions physiologiques lourdes en sous-entendus tels des afflux sanguins et des cernes prononcés. Ces approches plastiques permettent une focalisation sur le charnel, le libidinal. Par ailleurs, ces silhouettes, qui échappent généralement au registre du beau, flottent, isolées, dans un espace vide. De plus, elles se voient amputées de leurs extrémités, et parfois même de leur tête, soit par l'arrêt subit du tracé, soit par la tranche du papier. Toutes ces manipulations de la figure féminine permettent de créer un effet d'isolement et de convergence vers le sexe, qui devient synecdoque de la femme.

Si, selon Ilona Sarmany-Parsons (2001 : 227), Schiele et son contemporain Kokoschka « failed to develop a critical distance from the extremely negative attitude not only toward women, but also from the whole issue of sexuality », nous proposons plutôt qu'à travers son traitement de la figure féminine, et plus particulièrement grâce aux affects de ses dessins érotiques en question, Schiele a su exprimer un sentiment généralisé d'ambiguïté face à la sexualité plutôt qu'un discours essentiellement négatif et misogyne. Certes, le regard du spectateur, principalement masculin à l'époque de la réception première de ces œuvres, est attiré vers un sexe féminin généralement accessible et dépersonnalisé. Pourtant, l'artiste joue constamment avec les relations spectatoriennes s'instaurant entre ce regardeur et ses modèles et, ce faisant, ébranle le rôle traditionnel de ce spectateur. L'accès au corps érotisé pourtant totalement dénudé et exposé, est coupé par divers dispositifs visuels. Les jeux de regards, s'ils permettent à l'œil de pénétrer activement dans une diégèse hautement chargée au plan érotique

et s'ils guident l'œil à parcourir le corps féminin offert, sont aussi à la source d'un grand inconfort, d'un sentiment de confrontation pour le voyeur généralement caché et protégé dans son hors-champ. D'une œuvre à l'autre, et parfois même au sein d'un même dessin érotique, le regardeur oscille entre attirance et répulsion, accessibilité et refus, voyeurisme et confrontation. La modèle, quant à elle, alterne entre narcissisme et provocation, exhibitionnisme et autonomie face à son interlocuteur masculin. Si Eva Werth, à travers ses analyses du traitement esthétique du corps féminin, a su relever l'effet contradictoire et troublant de ces représentations défigurées et parfois carrément laides, nous sommes parvenue à approfondir ses analyses afin de mieux comprendre la relation nouvelle s'instaurant entre le spectateur, la modèle et l'artiste. En examinant la syntaxe interne des dessins, le croisement des regards et le positionnement des corps dans l'espace représentationnel et en relation au hors champ, et en prenant en considération différentes théories portant sur les divers rapports entre l'œil et la représentation du corps nu, il nous a été possible de cerner les types de renversements effectués par Schiele au plan pragmatique. En effet, l'ambiguïté reconnue par Werth ne découle pas exclusivement des effets plastiques proposés par le jeune artiste, mais aussi et surtout du renversement des rôles traditionnels de l'objet de regard et du sujet actif que ces transformations esthétiques et charnelles sous-tendent ou provoquent. Il s'est avéré évident, à travers l'analyse de notre corpus, que Schiele a fait appel à des stratégies représentationnelles à la fois hybrides et variées. Nous suggérons qu'en ayant parfois emprunté plus ou moins directement certaines approches à la photographie obscène, permettant un rapprochement extrême entre le regardeur et le sexe synecdoque de la femme, puis en proposant des dédoublements du corps, à la fois offert au regard mais inaccessible, grâce à des jeux de reflets ou de symétrie, Schiele a su constamment jouer avec les attentes et les pulsions scopiques et voyeuristes conventionnellement régies (et confortées) par le système phallogocentrique conventionnel.

Malgré l'inconfort du spectateur découlant de ces oscillations, la femme ne redevient pas sujet actif pour autant. Selon Robert Jensen (2001: 213), Schiele « rarely allowed this gesturalism to contribute to a narrative. As his art matured, Schiele increasingly emphasized the lack of human agency through the body's inaction ». En effet, les représentations des modèles féminins demeurent relativement statiques, de même qu'isolées dans un vide spatial et temporel. Et pourtant, les modèles se masturbent, touchent leurs compagnes, s'admirent de façon relativement autonome face au peintre. C'est néanmoins à travers le regard qu'elles retrouvent, selon nous, une certaine agentivité. Combiné à leurs actes sexuels, ce regard dirigé vers le spectateur évoque une conscience de leur force sexuelle sur le regardeur, tout en effectuant un ébranlement de l'autorité de ce dernier, confronté dans son voyeurisme, incertain quant à son rôle dans la diégèse picturale. Par ailleurs, grâce à cette agentivité, il est permis à la femme d'aller à l'encontre de certains tabous, notamment ceux du lesbianisme et de l'autoérotisme. Encore une fois, le trouble dépasse le simple fait d'être confronté à des corps échappant au registre du beau : c'est toute la dynamique spectatorielle, traditionnellement basée sur une possession et un contrôle de l'objet de regard passif, qui est remise en question et qui illustre la précarité des relations binaires établies, de façon plus large, entre les sexes dans la société viennoise moderne.

Bref, nous ne suggérons pas que Schiele a su se positionner de façon explicite face à l'étiquetage et à la réduction essentialiste dominant à l'époque, mais plutôt qu'il serait parvenu à exprimer un sentiment ambiant et généralisé d'incertitude: selon ses représentations, les hommes ne sont pas toujours à l'aise face à la sexualité, les femmes ne sont ni toujours objet passif ni toujours soumises à l'homme actif, et certaines réalités sexuelles marginalisées ou carrément ignorées par le discours bourgeois puritain et associées à la maladie mentale sont bel et bien présentes et pratiquées à l'époque. Si la femme est effectivement subsumée par les marques de sa sexualité, ce n'est pas nécessairement de façon réductrice et essentialiste, mais

plutôt afin de mettre en évidence les nuances, les ambiguïtés et la multiplicité de l'identité (sexuelle) (féminine), qui se voit constamment soumise à des normes étouffantes, polarisées et irréalistes par les discours moraux et les théories scientifiques.

Réflexions

« En 1896 Hugo von Hofmannsthal , Leopold von Andrian, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler reconnaissent l'impasse que constituent l'introspection permanente, la concentration exclusive sur le personnage de l'artiste, indécis et flottant. Mais ils tentent de sortir de cette impasse en prenant pour objet de réflexion la disparité entre le monde symbolique des représentations et le monde réel, entre esthétique et éthique » (Pollak 1984 : 135).

Cette analyse du dessein des auteurs autrichiens du tournant du siècle semble tout à fait applicable au travail pictural de Schiele. En effet, si le traitement plastique du corps nu semble s'enraciner dans des considérations intimes de l'artiste sur la sexualité et la mort, nous sommes d'avis que c'est avant tout une piste de réflexion critique quant à la discordance entre la représentation traditionnelle de ces thématiques et la réalité sociale et morale contemporaine que le jeune créateur exprime. Cependant, compte tenu d'une part de l'importance du thème de la psyché au sein des discours artistiques (littéraires, expressionnistes, psychanalytiques) de l'époque, et d'autre part du retour constant aux thématiques personnelles, aux faits biographiques et aux interprétations psychologisantes dans les textes plus récents portant sur l'œuvre de Schiele, il s'est avéré ardu de nous concentrer sur des aspects autres de sa production. Les programmes esthétique, pragmatique et critique, notamment, nous semblaient plus pertinents afin de saisir la nature du discours de cet artiste. S'éloigner des approches limitées et omniprésentes dans la littérature portant sur la psychologie de Schiele, sans toutefois discréditer totalement les hypothèses proposées par les experts, nous a poussée à considérer notre corpus sous des angles théoriques différents et variés. Considérer la notion de l'affect telle que théorisée

par Giovanni Careri (2005 : 25-26) nous a permis d'examiner l'hypothèse prédominante d'une expression des pulsions intérieures autrement, en nous éloignant de la psychologie clinique comme outil exclusif d'analyse et en abordant plutôt ces problématiques grâce à des modèles culturels et conceptuels ambiants de l'époque, entre autres.

Dans un même ordre d'idées, en puisant notamment dans le vocabulaire et les concepts psychanalytiques et féministes, portant plus précisément sur l'image du corps sexué et sa réception, il nous a été possible de réconcilier le dualisme entre intériorité (craintes, convictions, traumatismes anecdotiques, souvent grossis et surinvestis) et extériorité (contexte social, moral et artistique), dans une perspective foucauldienne selon laquelle le regardeur, mis en relation avec d'autres corps représentés, serait le produit et l'acteur de relations multiples, à la fois sociales, esthétique, psychiques, etc. (Pollock 6-7). Dans notre cas, les échanges de regards s'effectuent entre l'artiste, la modèle et le spectateur, tous des acteurs régis par des conditions ontologiques particulières et variables. Cette triangulation des regards, complexe, changeante et donc nécessairement source d'ambiguïtés, devient un objet de réflexions d'autant plus riche lorsque le contexte de naissance de cette relation (extériorité) est lui-même caractérisé par des discours ambiants contradictoires, polarisés, et que la psyché (intériorité) est alors surinvestie et devient la source principale de réflexion chez les créateurs du moment. Notre démarche s'est révélée être à l'image de notre objet même, tous deux définis par un processus d'analyse multiple, parfois ambigu, et révélateur de contradictions.

Dans un même ordre d'idées, les lacunes de notre approche sont similaires aux lacunes des discours théoriques auxquels nous avons fait référence. Les propos critiques de Laura Mulvey, notamment, ont été une source de dissensions à cause de l'exclusion de la femme en tant que spectatrice. Nous insistons sur l'importance de la réponse des femmes à travers leur corps et plus

spécifiquement leur regard en tant que modèles, et pourtant nous ignorons la question du regard provenant des femmes se trouvant à l'extérieur de ces représentations, faisant face à la mise en image de leur propre corps. Nous étudions la réponse des femmes en tant qu'objet de représentation en affirmant une relative reprise de pouvoir sur l'expression de leur sexualité face au regard masculin traditionnellement actif et dirigeant, mais nous ignorons leur réponse en tant que sujet actif devant ces représentations nouvelles. Le regard féminin posé sur ces œuvres, la relation unissant le corps féminin à sa représentation par les hommes qui sous-tendent et régissent les discours scientifiques et moraux régulateurs de l'époque, mériteraient effectivement d'être examinés, malgré et peut-être surtout à cause du silence quasi-total entourant la question de la réception féminine des œuvres érotiques à contenu féminin autour de 1900 à Vienne.

Bibliographie

Ouvrages généraux et monographies

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Payot & Rivages.
- APKE, Bernd (2005). « Egon Schiele », Tobias G. Natter et Max Hollein, *The Naked Truth : Klimt, Schiele, Kokoschka and Other Scandals*, München : Prestel, p.213-214.
- ARMSTRONG, Carol (1991). *Odd man out : readings of the work and reputation of Edgar Degas*, Chicago: University of Chicago Press.
- AUBENAS, Sylvie (1997). « Le nu académique existe-t-il en daguerréotype? », *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, Paris : Hazan, p.24-29.
- BASSIE, Ashley (2008). *L'expressionnisme*, New York : Parkstone International.
- BENESCH, Heinrich (2005). « My Journey with Egon Schiele », Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele*, Munich: Prestel, p. 379-391. [1943].
- BETTELHEIM, Bruno (1986). « Le Vienne de Freud », Jean Clair (ed.), *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.30-45.
- BERGER, John (1972). *Ways of seeing*, Londres: Penguin.
- BERTIN, Célia (2009). *La Femme à Vienne au temps de Freud*, Paris : Texto.
- BOIME, Albert (1986). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven : Yale University Press.
- BRYSON, Norman (1983). *Vision and painting : the logic of the gaze*, New Haven: Yale University Press.
- BUTLER, Judith (2005). *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, Paris : La Découverte.
- CARERI, Giovanni (2005). *Gestes d'amour et de guerre*, Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales.
- COMAR, Philippe (1997). « Jupon blanc et manteau noir », Sylvie Aubenas (ed.), *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, Paris : Hazan, p. 112-117.
- DECKER, Hannah S. (1991). *Freud, Dora, and Vienna 1900*, New York : The Free Press.
- DECKER-HEFTLER, Sylviane de (1997). « Petit discours sur l'amour du fragment », Sylvie Aubenas (ed.), *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, Paris : Hazan, p.132-150.
- DERIVERY, François (2009). *Art et voyeurisme : Des pompiers aux postmodernes*, Campagnan : Éditions E.C.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985). *La peinture incarnée*, Paris : Les Éditions de Minuit.

- DUBOIS, Philippe (1983). *L'acte photographique*, Paris : F. Nathan.
- ECO, Umberto (1988). *Le signe : Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles : Éditions Labor.
- FERRARI, Jean (1986). « Vienne fin de siècle : mythe et réalité », Cornelia Caseau (ed.), *Vienne 1900 : Naissance du siècle, Mythe et réalités*, p.83-94.
- FISCHER, Wolfgang Georg (1998). *Egon Schiele, 1890-1918 : pantomimes de la volupté, visions de la mortalité*, Köln : Taschen.
- FONT-RÉAULX, Dominique de (1997). « Courbet et la photographie : l'exemple d'un peintre réaliste, entre vérité et réalité », Sylvie Aubenas (ed.), *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, Paris : Hazan, p. 84-91.
- FREUD, Sigmund (1987 : 37-43). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris : Gallimard. [1905].
- GOLDBERG, Itzhak (2005). « Talking Hands », Serge Lemoine et Marie-Amélie zu Salm-Salm (ed.), *Vienna 1900 : Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, p.75-84.
- GUTH, Doris (2005). « The Scandal Surrounding Gustav Klimt's Faculty Paintings », Tobias G. Natter et Max Hollein (dir.), *The Naked Truth : Klimt, Schiele, Kokoschka, and Other Scandals*, New York : Prestel, p.67-76.
- HOFMANN, Werner (1986). « La mort dans la peinture autrichienne », Jean Clair (ed.), *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.82-97.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes et Stephan, KOJA (2010). *Rodin and Vienna*, Vienna: Belvedere.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes et Alfred, WEIDINGER (2011). «Egon Schiele: Self-Portraits, "An Eternal Dream full of Life's Sweet Excess"», Agnes Husslein-Arco et Jane Kallir (ed.), *Egon Schiele: Self-Portraits and Portraits*, New York: Prestel, p. 11- 30.
- IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Éditions de minuit.
- KALLIR, Jane (1986). « Egon Schiele », Jean Clair (ed.), *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.412-415.
- KALLIR, Jane (2011). « The Expressionist Breakthrough (1910-1911) », Jane Kallir et Agnes Husslein-Arco (ed.), *Egon Schiele: Self-Portraits and Portraits*, Munich: Prestel, p.82-122.
- KALLIR, Jane (2012). *Egon Schiele's Women*, New York : Prestel.
- KLEE, Alexander (2011). « Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender », Jane Kallir et Agnes Husslein-Arco (ed.), *Egon Schiele : Self-Portraits and Portraits*, Munich : Prestel, p.31-46.
- KRISTEVA, Julia (1983). *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil.
- KUHL, Isabel (2010). *Egon Schiele*, New York : Prestel.

- LEHNI, Nadine et Jean-Paul, MONERY (2010). *Rodin et la couleur*, Saint-Tropez : Musée de l'Annonciade.
- LE RIDER, Jacques (1990). *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris : PUF.
- MAGRIS, Claudio (1986). « Le Flambeau d'Edwald », Jean Clair (ed.), *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.20-29.
- MCDONALD, Helen (2001). *Erotic Ambiguities : The Female Nude in Art*, New York: Routledge.
- METZGER, Rainer (2005). *Gustav Klimt : Dessins et aquarelles*, Paris : Hazan.
- MITCHELL, Juliet et Jacqueline, ROSE (1982). *Feminine sexuality : Jacques Lacan and the école freudienne*, New York : Pantheon Books.
- MITSCH, Erwin (2006), *Egon Schiele*, Paris: Phaidon Press Limited.
- MULVEY, Laura (1997). « Plaisir visuel et cinéma narratif », Anne Bertrand et Anne Michel (dir.), *Art en théorie 1900-1990 : Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris : Hazan, p. 1047-1056. [1975].
- NATTER, Tobias G. (2005). « On the Limits of the Exhibitable », Tobias G. Natter et Max Hollein (dir.), *The Naked Truth : Klimt, Schiele, Kokoschka, and Other Scandals*, New York : Prestel, p.17- 42.
- NEAD, Lynda (1992). *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres: Routledge.
- NEHAMAS, Alexander (2007). *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton: Princeton University Press.
- NOCHLIN, Linda (2001). *The Body in Pieces : The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londres : Thames & Hudson.
- PEREÑA, Helena (2011). « Accelerated Perception : Experiments with Space, Explicit Sexuality and Its Japanese Models », Helmut Friedel et coll. (ed.), *Egon Schiele : "Das unrettbare ich", Werke auf der Albertina*, Vienne : Wienand, p.159-172.
- PERNOUD, Emmanuel (2001). *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, Paris : A. Biro.
- POLLAK, Michael (1984). *Vienne 1900 : une identité blessée*, Paris : Gallimard Julliard.
- POLLOCK, Griselda (1994). «Feminism/Foucault- Surveillance/Sexuality», Norman Bryson, Michael Ann Holly Keith Moxey (ed.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- POSTLE, Martin (2009). «Pygmalion, Painted Flesh, and the Female Body», Corinne Saunders, Ulrika Maude et Jane Macnaughton (ed.), *The Body and the Arts*, New York: Palgrave Macmillan, p.165-185.
- SCHAMA, Simon (1997). « Tunnel Vision : Egon Schiele's demonstrative sex art made painting and pornography inseparable », *The New Yorker*, Nov. 10, 1997, Vol. 73(34), p.98-105.
- SCHARF, Aaron (1968). *Art and Photography*, Londres : Allen Lane

- SCHORSKE, Carl E. (1983). *Vienne fin de siècle : politique et culture*, Paris : Seuil.
- SCHRÖDER, Klaus Albrecht (1999). *Egon Schiele : Eros and Passion*, Londres : Prestel.
- SCHRÖDER, Klaus Albrecht (2005). *Egon Schiele*, Munich: Prestel.
- SMITH, John Boulton (1992). *Munch*, Londres : Phaidon.
- SMOLA, Franz (2010). « Egon Schiele : Symbolist Death-Wish and Expressionist Affirmation », Barbara Steffen (ed.), *Vienna 1900 : Klimt, Schiele, and their Times : A Total Work of Art*, Ostfildern : Hatje Cantz, p.91-95.
- STEUER, Daniel (2005). « A Book That Won't Go Away: Otto Weininger's Sex and Character », Otto Weininger, *Sex and Character: An Investigation of Fundamental Principles*, Ind.: Indiana University Press, p. xi-xlvi.
- RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim (dir.) (2008). *Les grands scandales de l'histoire de l'art*, Paris : Éditions Beaux-Arts.
- ROSE, Jacqueline (1986). *Sexuality in the Field of Vision*, Londres: Verso.
- WEININGER, Otto (2005). *Sex and Character: An Investigation of Fundamental Principles*. Édité par Daniel Steuer et Laura Marcus, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- WERKNER, Patrick (1994). «The Child-Woman and Hysteria : Images of the Female Body in the Art of Schiele, in Viennese Modernism, and Today », Patrick Werkner (ed.), *Egon Schiele: Art, Sexuality, and Viennese Modernism*, Palo Alto: The Society for the Promotion of Science and Scholarship, p.51-78.
- ZUR LIPPE, Rudolf (1983). « Une unité problématique : éléments pour une histoire des conceptions du corps », Claude Reichler (ed.), *Le corps et ses fictions*, Paris : Éditions de Minuit.

Articles et sources en ligne

- LAROUSSE. *Larousse Dictionnaire de Français*, [En ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=ambigu&t=> . Consulté le 22 avril 2014.
- NIEDERACHER, Sonja (2012). *Dossier Egon Schiele Mädchen mit aneinandergelegten Händen (Gerti Schiele) und Sitzendes nacktes Mädchen mit Strümpfen und Schuhen*, 31 décembre 2012, [En ligne], http://www.leopoldmuseum.org/media/file/307_dossier_schiele_maedchen.pdf. Consulté le 11 avril 2014.
- WERTH, Eva (2005). «Seuls les bornés rient de l'effet d'une oeuvre d'art. La perception du corps dans l'œuvre peint d'Egon Schiele », *Germanica*, [En ligne], 37, 10 janvier 2010, <http://germanica.revues.org/460>. Consulté le 11 mars 2014.