Seuls les bornés rient de l'effet d'une œuvre d'art. La perception du corps dans l'œuvre peint d'Egon Schiele

*«Nur Beschränkte lachen über die Wirkung eines Kunstwerkes.»Die
Körperwahrnehmung im pikturalen Werk Egon Schieles*

Eva Werth

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/460>
DOI : 10.4000/germanica.460
ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005
Pagination : 137-146
ISBN : 2-913857-16-7
ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Eva Werth, « *Seuls les bornés rient de l'effet d'une œuvre d'art. La perception du corps dans l'œuvre peint d'Egon Schiele* », *Germanica* [En ligne], 37 | 2005, mis en ligne le 07 janvier 2010, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/460> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.460>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Seuls les bornés rient de l'effet d'une œuvre d'art¹. La perception du corps dans l'œuvre peint d'Egon Schiele

«Nur Beschränkte lachen über die Wirkung eines Kunstwerkes.» *Die Körperwahrnehmung im pikturalen Werk Egon Schieles*

Eva Werth

Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas² !
 [...] La vilaine conduite du corps humain est,
 comme le disait Huysmans, d'une tristesse
 étrange, et parce qu'ils ont compris cette énorme
 tristesse de la laideur corporelle et lui ont donnée
 une forme artistique, les vieux maîtres allemands
 ont atteint un niveau très élevé dans la hiérarchie
 esthétique, [...] La douleur, la grande muse, a
 dramatisé ce corps en le cassant. L'art des
 gothiques ne naquit pas d'une grande sérénité
 mais d'une grande gravité³³.

- 1 Ainsi s'exprime Arthur Roessler, critique d'art et promoteur d'Egon Schiele (1890-1918) dans son premier texte détaillé sur l'artiste et son art « néo-gothique », paru en 1911. Contrairement à l'art de l'Antiquité, qui n'est que beauté et sérénité, l'art gothique, auquel il a consacré un livre en 1904 sous le titre *Die Stimmung der Gothik*, se définit, selon l'auteur, par sa grande gravité intérieure et sa désolation. Ce qui pourrait se traduire par le côté généralement héroïque et grave des avant-gardes, et ce qui renvoie à l'idée du sublime cher à Jean-François Lyotard.
- 2 Contemplant l'art figuratif de Schiele, le spectateur de l'époque de la fin de siècle à Vienne, certainement encore plus que celui d'aujourd'hui, est jeté dans un tourbillon de sensations : il se sent attiré et repoussé, fasciné et choqué tout à la fois. Cette complexité des sentiments traduit une irritation : « L'œuvre ne se plie pas à des modèles, elle essaie de présenter qu'il y a de l'imprésentable ; elle n'imité pas la nature,

elle est un artefact, un simulacre⁴ ». L'œuvre qui vise « l'imprésentable » passe par cette dialectique entre laideur et beauté, qui se manifeste justement par l'attrait du laid, du difforme, de l'obscène chez Schiele : le spectateur se trouve devant un paradoxe, quelque chose d'incommensurable. On lit dans *Après le sublime, état de l'esthétique* du même auteur que « depuis un siècle, les arts n'ont plus le beau pour enjeu principal⁵ », mais « l'imprésentable » en tant que sublime. En prenant l'art des avant-gardes comme exemples de son esthétique du sublime, Lyotard déclare que la modernité est déjà postmodernité.

- 3 Jacques Le Rider fait le même constat en 1990 dans *Modernité viennoise et crises de l'identité* en ce qui concerne la modernité viennoise, disant de l'art de Schiele, que, dans sa spécificité, il : « fut une préfiguration de notre postmodernité⁶ », et non une avant-garde militante : « Les modernes viennois s'engagent sur la voie de la modernité avec la conscience d'une nécessité qu'ils ressentent presque comme une fatalité⁷ ». Marquée par la dégénérescence de la société empreinte de monarchisme, « [l]a modernité viennoise n'est point un modernisme triomphant et sûr de lui-même. Elle conserve toujours présent le sentiment très fort d'une perte, d'une décadence contre laquelle il faut tenter de réagir, d'un monde qui s'effondre et d'un avenir encore flou⁸ ».
- 4 Cette étude s'intéressera ainsi à l'œuvre figurative de Schiele en essayant d'expliquer ce paradoxe de sensations : en privilégiant d'abord l'analyse historique du triptyque de beauté – laideur – (post)modernité (viennoise), en discutant ensuite des exemples illustrant la spécificité de Schiele.

Sans beauté ni laideur ni modernité

- 5 Dans son *Laocoon*, Lessing analyse en 1766 la sculpture hellénique en la comparant aux textes littéraires évoquant le même thème et montre que le sculpteur a « modér[é] le cri en gémissement, non pas parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant⁹ ». Il a donc sacrifié l'expression à la beauté parce que la fin de la peinture est de représenter la beauté physique. Cent ans plus tard, à la lumière des réflexions d'Hugo, Rosenkranz, Baudelaire et Rimbaud le mode de perception a changé : l'esthétique du laid a fait son œuvre au début du xx^e siècle et le laid est né de l'évacuation du canon corporel : jeune, beau, propre. Est-ce bien un échec du beau d'incarner la réalité du monde comme le suggère Adorno ?
- 6 Au cours du xx^e siècle les œuvres mêmes se font de plus en plus laides. Or, comme nous apprend Murielle Gagnebin, dans sa postface qu'elle donne à la réédition de son étude *La Fascination de la laideur*, l'esthétique néglige l'interrogation du laid¹⁰. Même chose Outre-Rhin¹¹. Un dilemme fondamental d'une « esthétique de l'inesthétique », une « anti-esthétique » à été constaté et thématisé en 1966 par une équipe de recherche allemande en quête d'une esthétique de la modernité. Avec le slogan « die nicht mehr schönen Künste » (« les Beaux-arts cessent d'être beaux ») la question-phare a été posée pour se pencher sur les « Grenzphänomene des Ästhetischen » (« phénomènes limites de l'esthétique »), c'est-à-dire sur ces réalisations artistiques exclues du canon de la beauté¹². Ainsi l'amorphe, la déformation, la destruction se révèlent comme d'excellents indices de la modernité. Cet intérêt va de pair avec le nouveau discours sur la postmodernité et la redécouverte et revalorisation de la modernité viennoise dans son sillage. L'art de la Vienne fin de siècle a été tenu jusqu'à la fin de années 1970 à l'écart de l'histoire officielle de l'art moderne. En effet fidèle à la représentation réaliste

et expressive de la figure humaine jusque dans sa propre défiguration, il s'inscrit en faux contre le caractère abstrait qui dominera le courant principal de l'art non-figuratif au XX^e siècle¹³.

- 7 Comme l'affirme Baudelaire en 1863 « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (*Le peintre de la vie moderne*). Et comme le poète s'estime lui-même « loin du regard de Dieu » (*La Destruction*), il ne peut plus justifier la réalité d'un point de vue théologique. Pour qu'il puisse quand même la transcender, il la transforme en une laideur envoûtante. Il en va de même pour Rimbaud, face aux « laideurs de ce monde » (*Les Sœurs de charité*) autour de 1870. Quarante ans plus tard Schiele fait la connaissance d'Erwin Osen, peintre, mime, improvisateur, qui lui fait connaître la littérature française moderne. En Arthur Rimbaud, qui fascinait Schiele, ce dernier trouvait, comme beaucoup de jeunes expressionnistes, son semblable¹⁴.
- 8 Voyons donc de plus près la modernité dans le champ de l'esthétique. Les définitions de la modernité émergent du processus de son historicisation à travers la postmodernité. Selon Cornelia Klinger¹⁵ la modernité peut se comprendre comme processus de différenciation en trois points : *Autonomisierung* (autonomisation), *thematische Reinigung* (purification thématique) et *funktionale Spezialisierung* (spécialisation fonctionnelle). Concernant l'esthétique il s'agit donc premièrement de l'aurore de l'autonomie de l'art. Le processus de sécularisation s'accompagne d'une indépendance accrue de l'artiste, une autoréférencialité de l'œuvre et, une indifférence au public auquel elle s'adresse. Ceci favorise l'essor de la subjectivité, qui conduit deuxièmement à l'obligation de l'authenticité, voire de l'expressivité. Le génie artistique cherche maintenant à exprimer son moi, ses intuitions, sa profondeur d'âme en une expression sincère. Physiquement il prend ses distances vis-à-vis de la société bourgeoise en menant une vie de bohème, hors norme. Ainsi l'autonomie et l'authenticité créent une distance entre l'art, l'artiste et la société. Cette distance est fondamentale pour l'altérité, ce troisième point de l'idéologie esthétique de la modernité. Ces trois piliers diffèrent généralement selon qu'il s'agit de la production ou de la réception. Selon Klinger, reprenant une idée d'Hans Belting, le XIX^e et le XX^e siècle sont à penser tous deux comme modernité esthétique. Son type idéal remonte au Romantisme. Entre 1800 et 1900 se forment les trois piliers l'autonomie, l'authenticité et l'altérité, qui font autorité au moins jusqu'au milieu du XX^e siècle.
- 9 Ce processus est marqué par deux vagues de modernisations. La première autour de 1800 ressemble structurellement à la deuxième autour de 1900, sauf que cette dernière est beaucoup plus radicale dans ses innovations en socio-économique, politique et technologie. Maintenant les œuvres d'art sont confrontées à leur reproduction ainsi qu'à leur production techniques¹⁶. Cette révolution remet l'esthétique des langages de formes en question. Il s'ensuit une crise profonde de l'idéologie esthétique qui débouche néanmoins sur une restructuration des trois piliers, que Klinger considère comme le véritable sommet de la Modernité. Analysé comme une « Mimesis ans Verhärtete¹⁷ » par Adorno en 1970, les œuvres d'art moderne aspirent dès lors non plus à l'harmonie, mais à l'aliénation et à la fragmentation. Par conséquent, les caractéristiques du monde moderne, à savoir celles d'un monde laid, déchiré, diabolique et dissonant sont exprimées par de nouveaux principes esthétiques comme le choc, la distanciation, l'atonalité et l'abstraction, plutôt que par la belle apparence.

- 10 À Vienne, le modernisme est en retard par rapport à l'Allemagne, la France ou l'Angleterre. Les identités, nourries des valeurs et institutions traditionnelles, deviennent – sourdement – suspectes. Il en résulte que la crise à Vienne est très personnalisée et se manifeste selon Jacques Le Rider surtout comme « [...] crise de l'individualisme, vécue sous la forme d'une crise du sentiment d'identité [...] »¹⁸. Cette « crise de l'identité » devient aussi le sujet central de l'art : l'être cherche à se rassurer. Ainsi « [...] le créateur autrichien [...] compense par un repli sur l'intériorité. [...] les Viennois vont se tourner vers les « états d'âme ». Cela signifie que l'individuel et la subjectivité seront cultivés et explorés, au détriment des idées sociales et du style réaliste¹⁹ ». En fait, la modernité en soi est pluraliste et les artistes à Vienne racontent une autre histoire de la modernité européenne.

Egon Schiele

- 11 La peinture historique de Makart, l'œuvre totale de Wagner, le style Biedermeier, ainsi que le style décoratif de Klimt imposaient la beauté et la belle apparence à leur art. Mais déjà Klimt, qui, comme tout Moderne viennois, reconnaît l'autorité des anciens, fait « sécession », quand il intègre des nus laids et vieux à ses œuvres (Beethovenfries, Fakultätsbilder). Briseur de tabous il devient ainsi le pionnier d'une émancipation de la dissonance, qui petit à petit introduit les aspects négatifs de la vie, comme la représentation crue des côtés sombres et menaçants de la vie, la laideur et la morbidité. Sa perception du corps devient geste. Un peu plus tard Kokoschka le suivra et inaugure une vraie grammaire gestuelle de la laideur et de la déformation.
- 12 En 1909 c'est Schiele qui fait « sécession » avec sa formation traditionnelle à l'Académie des Beaux-arts, où le dessin d'après le modèle vivant jouait un rôle important. Sous l'influence d'Erwin Osen, de ses prétentions littéraires et son affection bohème, Schiele se réfugie plus profondément en lui-même. Comme résultat il révèle au grand jour le monde sensuel et morbide sous forme d'un art nouveau, s'autorisant le laid, l'obsession, la cruauté ; soit des portraits, soit des nus (femme, homme, enfant) et parfois même des autoportraits nus : Tout est désormais dépourvu de tout voile ornemental. Le public est effrayé : il voit les êtres humains réduits à l'état de squelettes, d'écorchés, d'apparitions sorties de l'hôpital ou de l'asile d'aliénés. Mais ce sont surtout ses œuvres représentant la femme qui sont ressenties comme provocatrices, voire pornographiques.
- 13 Mais qu'ils soient squelettiques, érotiques ou pornographiques, dégoûtants, obscènes ou laids, concernant les « Beaux-arts cessent d'être beaux » tout est relatif, comme le notait Rosenkranz dans son *Esthétique du laid* : « Le beau est donc, comme le bien, un absolu, et le laid, comme le mal, n'est qu'un *relatif* »²⁰.

Les transgressions esthétiques

- 14 À partir de l'année 1910, Schiele commence à représenter des femmes qui s'affalent. Nues ou à moitié habillées, portant parfois des fétiches érotiques comme des bas, des porte-jarretelles et des chaussures à talon haut, elles se tordent et s'agrippent en gesticulant dans une dramaturgie condensée de fragilité et de tension, d'élan et d'immobilité, d'oubli de soi et d'introspection obsessionnelle. Souvent vues de face, elles exhibent leurs génitoires, et le regard du peintre n'exclut pas les femmes

enceintes. Surtout, les dessins colorés de Schiele mettent en valeur les seins, le sexe, les lèvres peintes en rouge, et montrent des parties génitales crûment animales. D'autres couleurs, comme le jaune, l'orange et le vert, se marient avec des gestes stylisés et des tons chair criards. Les femmes sont vues aussi sous d'autres angles en ayant souvent un dos aussi expressif que leur visage grimaçant. Gommant les différences entre personnes vivantes et mannequins artificiels Schiele invente en 1917 des représentations de femmes désormais non identifiables, sans personnalité. Ces personnages creux, aussi mous que des « poupées de chiffons », qui ont des piqures d'épingle ou des boutons à la place des yeux, développent un type presque universel, qui pour Jane Kallir est : « [...] un symbole et non une personne [...] »²¹.

- 15 Les hommes subissent le même sort que les femmes. Exposés dans toutes les positions, Schiele traite les hommes d'une manière encore plus crue que les femmes. Il efface de la toile, comme d'ailleurs chez les femmes, le décor pour faire surgir la chair. Il isole l'humain et le désaxe pour que l'être, sorti de son axe, glisse vers l'en-dehors de soi. La plupart des hommes, surtout les nus, sont des autoportraits où la composante théâtrale de l'œuvre de Schiele intervient pleinement. Peindre un autoportrait nu était absolument inhabituel à l'époque, d'autant plus sous ces angles-là. Prenons l'exemple du *Nu masculin assis* de 1910 : un corps décharné et scrofuleux (Schiele en personne), torsadé comme le linge qu'on essore, sans pieds, où les bras dissimulent la plus grande partie du visage. Ce corps désarticulé est cerné d'un trait nerveux et coloré dans des tons de rouge, d'orange flamboyant, d'ocre et parfois de bleu violacé. Martyrisé, obscène et cadavérique, ce corps, comme s'il brûlait d'un feu intérieur, exprime toute l'horreur du dualisme entre la chair et l'âme, entre la sexualité et l'angoisse existentielle, entre la vie et la mort. C'est bel et bien la notion de *figura heroica* qui défaille ainsi que toutes les harmonies et toutes les beautés du nu académique. Cette figure du *Schmerzmann* s'inscrit dans une rhétorique de la douleur insurmontable. À cette époque, Schiele se présente sous toutes sortes d'apparences changeantes, qui échappent à la notion d'identité unique, comme s'il cherchait un moi de substitution, et ce juste dans la photo. Il est l'efféminé, l'élégant, le dandy, l'angoissé, le craintif, l'incertain, le stoïque, le coléreux, le beau, le hideux...
- 16 Comme le souligne Robert Fleck, la triple signification de l'expressionnisme viennois : égocentrisme, purification des moyens d'expression et la volonté de modernité²². Cela revient à dire esthétiquement : l'autonomie de l'artiste vis-à-vis de ses propres thèmes, l'authenticité en dehors de la tradition académique et l'altérité pour faire face aux nouvelles conditions d'existence. Chez Schiele ces trois catégories de l'esthétique moderne sont étroitement liées. L'autonomie est fondamentale, l'authenticité centrale et l'altérité le point culminant où se trouve sa spécialisation fonctionnelle. En représentant son milieu agité de ses interrogations adolescentes, ses figurations de l'être humain rompent avec le canon classique de la beauté. La réalité fixée par Schiele accepte la négativité, l'aliénation et l'artificiel. Par son épanchement émotionnel, grimaçant, hystérique, épileptique, Schiele montre du doigt le laid. Le visage idéal de l'homme n'existe plus, non plus que le bien inhérent au beau. C'est ainsi que les accentuations chromatiques de Schiele attirent l'attention sur le tabouisé sous l'étiquette de l'obscène. Ainsi revendiqué, le sexuel devient *factum brutum*, la chose nommée par son nom. Cette iconographie du choc de l'actuel prend de la distance par rapport à la belle apparence et le caractère quasi-religieux et rétrograde de la tradition viennoise, la dénonce comme mensonge et faux-semblant.

- 17 À la base de l'altérité de Schiele se trouve son culte du moi et son excentricité. Les autoportraits, parfois sous double, triple perspective, thématisent de multiples facettes renvoyant à la fois à une personnalité déchirée qui se stylise en une figure artificielle. Comme dans les photos prises par Tr+ka, Schiele s'expose et s'exerce dans les torsions corporelles, non seulement pour rassurer son propre moi, mais aussi pour se dénuder radicalement. Dans sa laideur et sa solitude, le *Nu masculin assis* de 1910 renvoie assez bien à une crise aiguë du narcissisme et, plus largement, à celle de la foi en l'être. Techniquement Schiele isole la figure et la fait surgir d'un vide béant par la précision et la brutalité du trait. La couleur ne fait que souligner le détail, elle accentue la violence, le macabre. Cette mise à nu va à l'encontre de l'encensement de soi de ses prédécesseurs. L'authenticité de Schiele se manifeste dans une expression sincère et authentique des pulsions par le biais du corps, qu'il soit celui d'un homme, d'une femme ou d'un enfant. La position du corps est résolument anti-académique. Il est désarticulé, blessé, à vif ou figé dans une attitude étrange, dont souvent un trait de dissection met à nu les fibres nerveuses de l'individu. Dans ses moments expressionnistes, Schiele prend le corps humain comme support d'expression des ses vérités intimes. En associant le sexe à la mort, l'éros au thanatos, il porte une attention inquiète à sa propre sexualité aliénée et torturée. L'impératif de la subjectivité s'exprime au travers d'un langage corporel, vocabulaire qui fonctionne comme l'indice des états d'âme.
- 18 Il convient à présent de s'interroger sur l'œuvre même, sur l'autonomie, cette prémisse de l'esthétique moderne. Au cours de la sécularisation l'œuvre fin de siècle perd son aura et renvoie à l'autoréférencialité due à la subjectivité de l'artiste autonome. Chez Schiele, l'isolation du corps est généralement souligné par des auréoles blanches, et même l'arrière plan nu se prête à une illusion auratique. Dans leur autoréférencialité, les œuvres ont tendance à se complexifier, à se montrer aussi dissonantes que le monde même. D'où cette sensation esthétiquement troublante, cet entre-deux des sentiments. « S'agit-il encore de "plaire" par le beau, ou de "plaire-déplaire" par le sublime ? », comme le demandait Lyotard en parlant de Cézanne, Schönberg et Joyce²³.

En guise de conclusion

- 19 La thèse de Terry Eagleton, « Aesthetics is born as a discourse of the body²⁴ » se rapporte à la prétendue expérience de la modernité actuelle : « truth is a lie ; morality stinks ; beauty is shit ». La beauté est « a naked woman advertising perfume²⁵ ». La modernité n'est plus marquée par l'harmonie, l'unité et la totalité, mais par le déchirement et la rupture. Plutôt que par la beauté, elle se définit par la laideur, la sincérité et la sublimité, donc l'altérité, l'authenticité et l'autonomie, dont Schiele fait preuve en qualité de moderne viennois. C'est ainsi qu'il participe de « la crise "moderne" de la culture, qui se traduit par la déstabilisation des rôles et des identités individuels²⁶ ».
- 20 Comme les autres Modernes viennois, Egon Schiele n'a pas fait disparaître le corps sous le signe de l'abstraction ou du cubisme. Marqués par les crises de l'identité, « [les Modernes] ont transformé l'acte de peindre en attentat contre le corps et la figure, en agression ». On ne note pas d'évolution du figuratif au non-figuratif, mais du figuratif à la défiguration. « Les autoportraits de Schiele sont des gestes d'autodestruction », animés par une « destructivité créatrice²⁷ ». Ainsi l'art moderne est non seulement

déterminé par les avant-gardes anti-mimétiques et l'absence du corps, mais il est aussi bien le lieu où le corps fait son retour sous forme de mutilation. Ces transgressions destructives comme déformation et défiguration annoncent la négation de l'idéologie esthétique traditionnelle du corps ; ce qui débouche sur une « esthétisation de l'inesthétique » et une « désesthétisation de l'esthétique ».

- 21 Contrairement à Adorno, l'esthétique de Lyotard est affirmative. Selon Lyotard, l'art doit être expérimentation pour designer tout le temps « l'imprésentable ». Par là, l'art bouscule à jamais les moyens traditionnels de la représentation. Le sublime est issu d'une esthétique de l'hétérogène, car il apparaît comme l'expression esthétique du « différend » des facultés. Lyotard met en valeur l'absence de forme qui en résulte : l'imagination ne peut accomplir la tâche cognitive que la raison lui indique. Il s'ensuit « le sentiment que : voilà. Il n'y a donc presque rien, ou je ne sais quoi. On ne consomme pas l'occurrence, mais seulement son sens. Sentir l'instant est instantané²⁸ ». Lyotard appelle « sublime » le sentiment consécutif à la saisie d'une « occurrence » chez le spectateur, une présence qui échappe aux efforts de notre esprit. La défiguration schiéléenne produit chez le spectateur un entrelacement des sensations « incommensurables ». Cette entrelacement vise ce qu'« il arrive », cette présence « ici et maintenant », qui ne passent donc pas que par l'abstraction. Liaison des choses hétérogènes sans nuire à l'hétérogénéité même, telle est la modernité de Schiele. Pendant que Kandinsky rassurait le monde que « la disharmonie de hier [devient] l'harmonie de demain²⁹ », Schiele savait déjà « qu'il n'y a pas d'art moderne, mais seulement un art, – qui est éternel³⁰ ».

NOTES

1. Lettre du 1 septembre 1911 à son oncle Leopold Czihaczek, in : Christian Nebehay : *Egon Schiele. 1890-1918. Leben Briefe Gedichte*. Salzburg, 1979, (181/2 [251]). «Nur Beschränkte lachen über die Wirkung eines Kunstwerkes».

2. Ce que disait Napoléon en fuyant la Russie.

3. Arthur Roessler : «Egon Schiele », in : *Bildende Künstler. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde*, 1, 3, Wien, 1911, p. 104-118. «[...] Die Garstigkeit des menschlichen Leibes ist, wie Huysmans sagte, von einer seltsamen Traurigkeit, und weil sie diese große Traurigkeit der leiblichen Häßlichkeit verstanden und künstlerisch wiedergaben, haben die alten deutschen Meister eine hohe Stufe der ästhetischen Hierarchie erreicht. [...] Der Schmerz, die große Muse, hat diesen Leib, indem er ihn brach, dramatisiert. Die Kunst der Gothiker entsprang keiner großen Heiterkeit, sondern einem großen Ernst».

4. Jean-François Lyotard : « Le sublime et l'avant-garde », in : *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Editions Galilée, 1988, p. 112.

5. Jean-François Lyotard : « Après le sublime, état de l'esthétique », in : *Ibid.*, p. 147.

6. Jacques Le Rider : *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990, p. 41.

7. *Ibid.*, p. 35.

8. *Ibid.*, p. 35.

9. Lessing, *Laocoon*, Présentation par J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1990, p. 63.

10. Muriel Gagnebin : *La Fascination de la laideur*, Genève, éditions L'Âge d'homme, 1978, et nouvelle édition, Paris, Champ Vallon, 1994.
11. Voir à cet égard aussi : Sabine Kleine : *Zur Ästhetik des Hässlichen*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1998.
12. *Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe III* : Hans Robert Jauß (Hg.) : *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München, Fink Verlag, 1968.
13. Voir à cet égard le chapitre « L'autoportrait expressionniste : Weininger, Schiele, Kokoschka, Gerstl » in : Jacques Le Rider : *Journaux intimes viennois*, Paris, PUF, 1999, p. 249-273.
14. Dans sa bibliothèque se trouvait la transposition des ses poèmes par K. L. Ammer dans l'édition du 1907.
15. Cornelia Klinger : « Wann war Moderne – wo war Moderne ? Überlegungen zur Datierungsproblematik von Moderne im Lichte ihres möglichen Endes », in : Antje Senarchens de Grancy, Heidemarie Uhl (Hg.), *Moderne als Konstruktion : Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*. Wien, Passagen, 2001, S. 19-43. Ainsi que son article « modern/Moderne/Modernismus », in : *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Bd. 4. Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt et al. (Hg.), Stuttgart, Metzler Verlag 2002.
16. Walter Benjamin : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, 1974, S. 13 ; Raymond Williams : *The Politics of Modernism : Against the New Conformists*, Oxford, 1989, S. 33.
17. Theodor Adorno : *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 39.
18. *Op. cit.* Le Rider (1990), p. 7.
19. *Ibid.*, p. 21.
20. Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, trad. par Sibylle Muller, Circé, 2004, p. 45. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig, Reclam, 1996 (1853), p. 15. « Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes, und das Hässliche, wie das Böse ein nur Relatives ».
21. Jane Kallir : *Egon Schiele. Œuvre complet*, Paris, Gallimard, 1990/1998, p. 223.
22. Robert Fleck : « Gibt es einen österreichischen Expressionismus in der bildenden Kunst ? », in : Klaus Amann/Armin A. Wallas (Hg.) : *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien, Böhlau, 1994, p. 113-122, p. 119f.
23. Jean-François Lyotard : *Le Différend*, Paris, Les Édition de Minuit, 1983, p. 201.
24. Terry Eagleton : *The Ideology of the Aesthetics*, Oxford, 1990, p. 13.
25. *Ibid.*, p. 372.
26. *Op. cit.*, Le Rider (1990), p. 369.
27. *Op. cit.*, Le Rider (1999), p. 269.
28. Jean-François Lyotard : « L'instant Newman », in : *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Editions Galilée, 1988, p. 91.
29. Wassily Kandinsky : « Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst », in : Max Bill (Hg.), *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart, 1955, p. 229. « Die Disharmonie von gestern [wird] zur Harmonie von morgen. »
30. Dans une lettre datée du 1^{er} septembre 1911 à son oncle Leopold Czihaczek, in : A.a.O. Nebahay (181/2 [251]). « Ich weiß daß es keine moderne Kunst gibt, sondern nur eine, – die immerwährend ist ».

RÉSUMÉS

Le spectateur, en contemplant l'œuvre figurative de Schiele, est souvent jeté dans un tourbillon de sensations : il se sent attiré et repoussé, fasciné et choqué à la fois. Cette dialectique entre laideur et beauté que véhicule l'œuvre de Schiele pose la question, chère à Jean-François Lyotard : « S'agit-il encore de "plaire" par le beau, ou de "plaire-déplaire" par le sublime ? » Visant « l'imprésentable » en tant que sublime, l'œuvre schieléenne s'inscrit aussi dans la dialectique entre moderne et postmoderne. Selon Cornelia Klinger la modernité esthétique, qu'elle situe aux ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles, se comprend comme processus de différenciation en trois points : *Autonomie* (autonomie), *Authentizität* (l'authenticité) et *Alterität* (l'altérité). Le présent travail tente d'expliquer ce paradoxe de sensations esthétiques : en privilégiant d'abord l'analyse historique du triptyque de beauté – laideur – (post) modernité (viennoise), en discutant ensuite des exemples illustrant la spécificité de Schiele.

Oft findet sich der Betrachter von Schieles Bildern in einem Gefühlschaos wieder: er fühlt sich angezogen und abgestoßen, ist zugleich fasziniert und schockiert. Diese Dialektik zwischen Hässlichkeit und Schönheit, welche das Werk Schieles mit sich führt, wirft folgende von Jean-François Lyotard gestellte Frage auf: «Handelt es sich noch darum, durch das Schöne zu» gefallen, oder durch das Erhabene zu gefallen-missfallen? «Indem das Werk Schieles auf das» Undarstellbare als Erhabenes zielt, schreibt es sich auch in die Dialektik zwischen Moderne und Postmoderne ein. Cornelia Klinger zufolge sei die ästhetische Moderne, welche sie im 19. und 20. Jahrhundert ansiedelt, als Prozess der Ausdifferenzierung in drei Punkten zu begreifen: Autonomie, Authentizität und Alterität. Vorliegende Arbeit versucht das Paradox dieser ästhetischen Empfindungen zu erklären: zuerst werden die drei eng miteinander verwobenen Begriffe Schönheit – Hässlichkeit – (Wiener) (Post) Moderne analysiert, um dann in einem zweiten Schritt typische Beispiele Schieles zu diskutieren.

INDEX

Mots-clés : peinture, beauté, laideur

AUTEURS

EVA WERTH

Université de Haute Normandie