

L'œuvre comme épreuve de l'étrangeté □
sur un dialogue imaginaire Georg Trakl - Egon Schiele

Georges Bloess

Le « texte étranger » ? Cette formule nous invite à nous tourner vers les poètes allemands, qui, depuis l'époque romantique, font l'épreuve d'une tragique rupture avec leur patrie. Rupture spirituelle d'abord. Avant même d'être un « texte », l'étrangeté est ici une *condition*, vécue dans la douleur et le deuil : « En étranger je suis venu, en étranger je repars », chante, chez Schubert composant sur des vers de Wilhelm Müller, l'amant délaissé du *Voyage d'Hiver*, avant de prendre sa route pour une errance qui le conduira aux portes de la folie. Quelques quinze ans plus tard, Heinrich Heine vivra dans toute sa dureté l'exil politique et connaîtra, dans la précarité de son existence parisienne, la souffrance d'écrire loin des sources de sa communauté linguistique : « Il y a aujourd'hui plus de six lunes que n'est pas parvenu à mon oreille un seul son allemand, et tous mes efforts d'écriture poétique empruntent péniblement l'accoutrement des locutions étrangères... Peut-être pouvez-vous concevoir ce qu'est l'exil physique, mais quant à l'exil spirituel, seul un poète allemand, qui se verrait contraint, tout au long du jour, de parler, d'écrire, et même la nuit, sur le sein de son aimée, de *soupirer* en français, est en mesure de se représenter ce que c'est ! » (à Ludwig Börne, 1839). Il faut attendre la fin du 19^e siècle pour découvrir enfin les vertus de la condition d'étranger. C'est particulièrement avec Rilke, dont l'œuvre tout entière semble occupée à déterminer le *lieu approprié* de l'écriture, que s'amorce le tournant. C'est, tantôt, celui d'un transport de notre imagination en des territoires lointains et inaperçus : « Chante les jardins que tu ne connais pas... » (*Sonnets à Orphée*, II, XXI). Mais ce désir d'inconnu peut se renverser en l'expérience angoissée d'une perte, d'une dérive : « Où sommes-nous, hélas ? Toujours libres, nous voguons à mi-hauteur, comme des cerfs-volants échappés à leurs guides, [...] en lambeaux et offerts aux vents. » (II, XXVI). On est loin ici des formules admiratives que l'auteur des *Elégies à Duino* a su trouver, quelques années plus tôt, pour célébrer en Hölderlin le prince des poètes-voyageurs, survolant avec une aisance souveraine le conflit opposant la « patrie » et « l'étranger » :

O toi, esprit voyageur, le plus voyageur entre tous ! Comme ils habitent en casaniers dans la tiédeur de leur poème, et s'attardent longuement dans leurs étroites comparaisons... Toi seul traces ton chemin pareil à la lune. Et au-dessus de toi s'éclaircit et s'assombrit ton paysage nocturne, animé de frayeur sacrée, que tu ressens en tes adieux... (*A Hölderlin*, septembre 1914)

Hésitations entre désir et crainte de l'exploration d'un inconnu; certitude, cependant, que l'écriture authentique ne saurait se satisfaire de l'arpentage du territoire connu, mais qu'elle procède essentiellement d'une aventure. Toutefois, cette aventure ne se confond pas avec un exil : si, pour son organisation personnelle, Rilke choisit le plus souvent de vivre hors des territoires ayant l'usage de la langue allemande, ce n'est pas pour faire peau neuve, mais seulement pour échapper à la pratique domestique de cette langue. A Richard Dehmel, qui occupe une fonction de véritable gestionnaire de la poésie d'expression allemande et qui lui reproche comme une trahison le fait de se tenir durablement en-dehors de l'Empire austro-hongrois, Rilke répond qu'il n'obéit là à aucun caprice ni à aucune hostilité, mais à une simple nécessité : il ne lui est possible d'écrire qu'à la condition de résider à l'étranger ; il lui faut être à l'extérieur, en situation d'étranger, pour pouvoir entendre cette langue, en percevoir les résonances et les rythmes. Rilke annonce ce qui deviendra une constante de l'écriture du 20e siècle : elle procède d'une expérience voisine de l'exil volontaire, pose en termes urgents la question du lieu de l'écriture comme celui de toute pratique créatrice, se défie de toute patrie, de tout territoire, de toute identité : elle puise de son séjour étranger la source même de son inspiration.

Le poète n'anticipe que de quelques années la révolution des formes qui affecte l'ensemble des arts dans la première décennie du siècle ; plus d'un créateur s'engage sur la voie d'une expérimentation presque identique à la sienne. Ainsi le peintre russe Kandinsky, qui semble reprendre à son compte la position de Rilke, lorsque, résidant depuis plusieurs années à Munich, il entreprend, vers 1908, de composer, en vue de les publier, de petits textes poétiques en langue allemande ; car, précise-t-il, c'est sa place d'étranger à cette langue qui lui permet d'en percevoir certaines caractéristiques échappant depuis longtemps à ceux qui sont nés en elle, à savoir, des sonorités, des cadences, des rythmes cachés ; l'usage a émoussé, selon lui, la sensibilité des germanophones, seul l'étranger est capable de révéler ses ressources, de la faire chanter dans ce qu'elle comporte de plus profond.



Cet aspect de la production du fondateur de l'abstraction picturale – et qui, en tant que catalyseur de l'émancipation des formes envers tout modèle figuratif, est associé très étroitement à cette production – est resté largement négligé, sinon ignoré. Je voudrais, dans les observations qui vont suivre, adopter les principes qui ont guidé l'expérimentation kandinskyenne : explorer un domaine expressif exige de pouvoir le tenir à distance, de l'aborder comme un inconnu, comme un étranger. La règle s'applique, on le sait, tout aussi bien au domaine pictural : la révélation d'un potentiel expressif immense aurait été apportée à Kandinsky par la vue fortuite d'une toile posée de travers dans son atelier, toile qui, dans cette position qui pourtant empêchait d'en reconnaître le sujet, lui paraissait bien meilleure que dans sa position dite « normale ». Cependant la remarque n'affecte encore qu'un art considéré isolément. Or la démarche poétique de Kandinsky entend fournir des sources d'inspiration pour la peinture elle-même ; en d'autres termes, c'est de la *confrontation* de deux registres de sensations étrangers l'un à l'autre que l'auteur de *Du Spirituel dans l'Art* attend des enseignements nouveaux, voire une complète refondation de l'art. C'est un *nouveau texte*, un véritable Evangile qu'il veut introduire, tant par ses écrits prophétiques que par la radicalité de ses œuvres ; et il me paraît hautement significatif que cet Evangile ait été conçu, produit et diffusé en Allemagne par un Russe ayant choisi la Bavière pour asile ; on oublie trop que la révolution artistique est d'abord, non seulement l'œuvre d'un étranger, mais aussi une œuvre étrangère.

Ce ne sera pourtant pas elle qui nous occupera ici, mais plutôt celles de deux créateurs de la génération qui lui succède, et qui apparaissent comme deux des héritières des conceptions kandinskyennes : celles de Georg Trakl et d'Egon Schiele. Sans doute doivent-elles très peu à Kandinsky dans les faits : elles sont, chronologiquement, exactement contemporaines de son « lyrisme pictural » ; de plus, aucune influence directe de sa part n'est avérée. Mais, dans leur double origine, elles semblent constituer la démonstration exacte de la fécondité des thèses contenues en germe dans le recueil poétique *Klänge (Sonorités)* et développées dans *Du Spirituel dans l'Art*. Le rapprochement de ces deux œuvres présente en outre l'avantage d'une extrême proximité, sinon d'une parenté ; chacune d'elles gagne à la confrontation, à l'éclairage mutuel. Mais elles révèleront aussi l'un des aspects laissés inexplorés par Kandinsky (ou peut-être par la recherche) : ce parcours de « l'étranger » ne se borne pas à l'arpentage d'un nouveau territoire ; il comporte, non seulement ses surprises, mais aussi ses sujets d'inquiétude, ses frayeurs. C'est peu dire qu'il questionne la notion d'identité : débordant le champ du travail artistique, il la contraint, au péril d'elle-même, à se redéfinir, à se resituer vis-à-vis de tout ce qui lui est extérieur.

I – Le désir de l'étranger

a. La Sensation chez Trakl, ou la conquête d'une terre étrangère

Kandinsky, Trakl, Schiele : c'est l'Expressionnisme qui, au-delà de toute distinction géographique ou nationale, constitue leur dénominateur commun, même si cette notion semble un moyen trop commode pour les réunir. Elle a au moins le mérite de tracer une limite précise entre l'ancienne esthétique, fondée sur le triple socle de l'histoire, de la psychologie et de la littérature, et l'esthétique naissante, qui ne veut pour guides que l'enfance, la spontanéité et l'immédiateté. Le maître-mot de l'Expressionnisme, en effet, est la Sensation ; mais non plus la sensation fugitive de Monet ou de Verlaine : synthétique et constructive cette fois, extériorisation des affects, lutte décidée contre le vague et le subjectif dans les sentiments ; la sensation concrète constitue, pour tous les artistes et poètes expressionnistes, une arme contre la psychologie, contre le récit de l'homme intérieur ; elle est l'ennemie de ce que l'on nomme à présent, dédaigneusement, « littérature ». Elle exclut le romanesque et le réflexif, pour n'exalter qu'une seule expérience : celle de la pure Présence.



Tel est le projet. Tel n'est pourtant pas toujours l'effet, si l'on y regarde de plus près. Pour physique qu'elle se donne, cette sensation n'en est pas pour autant, chez Georg Trakl, clairement définissable. L'expérience commune nous apprend à distinguer le monde des sensations sonores de celui des sensations auditives. Ce que nous faisons spontanément est pour Trakl la chose la moins naturelle ; tout chez lui apparaît brouillé, inextricablement entremêlé. Les sons acquièrent une matérialité jusque là inconnue :

Accords de cloches qui volettent en tremblotant [...] Très haut dans le bleu il y a des accords d'orgue [...] De clairs instruments chantent. (*La belle ville*)

Ou aussi : « A travers le cadre feuillu des jardins vibre le rire des belles dames. » (*idem*). Et encore : « Accords de métal de ce qui meurt. » (*Murmuré dans l'après-midi*). Il est donc tout naturel que les sons revêtent une couleur : « Echo s'éteignant des accords brun-jaune d'un gong » ; « haleine bleue de Dieu qui pénètre la maison » ; on ne saurait, dès lors, être surpris de ce que le silence lui-même soit une sensation matérielle. De même existe-t-il une *couleur* des sentiments – ceux-ci ne méritent d'être évoqués qu'en vertu de leur couleur – : « rire bleu de l'eau » ; « son visage est noir d'orgueil et de mélancolie » ; de même qu'il existe une couleur des actions, lorsque nous rongé « un ver noir à la morsure pourpre », ou qu'une « voix blanche s'apprête au pèlerinage pourpre. »

Sait-on seulement si l'on *entend* ou si l'on *voit* ces « ombres bleuâtres [...] O vous, yeux sombres [...] Accords de guitare accompagnant doucement l'automne dans le jardin. » ? Ce caractère indécidable des sensations, irréductible à la claire perception, voilà bien une première étrangeté.

C'est que, parfaite synthèse du concret et de l'abstrait, la sensation procède, chez le poète, à la séparation préalable de la couleur et de l'objet ; la couleur acquiert une liberté insoupçonnée : « Vert et rouge qui résonne à la fenêtre. » Sans doute cette liberté explique-t-elle l'impression d'irréalité des paysages qui hante le regard de Trakl :

Les petits hommes, les petites femmes [...] aujourd'hui ils répandent des fleurs [...] Irréelle semble la ronde des vivants et étranquement dispersée dans le vent du soir. Leur vie est si confuse. » (*Jour des morts*)

Et nous ne sommes pas autrement surpris que le spectacle des choses finisse par se confondre avec un tableau, « dans le canot descendant la rivière bleue, comme petite image se joint à petite image; dans la plaine sombre sont peints des villages. »

Que cette couleur soit affectée d'une valeur symbolique, voilà qui ne fait aucun doute; mais c'est ajouter à son étrangeté plutôt que la rendre familière, tant elle se détache, dans les exemples qui précèdent, de toute fonction imitative. La sensation révèle par là, plus que jamais, son caractère extérieur ; elle ne fait pas l'objet d'une interprétation, c'est-à-dire d'une transformation en une réalité psychique ou intellectuelle. Le chemin va, à l'inverse, de l'intérieur vers l'extérieur, comme s'il importait de briser l'antique équation entre poésie et intériorité. La sensation peut alors flotter, étrangeté véritablement « inquiétante », libre de toute attache à un sujet : « Un moine pâlit dans l'obscur, doux et sombre. » ; et cette liberté même est une première glorification de l'Étranger, personnifié dans ce poème dédié à Novalis :

Reposant dans la terre de cristal, étranger sacré,
Dans sa bouche obscure un dieu recueille la plainte.

b. Un peintre-poète : fonction de l'écriture chez Egon Schiele

On serait tenté de penser que l'attrait pour l'écriture, chez un peintre, procède d'un mouvement inverse : qu'une insatisfaction provoquée par le pur spectacle des formes l'entraînerait vers ce que celles-ci dissimulent, ferait naître une nostalgie de profondeur, ou au moins d'intériorité. Une première lecture des poèmes d'Egon Schiele

décourage pourtant cette hypothèse, tant les quelques essais qu'il a laissés donnent au contraire l'impression d'une simple répétition, par les mots, de son univers pictural. Celui-ci consiste, on le sait, essentiellement en la représentation d'êtres ou d'éléments naturels résumés à une couleur dominante : « j'ai vu la dame bleue, moi qui étais rouge », ou : « fleuve noir faisant ployer mes forces [...] les belles eaux de noirceur. »



Formules qui mettent l'écriture au service des sensations : ce sont des scènes, et extraites d'un univers avant tout visuel. Les poèmes de Schiele commentent, confirment ce qu'il a peint. Pourquoi écrire dès lors, si c'est pour montrer moins bien que par le dessin ou par le tableau?

Peut-être Egon Schiele cherche-t-il, par l'écriture, à exercer davantage son regard : c'est là une expérience accessible à chacun dans son propre domaine : décrire

aiguise le sens de l'observation, intensifie nos organes sensoriels. Et, concernant le cas particulier de Schiele, ce détour par le langage paraît assimiler la parole à un sens supplémentaire, et entraîner, entre écrire et voir, un début de confusion. Des multiples, des innombrables autoportraits d'Egon Schiele, doit-on dire qu'ils sont dessinés, qu'ils sont peints, ou plutôt qu'ils sont *écrits* ? Ce corps, inlassablement remis en scène : il est permis de le voir réduit à un signe, dans *Drei Männerakte (Trois nus Masculins)*, tant le peintre s'est acharné à le dépouiller de toutes ses possibilités d'expression. On sait que Kafka s'est livré, de son côté, à semblables jeux sur sa propre apparence, qu'il a joué, en sens inverse, de son initiale pour lui faire mimer des mouvements corporels.

Ce corps qui se donne à *lire* est confronté à une écriture agissant comme un œil. La présence, la prolifération de l'organe de la vue, dans les poèmes, constitue l'une des caractéristiques principales de ces textes. Les yeux, les regards, s'ils sont constamment évoqués, sont dotés d'une fonction symbolique : « Je leur adressais des yeux [...] moi, le voyant. » Ou alors, dans *Autoportrait* : « Ce que j'ai vu tout d'abord [...] » : ce qui, dans cet exemple particulier, est remarquable avant tout, est que l'acte de voir constitue, pour Egon Schiele, un acte de *naissance*. Mais il est tout aussi frappant d'assister à la progressive indépendance de l'œil : s'il s'émancipe du corps, ce dernier s'en libère pour se poser un peu partout, pour apparaître sur les troncs des sapins dont les branches sciées prennent la forme de globes oculaires, donnant lieu à des formations de vocables telles que « troncs porteurs d'yeux ».

Au-delà de semblables trouvailles, on est conduit à s'interroger sur la relation entretenue entre le sujet de cette écriture – celui qui ne cesse de scander l'unicité, l'absolue exception d'un moi – et le corps étrange qui se montre, en des postures toujours renouvelées, dans les autoportraits. La multitude de ces figurations témoigne-t-elle du « bonheur » de cette expérience d'étrangeté ? Leur diversité a de quoi donner le vertige ; et à travers l'infinité des postures et des situations, c'est l'étrangeté de son corps propre, la soudaine révélation de l'inconnu qu'il renferme, qu'inlassablement le peintre cherche à en extraire. Les véritables contorsions auxquelles il s'est soumis, la hardiesse de ses vues en plongée ou en contre-plongée, ses perspectives obliques, sa virtuosité dans l'art de se dissimuler, ou plutôt de s'exposer davantage encore en jouant de vêtements déboutonnés, bâillants ou déposés, à demi-chiffonnés, pour faire saillir des parties dénudées, tout ceci a fait affluer vers Egon Schiele un public de plus en plus nombreux depuis sa redécouverte à la fin des années soixante. Ces pratiques, il est vrai, renferment en elles-mêmes une magie érotique à laquelle il s'abandonne comme nul avant lui n'a su le faire. Celle-ci connaît des extases, des paroxysmes ; mais c'est dans ces situations-là que l'artiste semble comme fasciné par ce qui, de sa propre personne, lui échappe : en témoignent ces scènes de couples livrés à des étreintes passionnées, mais dans lesquelles l'amant paraît se trouver aux portes de la mort.

Autant de portraits, de doubles portraits où il s'agit moins de se connaître, ou de se reconnaître, que d'affronter, en soi-même ou en autrui, un inconnu : de voir l'autre en soi, comme l'indiquent ces œuvres au titre évocateur, *Celui qui se regarde lui-même*, existant en plusieurs versions. Un double, inversé, négatif ? Plutôt un inconnu, à rechercher par toutes les voies possibles.



II – De l'étranger recherché à l'étranger indésirable

Les méthodes et les techniques du dépaysement (*Entfremden* signifie « rendre étranger ») mériteraient de minutieuses observations, tant chez Georg Trakl que chez Egon Schiele. Contentons-nous d'en énumérer ici les principales.

Ce sont d'abord les procédés de distanciation, qui réduisent sous nos yeux les paysages et les villes, les éloignent de nous physiquement; puis la transformation des éléments, la pathétique pétrification des arbres chez Schiele, mais aussi la solidification des fluides dans sa peinture : le végétal confine au minéral, tandis qu'un torrent se réduit à un bouillonnement figé. On appliquerait avec raison à ces paysages cette observation surgissant dans l'un de ses poèmes : « Alles ist lebend tot » (« Tout est mort à l'état vif. »).

Tout aussi remarquable à cet égard est le travail de l'écriture chez Trakl (auquel s'apparente, de surprenante manière, celui de Schiele). Sa syntaxe se trouve dans un état de rupture permanente, abolissant liaisons, circonstances spatio-temporelles, imposant un emploi du présent qui, loin de faire triompher une quelconque « présence », laisse flotter l'imagination dans un hors-temps, un hors-espace indéfini ; car dans cet univers d'où a, précisément, été aboli le pronom défini, le seul défini qui subsiste est celui de termes génériques tels que « l'étranger », « les pères », « les mères », « la sœur », « celui qui n'est pas né ».

Quelle serait la finalité de cette rupture de la syntaxe ? Elle semble préparer, justement, une irruption, celle d'un qualificatif « étranger », celle d'un adjectif substantivé dont la langue allemande possède le secret, mais dont la poésie

expressionniste use avec une particulière prédilection ; elle répond là, sans doute, à la pratique des peintres : la couleur ne désigne plus des objets, elle devient substance ; pareillement les poètes y puisent le moyen d'isoler, par l'évocation d'une couleur, chaque unité d'énonciation ; et de rompre ainsi la chaîne du discours, de « percer une brèche dans le mur du contexte », selon la formule de Gottfried Benn ; de nous faire vivre l'avènement d'un affect hallucinatoire.

Reste à souligner un élément sans lequel la description de ce processus demeurerait incomplet : presque infailliblement, cette personnalisation des sensations s'accompagne, dans la poésie de Trakl, d'une dépersonnalisation de la langue ; les deux opérations apparaissent curieusement complémentaires. Le sujet de l'énonciation tend chez lui à disparaître, les précisions telles que « je », « moi », ou « mien », n'intervenant plus que comme de notables exceptions. Le poète en a la claire conscience, au point d'ériger ce tour d'écriture en véritable méthode. Ne fait-il pas, à l'occasion d'un envoi à son éditeur et ami Ludwig von Ficker, cette remarque : « Ci-joint le poème retravaillé et modifié [...] Il est bien meilleur dans la mesure où il est impersonnel, plein à éclater de mouvement et de vision. » Ainsi l'effacement du sujet devient la condition pour qu'émerge une multitude de nouvelles relations, de ce qu'on aimerait aujourd'hui définir comme une sorte de subjectivité en réseau. On aurait toutefois grand tort de conclure à une plénitude de présence, au partage d'une quelconque intimité avec l'universel. Trakl ignore l'illumination mystique, ne connaît aucune absorption dans le Tout. Bien au contraire, cette étrangeté qu'il suscite et organise ne tarde pas à le confronter à un étranger indésirable. Au point qu'il faudra se demander si ce dernier ne serait pas le reflet extérieur d'un hôte intérieur ; d'un hôte qui se manifesterait aussi bien malgré Georg Trakl – et tout autant malgré Egon Schiele.

Cet hôte indésirable livre, de ci de là, quelques indices de sa présence erratique. Il est une ombre qui se glisse :

Mais sans bruit entra au soir l'ombre du mort
 Dans le cercle endeuillé des siens,

il est une voix à peine murmurée, dans *Chuchoté dans l'après-midi* ; il se laisse deviner à travers les moindres sonorités. Ce n'est pas en vain qu'il se manifeste de manière si diffuse : l'errance lui est en effet essentielle. Schiele, tout autant que Trakl, est imprégné de ce pathos de l'errance qui, dans une *Esquisse pour un autoportrait*, lui fait écrire : « Toujours repartir [...] toujours prendre congé de tous les lieux de la vie. » N'est-ce pas ici l'écho fidèle – et très contemporain, ces lignes ayant été rédigées par chacun d'entre eux entre 1910 et 1912 – des vers de Georg Trakl : « Cheminant le long des murailles noires du soir, résonne la lyre d'Orphée » ?

Comment les deux artistes pourraient-ils effacer de leur mémoire la culture romantique, et ne pas être hantés par l'errant du *Voyage d'Hiver*, mais aussi par cet autre étranger qui, dans le récit hoffmannien des *Elixirs du Diable*, oblige au départ, à une fuite inlassable ; et enfin par cet autre étranger, tragiquement échoué parmi les humains, qu'est Kaspar Hauser et qui, chez Trakl, se trouve explicitement mentionné ? Cet étranger vient signaler l'instabilité d'une identité, il nous conduit d'un jeu d'abord innocent jusqu'à l'étrangeté « inquiétante » théorisée par Freud. Georg Trakl voit, comme en un songe, les choses obéir à un mouvement permanent, et lui-même se transformer à son tour :

Le long d'automnales murailles il suivait, enfant de chœur, silencieusement le
 prêtre qui se taisait. (*Rêve et Folie*)

Ou encore : « Comme j'allais, somnambule [...] En cette heure j'étais, dans la mort de mon père, le fils blanc. » (*Apocalypse et Naufrage*). Et aussi : « Comme je débusquais, sauvage chasseur, un gibier neigeux [...].

Cette errance est, en effet, le signe d'une crise aiguë, et Schiele sait, quant à lui, décrire celle-ci en des visions denses et brutales : « Avec les yeux rouges du Mal et à grands pas j'errais par les routes. » Il annonce, en d'autres termes, que le « moi » n'a pas, ne connaît pas, de place qui soit sienne.

Tout comme le poète, le peintre nous donne le spectacle de cet étranger avide de la lui prendre, de l'encercler d'abord, de le persécuter, puis de l'expulser. « Une proximité étrangère étend sa nuit autour de moi », note Trakl dans un *Fragment pour un drame*. Plus pressant, encore :

Comme j'étais assis ce matin dans le jardin, j'ai vu mon ombre
 Dans le jardin. Puissamment déformée, animal étrange
 Qui était étendu devant moi comme un mauvais rêve. (*L'Ombre*)

(Mais, dans le *Voyage d'Hiver* du poète romantique Wilhelm Müller, cet « animal étrange » désigne une corneille, lugubre présage qui ne quitte plus le pèlerin.) Cet étranger est présent dans « les visages de terre se décomposant en grimaçant », jusqu'à incarner un mortel danger : « L'Hostile le poursuit par les ruelles sombres. » On observerait pareillement, chez Schiele, cette progression de l'inquiétant, dans l'étranger aux mille visages : celui des villes, de ces alignements de façades, de rues dépourvues du moindre mouvement, mais aussi celui des figures féminines, nous conduisant depuis la sœur trop proche jusqu'à l'étrangère, en une constante ambivalence entre attraction et menace – redoublant sans doute la relation contrastée que le peintre entretenait avec ses propres sœurs.

Qu'advient-il lorsque cet étranger a pris pleinement possession de leur âme ? Alors s'installe en eux la Faute; elle saisit tout particulièrement Trakl, qui n'y survivra pas longtemps :

Comme il descendait le fleuve automnal, pensant l'incandescent : [...] Les
 cœurs qui saignent travaillent encore au Mal [...].

Ou aussi : « Je vis l'enfer noir de mon cœur [...] et une sombre voix parla à travers moi. » En effet, « à travers les masques livides regarde l'esprit du Mal », et, en une vision vaste et terrible, Trakl y perçoit une destinée universelle : « O vous, enfants d'une sombre lignée [...] O l'effroi, quand toute chose sait sa faute. » ; « O l'indicible Faute. » Il retrouve en lui-même cette loi, annonciatrice de malheurs : « Et tes yeux te fixent d'un regard d'acier. » Car, au stade ultime de notre aliénation, l'étranger se fait notre bourreau : « Me voici seul avec mon assassin » (*L'Horreur*, poème de jeunesse), à moins que, plus cruellement encore, il sache nous pousser au suicide : « Tue-toi ! » (*Apocalypse et Naufrage*). On assiste, dans de tels paroxysmes, à un surprenant retour du style narratif, restaurant, en des phrases brèves, les enchaînements et les liens de causalité; une sorte d'échec de « l'écriture impersonnelle », comme si le triomphe d'un « mauvais moi » et l'imminence d'un danger ne permettaient plus la prise de distance nécessaire à l'écriture poétique. Une mise en scène lugubre y oppose, dans le drame *Barbe-Bleue*, un moi passif, « toi, un animal bleu, tremblant doucement », et un moi actif, « toi, le prêtre livide qui l'équarrit sur l'autel noir. » Mais à cette mise à mort, ce

serait peu dire que la victime est consentante ; elle y aspire véritablement, comme à une délivrance :

Frappe-moi, douleur! La blessure est incandescente [...] Vois, de mes blessures s'épanouit une fleur, énigmatique, dans la nuit! Frappe-moi, mort! Je suis accompli,

s'écrie le poète dans *Sébastien en Rêve*.

III – Les chemins de la reconquête de soi, ou l'Étranger réconcilié.

Il peut se produire que Georg Trakl en appelle à un « frère » ; cette apostrophe conduit le lecteur à se demander si le masque toujours plus menaçant de l'étranger ne dissimulerait pas un alter ego aspirant à être reconnu de nous. Pareille reconnaissance ne constituerait-elle pas le premier acte d'une réconciliation? Et ne s'accomplirait-il pas, à travers celle-ci, une sorte de réparation ? Le terme, emprunté au vocabulaire moral et religieux de Trakl, doit s'entendre ici dans sa signification psychique de restauration d'une intégrité. Nombreuses sont en effet, et dans l'œuvre de Schiele aussi bien que dans celle de Trakl, à travers souvenirs et phantasmes, les traces d'un tel désir d'unité. Ce sont, pour une part, les rêveries d'une harmonie perdue : « L'ombre bleue de l'enfant s'éleva, rayonnante, dans l'obscurité, douceur du chant. » (*Harmonie*) ; cette harmonie contraste violemment avec la fracture psychique provoquée par la souffrance d'une femme – à la fois réelle et imaginaire, cette souffrance ne cesse d'accompagner Trakl durant toute son existence, comme si l'amour ne pouvait chez lui être séparé de la souffrance et de la mort. « Ton âme est attirée par la souffrance, mon garçon » : c'est l'observation bienveillante à un oncle, dans *Un rêve*, un jeune homme ressemblant trait pour trait au poète. Pourtant ce moment de lucidité ne suffira pas à sauver Trakl : s'il succombe, comme on sait, à une overdose de morphine absorbée devant le spectacle insoutenable des blessés qu'il a pour mission de soigner après la bataille de Grodek, il est probable que ce destin tragique était inscrit de longue date dans son âme rongée par la culpabilité.

Egon Schiele, pour sa part, semble avoir mieux réussi à surmonter la perte d'une unité première. Cependant cette unité exista-t-elle jamais ? Il est permis d'en douter, tant le peintre a su, de bonne heure, se présenter sous les traits d'un enfant soumis à un regard maternel des plus ambigus. Une *Madone à l'enfant*, réalisée entre 1907 et 1908, montre, à l'arrière-plan de l'enfant qui fixe le spectateur de ses yeux immenses et tristes, un visage de femme pour le moins inquiétant. L'auréole entourant la tête de la Madone se divise en deux couleurs, vert et jaune, et son visage rouge n'annonce aucune bonté. De ses longues mains maigres, elle oblige l'enfant à regarder droit devant lui. Image de mère destructrice? C'est sans doute aller trop vite en besogne; il conviendrait plutôt, ainsi que le fait Yves Bonnefoy à propos de la mère de Giacometti, de conclure à l'injonction faite à l'enfant – mais ici de façon presque menaçante – de *voir pour créer*. Créer, c'est-à-dire : faire œuvre ? Ne nous méprenons pas sur la signification de cette injonction : elle n'a en vue aucune ambition artistique et sociale que l'œuvre aurait à satisfaire ; mais bien plutôt une ambition personnelle, au sens d'un accomplissement de soi-même ; il s'agit ici de créer pour *se* créer, c'est-à-dire, en l'occurrence, de rétablir son unité à partir de l'univers de ses seules sensations ; et ces dernières passent par la définition, par l'exploration d'un espace que Schiele puisse dire sien.

Tout porte à croire que Georg Trakl a lui-même perçu, confusément du moins, l'importance vitale d'une telle appropriation ; également la fonction rédemptrice dévolue à l'écriture – « ton poème, une expiation imparfaite », note-t-il dans ses confessions –, ce dont témoignent les rares éclaircies qu'offrent ses compositions, ainsi :

et je suis à nouveau à l'écoute, l'oreille tout animée des mélodies qui sont en moi, et mon oeil ailé rêve à nouveau ses images [...] Je suis auprès de moi, suis mon univers! Mon univers de beauté, plein d'harmonie infinie. (*Un rêve*)

Moment trop bref, trop fugitif, pour celui qui, le plus souvent, se décrit « tremblant du désaccord de toutes les mélodies, harpe fendue [...] un pauvre cœur [...] ». L'amour d'une femme, peut-être, réaliserait ce miracle de l'unité de soi restaurée : « L'amour – et ce serait la rédemption ! », nous confie encore une lettre de 1913, tandis que *La Métamorphose du Mal* affirme : « Les amoureux renaissent, incandescents, en papillons. »

Son échec, que l'on peut attribuer à l'impossibilité d'accueillir en lui l'étranger, n'en devient que plus tragique. On pourra en revanche considérer comme un signe de « santé » (au sens que Nietzsche donne à ce terme) l'intuition d'Egon Schiele observant son propre corps, y soupçonnant la présence de réalités immatérielles telles que le souffle, la respiration : ce sont les quelques *Autoportraits à la bouche entrouverte* qu'il nous a laissés et qui ne retiennent que rarement l'attention des historiens et des biographes. Il me semble pourtant que de tels travaux sont de nature à éclairer sa production poétique en ce qu'ils proposent, sinon une explication globale de sa création, du moins une étroite relation entre le poétique et le pictural. Sans doute Egon Schiele se cherche-t-il et se raconte-t-il à travers ses poèmes ; mais surtout il se donne une voix ; son écriture ne serait-elle pas en vérité cette *vue intérieure* que sa peinture ne parvient pas à lui donner ? Ne réaliserait-elle pas l'unité, *l'intégrité sensorielle* que ses innombrables portraits et autoportraits paraissent fiévreusement rechercher ? Il convient en effet de relever, dans ces poèmes et cette prose poétique, certains propos tout imprégnés du bonheur de la découverte de soi-même. Celle-ci passe – notamment lorsque la demande lui en est faite pour des événements mondains – par le récit de ses origines, de sa naissance, etc. Or, à son ascendance humaine, Schiele n'accorde d'ordinaire qu'une importance très secondaire ; il a même, pour la désigner, des formules qui frisent le mépris. Sa patrie véritable, sa demeure, se situe dans la Nature : « Dans la Nature il y a Dieu, c'est lui que je vénère par-dessus tout. » Ce père divin, remplaçant avantageusement le père biologique qui sombra – tandis qu'Egon n'était encore qu'un très jeune adolescent – dans une démence précoce, le peintre lui assigne une fonction précise : « Père, regarde-moi, je me tiens devant moi [...] Etreins-moi, donne-moi : proximité, lointain. » Intuition remarquable, résumée en une formule dense, pour dire ce qui est attendu d'un « Autre » : qu'il nous assigne une place, qu'il donne à notre corps dimensions, mesures et limites.

Il est très vraisemblable que ce « père » ait su également contenir en Schiele les assauts d'un étranger, et l'ait placé sur le chemin, certes multiple et polyphonique, d'une réconciliation avec lui-même. Probablement n'était-il pas alors très loin de réaliser ce vœu de Rilke : dépasser l'opposition funeste entre identité et altérité par l'expérience de l'Ouvert – cet autre mot pour décrire la vie en « l'espace intérieur du monde ». Si l'univers familier est stérile aux yeux de l'auteur des *Sonnets à Orphée*, l'effacement de toutes bornes n'est aucunement souhaitable : il déboucherait sur le

néant, sur le « nulle-part qui est le Mal ». Tout autre est l'Ouvert, théâtre, selon Rilke, de la rencontre des différences dans le mystère de la Relation :

O arbre altier de l'écume! [...] Il importe maintenant d'être à la hauteur de la démesure [...] Les vagues de nos rives. Des sentiments sont en quête de relation, et se consolent dans l'Ouvert. (*Automne*)

Georges Bloess, ancien élève de l'ENS Saint-Cloud, agrégé d'Allemand, a enseigné la littérature allemande à l'Université de Vincennes depuis sa fondation (1969). Ses recherches l'ont rapidement conduit vers les arts ; il est aujourd'hui professeur d'Esthétique au Département d'Arts Plastiques de Paris 8, où ses centres d'intérêt portent notamment sur l'Expressionnisme et l'art contemporain en Allemagne. Principales parutions : Voix, Regard, Espace dans l'art expressionniste (L'Harmattan, 1998), et Peinture et poésie expressionnistes (Editions Suger-Paris 8, 1999).