

# UN MONUMENT INVOLONTAIRE

## Sur l'année pandémique d'Egon Schiele

Par Stassa Edwards

Traduit de l'anglais (É-U) par Judith Chouraqui

Article original: «[An Unwitting Monument](#)», Lapham's Quarterly, 8 mars 2021

**Mort à 28 ans de la grippe espagnole quelques jours seulement avant l'armistice de la Première Guerre mondiale, le peintre viennois Egon Schiele a laissé une œuvre témoignant des premières années chaotiques du XX<sup>e</sup> siècle européen. Partageant les souffrances de ses contemporain-es, l'héritier de Gustav Klimt a dû se débattre contre la pauvreté, la guerre, la maladie et la mort de ses proches. À travers l'étude de quelques-unes de ses toiles les plus significatives, retour sur les conditions sociales, matérielles... et sanitaires d'un travail artistique.**

Commençons par les coudes d'Egon Schiele. Le coude gauche de l'artiste autrichien est enflé, plié derrière sa tête comme pour la soutenir, le droit ramené contre son visage, placé quasiment sous son nez. Sur cette peinture de 1910 intitulée *Nu masculin assis (Autoportrait)*, les membres de Schiele, saisis dans des tons bruns boueux et des jaunes maladifs, paraissent flétris, ses articulations trop apparentes. Ses coudes encadrent son visage, attirant l'attention sur un sourcil arqué et un œil rougi et luisant (cette caractéristique est d'autant plus frappante que sa couleur et sa forme sont répétées sur les tétons, le sexe et le nombril). Les coudes guident des bras donnant l'impression d'être coupés : la main gauche disparaît sous ses cheveux en bataille et son bras droit semble se désintégrer à partir de l'articulation. Il correspond en tous points à la description de l'Art nouveau viennois, faite par le critique d'art Julius Meier-Graefe six ans auparavant : des œuvres d'art exhibant des silhouettes «*incroyablement maigres, aux os fragiles et précocement malades*».

*Précoce* est un mot qui sied bien à Schiele. Les récits les plus romantiques font de lui une sorte de prodige, sorti de l'ombre de son mentor Gustav Klimt – le plus reconnaissable des membres de la Sécession viennoise, ce groupe d'artistes, de designers, d'architectes dont le seul point commun est le rejet des institutions artistiques de la ville – grâce à ses autoportraits transgressifs dépeignant le corps entre maladie et obscénité, avant de connaître une mort tragiquement prématurée, à l'âge de 28 ans. *Nu masculin assis* étreint bruyamment cet Art nouveau viennois, par une toile éclipsant les surfaces aux motifs élégants de Klimt par des peaux mouchetées et des os de hanches saillants. Bien qu'il y insiste sur la maladie, Schiele a à peine 20 ans lorsqu'il peint ce grand tableau. Il produira des douzaines de peintures semblables à cet autoportrait de 1910, des travaux où son propre corps et ceux de ses modèles et mécènes affichent les mêmes membres déformés, les mêmes articulations disproportionnées, la même peau malade.



**Nu masculin assis (Autoportrait), de Egon Schiele, 1910. Wikimedia Commons.**

Revenons à ces coudes, ceux d'Egon Schiele, saisis non par Schiele lui-même mais dans une photographie prise par Martha Fein, le 31 octobre 1918. Huit ans plus tôt, en peignant son autoportrait, Schiele représentait la maladie et la maigreur. Dans la photographie de Fein, celle-ci est devenue réalité. Dans cette photographie, la figure douloureuse du

jeune artiste, se représentant de façon provocatrice, disparaît au profit d'un calme étrange. Draps froissés, oreillers empilés, le corps étendu sur un lit tandis que des fleurs surgissent au premier plan. Les détails de la photographie signalent son intention : voilà Schiele sur son lit de mort, victime de la grippe espagnole.

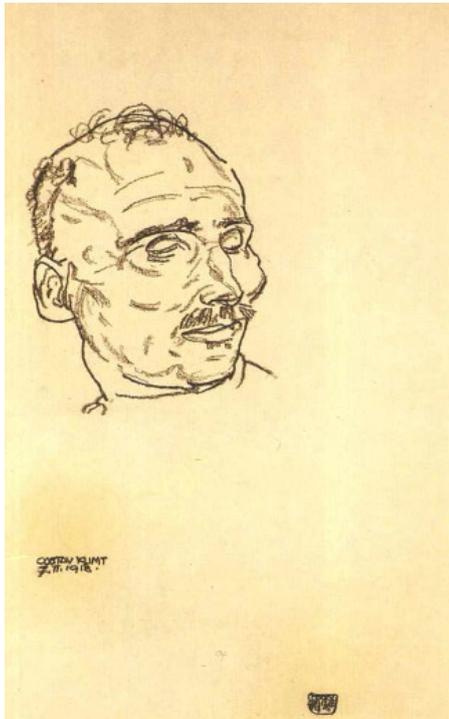


**Egon Schiele sur son lit de mort, 1918.  
Photographie de Martha Fein. Wikimedia Commons.**

Schiele est l'un des millions de morts emportés par la seconde vague de la pandémie et l'un des 18 500 Autrichien·nes dont on estime qu'ils succombèrent à la grippe espagnole en 1918, au nombre desquels figurent également sa femme enceinte, Edith Schiele (née Harms), et Klimt. Il les dessina tous·tes deux sur leurs lits de mort à la plume et à l'encre – des croquis frappant de ressemblance, traduisant un sentiment de perte incommensurable. Le corps humain recèle bien des histoires, c'est une évidence, en particulier pour un jeune portraitiste ardent comme Schiele. Restitué par la peinture, capturé par l'appareil photographique ou par le travail du dessin, le corps de Schiele charrie des échos de la confluence des crises de 1918 : guerre, pénuries alimentaires, déclin national et, évidemment, maladie. C'est également vrai de ses derniers portraits de Klimt et d'Edith, dont la mémoire nous est transmise par sa main. L'historien de l'art TJ Clark écrit *que le modernisme* « ouvre la possibilité de la transcen-

dance<sup>1</sup> ». *Dans ces coudes pliés, dans les petits détails du corps, l'histoire demande sans cesse à être reconnue, chargeant les œuvres de Schiele des incertitudes de 1918, témoignant d'un moment – peut-être d'un sentiment – d'une d'urgence particulièrement pressante. Pris ensemble, les détails des membres et des articulations, les humbles dessins, les photographies, les bouts de papier s'accumulent pour former un monument involontaire dédié à une perte immense.*

Egon Schiele veilla Gustav Klimt et fit trois croquis de son mentor sur son lit de mort le 6 février 1918. Klimt mourut à l'âge de 45 ans, préfigurant l'hécatombe qui allait toucher Vienne quelques mois plus tard. Plus tôt cet hiver-là, Klimt avait subi une attaque cérébrale qui l'avait laissé partiellement paralysé. Envoyé d'abord dans un sanatorium, il fut transféré, après que son état s'est stabilisé, dans un hôpital viennois. Le service où était traité Klimt fut vite submergé par la grippe espagnole. Le peintre connut un déclin rapide.



**Gauche : Gustav Klimt, Mort sur son lit, de Egon Schiele, 1918.  
Droite : Portrait de Edith Schiele mourante, de Egon Schiele, 1918. Wikimedia Commons.**

Les dessins de Schiele captent le visage de Klimt sous différents angles. Dans chacun d'entre eux, ses yeux clos apparaissent creux, son visage lourdement ridé et recouvert d'ombre. Ce ne sont pas des images passives et tranquilles de la mort. Au contraire, les touffes des cheveux fins de Klimt heurtent les lignes insistantes qui forment les traits de son visage, une oreille malencontreuse contredit la netteté de la

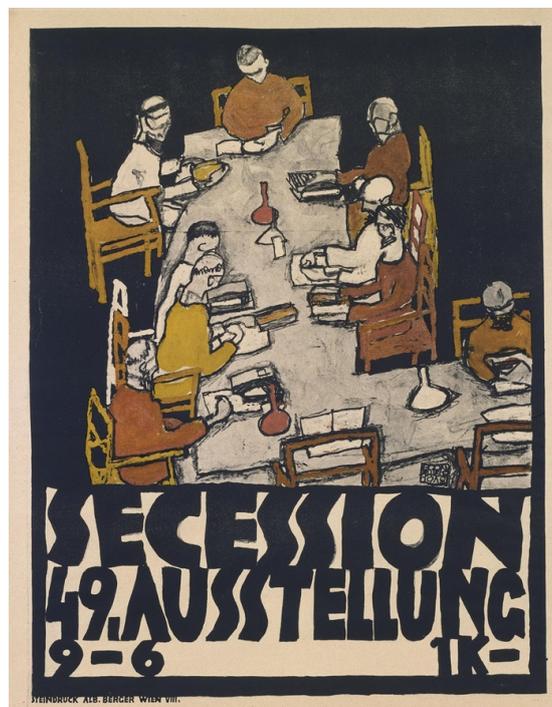
mâchoire. Ces dessins recèlent une touche de chaos, qui contraste violemment avec la quiétude immobile de son masque mortuaire<sup>2</sup>. Mais le chaos entourait Klimt et Schiele en ce mois de février. Alors qu'on raconte que Schiele était assis en silence<sup>3</sup>, dessinant aux côtés de Klimt, Vienne était au bord de l'anarchie.

Le ravitaillement de la ville était limité. La guerre, qui en était à sa quatrième année, avait entamé l'empire des Habsbourg, laissant ses États se battre pour des ressources de plus en plus limitées. Le charbon, le papier, les médicaments étaient difficiles à trouver. Mais c'est la nourriture, et l'incapacité de l'empire à approvisionner les habitant·es de Vienne, qui conduisit au délitement de la société. Alors que l'empire austro-hongrois s'effondrait lentement : «*la faim, la violence et une détérioration des normes sociales rendait Vienne quasi ingouvernable*» écrit l'historienne Maureen Healy<sup>4</sup>. Le Premier ministre autrichien avait été assassiné à la fin de 1916 et le Parlement, tout juste réuni par l'empereur après une année de hiatus, essaya d'apaiser les tensions grandissantes en amnistiant les dissidents politiques emprisonnés. Mais le geste fut en grande partie inutile, le gouvernement ayant déjà perdu la confiance et le soutien de la plupart de ses citoyen·nes, affamé·es, désespéré·es et las·ses d'une guerre dont on leur avait promis qu'elle serait brève et victorieuse. La nourriture était durement rationnée et, en 1918, certain·es citoyen·nes ne se voyaient allouer que 830 calories par jour. Un mois avant la mort de Klimt, la ration de farine fut réduite de moitié. Cette décision conduisit les travailleur·ses à la grève : à Vienne, 110 000 personnes, soit environ un tiers de la main d'œuvre tournèrent le dos à leur travail. Les travailleur·ses exigeaient de la nourriture et la fin de la Première guerre mondiale. La grève

s'acheva une semaine avant la mort de Klimt. La nourriture restait rare.

Dans le dernier portrait de Klimt par Egon Schiele, *Les Amis (Table ronde)*, le maître et l'élève (et leurs coudes) se font face, autour d'une table en forme de L, entourés d'autres artistes, dont Albert Paris Gütersloh et Anton Faistauer. Schiele est assis en tête de table, absorbant la composition, les yeux baissés fixement sur la table, le corps légèrement incliné vers l'avant, appuyé sur son coude gauche plié. Klimt, tournant le dos au spectateur, est assis à l'opposé de la table, les coudes pliés, les poings serrés. Le motif de la Cène est évident.

Cette peinture, que Schiele commença à élaborer en janvier 1917, est à l'origine de l'affiche pour la 49<sup>e</sup> Exposition de la Sécession viennoise, qui s'est tenue en mars 1918. Il y a des différences majeures entre l'affiche et la peinture, dont la plus notable est la prise en compte de la mort de Klimt. Sur l'affiche, la chaise autrefois habitée par Klimt est vide, Schiele présidant de fait la tablée. Des livres ont remplacé les assiettes rondes, garnies de nourriture, qui recouvraient la table, éliminant les références visuelles à la Cène, signalant peut-être les difficultés grandissantes à se procurer de la nourriture à Vienne. Les coudes de Schiele demeurent pliés sur la table, mais le geste est atténué, plus humble. Ils soutiennent désormais un livre, plutôt que le poids de l'artiste. Les changements de tons entre la peinture et la lithographie sont eux aussi frappants.



Affiche pour la 49<sup>e</sup> Exposition de la Sécession viennoise, de Egon Schiele, 1918. Wikimedia Commons.

La 49<sup>e</sup> Exposition de la Sécession s'avéra être un triomphe pour Schiele. Il y montra quarante-cinq images et les vendit presque toutes. L'exposition établit Schiele en tant qu'héritier de Klimt, à Vienne comme à l'étranger. Ce fut un grand accomplissement pour l'artiste d'à peine 28 ans. *La famille (Couple accroupi)* (1918) est l'un des tableaux vendus à cette occasion. Il y apparaît une nouvelle fois sous les traits d'un être aux membres allongés et aux articulations enflées, cheveux désordonnés et sourcils arqués. Une femme à moitié nue reproduit sa position : elle est accroupie au premier plan, un nouveau-né apparaît sur le sol entre ses genoux. *La famille*, un tableau considéré comme inachevé, bien que Schiele l'ait vendu, est souvent évoqué avec mélancolie comme la traduction du rêve contrarié de

l'artiste, le rêve d'une famille qui n'advientra jamais. Une lecture romantique inspire apparemment ce type d'interprétation, mais elle est inexacte. La peinture ne représente pas Edith, cette dernière n'étant sans doute pas enceinte au moment où il réalise cette œuvre et, selon sa belle-sœur, à la place du nourrisson se trouvait originellement un bouquet de fleurs. Il s'agissait peut-être d'une étude pour un projet plus grand, celui d'un mausolée destiné à être orné de fresques représentant la mort, les étapes de la vie, l'existence terrestre, entre autres thèmes. Le peintre Johannes Fischer, qui fréquentait l'atelier de Schiele en 1918, affirme que toutes les dernières peintures de Schiele étaient des études en vue de ce mausolée, des travaux que son voyage précoce outre-mer a rendus caducs.



La famille (Le Couple accroupi), de Egon Schiele, 1918. Wikimedia Commons.

Pour Schiele, le succès de l'exposition eut de réelles, bien qu'éphémères, retombées matérielles, lui permettant notamment de faire l'expérience inédite de la solvabilité financière. Il acheta un nouvel atelier, plus grand, sur la Wattmannngasse, et un appartement plus grand pour lui-même et Edith. Mais le succès de Schiele s'avéra en fin de compte à double tranchant. Peu après l'exposition et le déménagement, Edith tomba enceinte. Le monde post-1914 était instable et Schiele avait la plus grande difficulté

à chauffer son atelier. Le charbon était presque impossible à obtenir, et la nourriture restait rare. Les crises convergeaient : la faim, le froid, la guerre et une pandémie dont la seconde vague s'apprêtait à déferler.

Schiele avait épousé Edith Harms en 1915, cinq jours avant son vingt-cinquième anniversaire et quatre jours avant qu'il soit déclaré apte au service militaire. Les deux premières années de leur mariage furent définies par la guerre. Edith suivit

Schiele sur les lieux de sa première affectation à Prague, puis dans un camp de prisonnier de guerre où il servit comme secrétaire du camp. Ses carnets de cette période sont remplis de dessins poignants de prisonniers de guerre russes<sup>5</sup> (Schiele dessinait énormément sur le vif). La violence de la guerre déclenchait chez Schiele des cas de conscience. Après la déclaration de guerre à la Serbie, en juillet 1914, il écrivait à sa jeune sœur Gerti : «*Nous vivons l'époque la plus violente que le monde ait jamais connue. Des centaines de milliers de personnes périssent misérablement, chacun porte le fardeau de vivre ou de mourir : nous nous sommes endurci-es, et avons perdu notre peur. Ce qui existait avant 1914 appartient à un*

*autre monde.*» Cette pensée apparaît particulièrement clairvoyante, tant du point de vue de son propre destin que de celui, plus largement, de l'Europe. Sa peinture de 1915 *La Mort et la Jeune Fille* est souvent interprétée comme marquant un point final à la relation de quatre ans qu'il avait entretenue avec son modèle et sa partenaire amoureuse, Wally Neuzil. (Schiele écrivit dans une lettre à un ami, quatre mois avant son mariage avec Edith, issue d'une famille de la classe moyenne aisée : «*J'ai l'intention de me marier, avantageusement. Pas avec Wally.*» Neuzil mourut avant lui, en 1917, de la scarlatine, contractée alors qu'elle travaillait comme infirmière dans ce que nous appelons aujourd'hui la Croatie.)



Gauche : Edith en robe rayée, Assise, de Egon Schiele, 1915.  
Droite : Portrait de la femme de l'artiste, Debout (Edith Schiele en robe rayée), de Egon Schiele, 1915. Wikimedia Commons.

Un dessin de 1915 montre Edith, les coudes plantés sur ses hanches. Elle porte une robe rayée noire et blanche qui n'a de cesse d'apparaître dans les portraits que Schiele a faits d'elle à cette période, ses longs doigts disparaissant dans les plis du tissu. Dans un autre dessin, daté de 1915 également, les coudes pliés, les mains jointes, la robe est peinte en couleur, les rayures noires et blanches tranchant avec les détails rouges de son grand col. Edith avait fait cette robe à partir des rideaux de Schiele. Sur les photographies, la robe offense les yeux, mais Schiele la représente d'une façon plus douce, plus généreuse, et beaucoup plus flatteuse. (Les rideaux du même tissu, à rayures noires et blanches, apparaissent dans

une petite toile qui représente son bureau.) Dans un grand portrait d'Edith, datant de la même année, *Portrait de la femme de l'artiste, debout (Edith Schiele en robe rayée)*, la robe transformée est ornée de rayures vertes, bleues et violettes. La peinture est étonnamment festive, dans la mesure où Schiele passait probablement ses journées à creuser des tranchées. Ses carnets sont pleins d'images d'Edith, qui le suivait d'affectation en affectation, jusqu'à ce qu'en janvier 1917, après des mois de demandes infructueuses, Schiele soit enfin assigné à un dépôt de matériel à Vienne. Il passa l'année suivante à travailler d'arrache-pied, préparant l'Exposition de la Sécession, alors même que la guerre et l'instabilité

politique le mettaient en péril et que la maladie rôdait. Il semble impossible de considérer le travail produit cette année-là sans être accablé par la connaissance de ce qu'il adviendra.

Edith fut sans doute infectée autour du 19 octobre, au cours de la semaine qui fut la plus mortelle à Vienne<sup>6</sup>. Schiele écrit à sa mère le 27 octobre : «*La maladie est extrêmement dangereuse et mortelle. Je me prépare déjà au pire.*» Schiele avait raison de s'inquiéter pour sa femme : Edith était enceinte de six mois et la grippe espagnole avait un faible pour les femmes enceintes. Le jour où la mère de Schiele reçut cette lettre, Edith, incapable de respirer suffisamment pour parler, prit une plume et écrivit d'une main tremblante : «*Je t'aime éternellement et je t'aime de plus en plus infiniment et incommensurablement.*» Le matin suivant, le 28 octobre, elle était morte.

Schiele, déjà malade lui-même, dessina son dernier portrait d'Edith. Les cheveux ramassés au sommet de sa tête, les yeux ouverts, les doigts fins pliés sous sa pommette. Le coude tout à fait à l'extérieur de la composition, qu'on devine à la position de ses doigts squelettiques, dont un porte encore une bague. «*Edith Schiele n'est plus*», écrivit-il à Gerti le matin suivant. Ces deux bouts de papiers sont le dernier dessin de Schiele, la dernière lettre qu'il écrivit.

Après la mort d'Edith, Schiele fut transporté chez sa belle famille, étant déjà trop faible pour quitter son lit. On dit que ses derniers visiteur-ses communiquèrent avec lui par le biais d'un miroir

pour éviter d'être contaminé-es.... La journaliste Laura Spinney<sup>7</sup> note que le virus affectionnait particulièrement «*celles et ceux qui sont encore au printemps de leur vie, des gens dans leur vingtaine ou leur trentaine, spécialement des hommes*». Schiele mourut trois jours après sa femme. Ses coudes – pliés, une main calée derrière la tête et l'autre sous le menton – ont été documentés une toute dernière fois. Cinq jours plus tard, l'empire austro-hongrois tomba officiellement.

Au beau milieu de la ville de Vienne se trouve le Pestsäule, une colonne érigée en souvenir de la Grande Peste de 1679. Commandée par Leopold I, cette colonne théâtralement baroque, est moins un mémorial dédié aux mort-es qu'un monument à la gloire des Habsbourg qui, à en croire les chérubins dorés et dodus du Pestsäule, ont libéré la ville de la peste bubonique. Les détails de l'iconographie ne sont pas particulièrement importants. Ce qui importe est de donner à l'épidémie de la peste un grand et imposant monument. Aucun monument grandiose de ce genre n'existe pour les victimes de la grippe espagnole. Le leur est bien plus modeste. Une photographie prise sur un lit de mort, une chaise laissée vide sur l'affiche d'une exposition, le mot d'une femme à son mari, écrit d'une main tremblante. Un simple dessin au trait et une robe noire et blanche. C'est tout ce qui a disparu mais qui demande à être vu dans le travail de Schiele. C'est l'impossibilité de la transcendance. Ce sont les coudes pliés, au travail, exhibés ou suggérés.

## NOTES

1. Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea : Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 1999.

2. Moriz Schroth, *Death Mask of Gustav Klimt*, 1918, National Gallery, Londres.

3. Anne-Marie O'Connor, *The Lady in Gold – The Extraordinary Tale Of Gustav Klimt's Masterpiece, Portrait Of Adele Bloch-Bauer*, Penguin Random House, 2015.

4. Maureen Healy, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire: Total War and Every Life in World War I*, Cambridge University Press, 2007.

5. Egon Schiele, *Russian War Prisoner*, 1916, The Art Institute, Chicago.

6. Edwin O. Jordan, *Epidemic Influenza : A Survey*, University of Chicago, 1927.

7. Laura Spinney, *Pale Rider : The Spanish Flu of 1918 and How It Changed the World*, Hachette Group Book, 2018.