

**CONTEMPLER, DÉCOUVRIR**  
**VIENNE : QUELQUES FIGURES DE NU**  
**BAROQUE ET FIN D'EMPIRE**

**Jean-Louis Baudry**

*Existe-t-il une femme dans la pièce avant que  
n'entre quelqu'un qui la voit ? Existe-t-il  
une femme en soi ?*

Karl Kraus, DITS ET CONTRE-DITS.

Ayant à évoquer l'hystérie ou les hystériques, il ne nous serait peut-être pas absolument interdit de nous en tenir aux apparences, aux apparences de l'art évidemment.

Les affinités existant entre l'art et l'hystérie ont souvent été soulignées. Sans doute peut-on supposer que l'hystérique trouva ses inspirations les plus éloquentes, ses armes les plus invincibles, ses plus sûres séductions dans les prestiges des œuvres d'art. Dans la peinture, la littérature, mais aussi dans les raffinements de l'artisanat. On se souvient que Dora, même si une valeur symbolique s'y attache, laisse miroiter dans l'un de ses rêves les feux des bijoux de sa mère et qu'elle confesse être restée plus de deux heures en admiration, recueillie et rêveuse, devant la *Madone Sixtine* de Dresde. C'est que tout ce qui brille à ses yeux, l'hystérique aura le goût, le don, la générosité et l'art de le faire briller aux yeux de tous et, de la sorcière à la star, elle aimera répandre un charme semblable à celui que nous tentons d'obtenir de notre fréquentation des œuvres.

Mais il est vrai aussi que les artistes, et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles ils le furent d'abord, tentèrent de déchiffrer sur *la femme*, dont le désir qu'ils avaient pour elle ne pouvait se séparer de celui qui les vouait à une tâche infinie, les figures, les signes apparents et discrets dans lesquels ils croyaient pouvoir l'incarner.

Y eut-il une raison spécifique qui fit de l'Autriche, de Vienne, le lieu où l'hystérie, si elle ne fut pas inventée, fut découverte et étudiée, oserait-on dire comprise? où les hystériques furent à l'origine d'un nouvel état du savoir ?

Il y a des pays où les styles, les conceptions stylistiques, les pensées qui les engendrent ou qu'elles engendrent se succèdent dans l'histoire, ou s'affrontent et coexistent. L'Autriche, elle, est si bien dominée par un style qu'on dirait qu'elle a rassemblé dans une unité ailleurs introuvable des formes appartenant à la même organisation d'esprit, au même mode de penser et de sentir.

On n'en finirait certainement pas de dresser le tableau des analogies entre l'hystérie et le baroque. On dirait que l'une et l'autre appartiennent aux mêmes formes de pensée, que les mêmes termes peuvent s'appliquer aux deux et que les mêmes desseins sont poursuivis par les mêmes moyens. C'est cette relation sans doute des desseins et des moyens, des fins poursuivies et des instruments pour les atteindre qui crée, entre le baroque et l'image que nous nous faisons de l'hystérie, une incontestable parenté.

Karl Kraus a dit que l'Autriche avait été le banc d'essai de la décadence européenne. De cette décadence, j'eus à mon arrivée à Vienne l'été dernier une image, une image d'enfant, instructive et, par la maladresse de son dessin, la rusticité de ses couleurs, charmante et touchante. J'étais arrivé à Vienne au coucher du soleil et comme, cherchant un hôtel, j'avais aperçu la grande roue du Prater, c'est tout naturellement que, la nuit venue, je m'étais dirigé vers ce lieu qui n'avait été jusque-là qu'un nom riche d'associations qui ne convergeaient pas toutes sur un champ de foire. J'avais laissé ma voiture sur une avenue et je m'étais arrêté au passage devant les immenses manèges. En revenant vers ma voiture, je vis un petit attroupement. Je m'approchais. Un garçon d'une quinzaine d'années était assis sur une chaise que l'on avait amenée sur le trottoir. Le bras droit tendu, il tenait dans la main un crayon qu'il regardait fixement. Juste devant lui, à quelques pas, un homme d'un certain âge parlait d'une voix grave, monocorde et pressante. L'assemblée composée d'hommes était étrangement silencieuse et respectueuse. Le jeune garçon continua pendant plusieurs minutes à fixer le bout du crayon et l'homme à débiter des paroles dites sur un ton qui tenait davantage de la prière que du commandement, de la plainte que de l'injonction. Une sonnerie de téléphone se fit entendre. On appela l'homme qui partit en courant non sans faire une dernière recommandation. C'est alors, en le suivant des yeux, que j'aperçus, illuminant le fronton de la baraque foraine, plusieurs dizaines d'ampoules inscrire en larges caractères le mot « sex ». La baraque, l'endroit, la scène à laquelle je venais d'assister me firent penser non pas tant au commerce varié auquel les choses du sexe peuvent donner lieu, mais au fait que l'on pouvait retrouver même en ces sortes d'endroit les caractères essentiels des styles qui se sont succédés dans l'histoire et les attitudes spécifiques auxquelles ces styles conviaient. Pour une somme tout à fait modeste, les peep-shows éveillent le souvenir des stripteaseuses qui poursuivaient par les moyens d'une certaine danse la rhétorique d'une subtile démonstration. Et il est vrai qu'alors le spectateur, par une sorte de mimétisme, entretenait avec les gestes de la danseuse une aimable complicité c'était tout l'art de la danseuse de la suggérer, celle-ci accomplissant, mais en beaucoup mieux, la dénudation même que le spectateur aurait désiré pratiquer, avec la relance supplémentaire d'une déception, puisqu'il ne voyait jamais ce qu'il ne pouvait pas ne pas désirer voir et que la dérobade dernière lui était légèrement douloureuse, mais douce, la figure de l'inaccessible qui ne manque jamais, même dans les satisfactions les plus accomplies. Or, pour un peu plus que le tarif du peepshow on a droit à tout ce que les mœurs et la danseuse d'antan nous refusaient. En effet, c'est sans fard, favorisée il est vrai par l'installation, que la dame des salons particuliers adopte une pose dont j'imagine que spontanément prise par la femme aimée elle eût satisfait un des fantasmes les plus répandus chez l'homme (raison pour laquelle il n'est guère douteux que l'on fasse commerce). Mais si l'on peut voir là tout ce qu'on n'aurait pas imaginé de voir, c'est bien pour que la certitude nous soit donnée que ce n'était pas tout à fait cela, qu'en somme, à cette nudité sans apprêt, il manquait encore quelque chose, que c'est un moins ou un plus de nudité que nous recherchions. Pourquoi l'art de la stripteaseuse, tout en simulation, nous séduisait-il autant alors que cette vision est si décevante ? Pourtant, nous sentons bien que dans ce spectacle cru

quelque chose nous requiert qui tient au caractère rigoureux et dépouillé de la scène. Faut-il dire que la boîte dans laquelle la dame est enfermée, dont la position, la ligne de fuite des jambes accentuent l'ordre de la perspective, nous rappelle l'espace pictural de la Renaissance ? et que l'objet qu'elle nous donne à voir amène des sentiments peu éloignés de ceux qu'aurait provoqués la vue d'une des femmes si gracieuses peintes par Ghirlandaio. Et d'ailleurs, plus qu'une action, la dame du salon particulier, solitaire comme elle est derrière une vitre suggérant plus encore la peinture par la projection sur la surface de l'espace où elle est enfermée, appelle la contemplation. Elle s'offre au recueillement, a la méditation, comme si, de la fixité du regard, répondant à la quasi-immobilité du sujet regardé, il n'y avait à attendre que l'illumination d'une révélation.

C'est à la suggestion de l'en-plus inaccessible que devaient, j'imagine, se vouer les anciennes effeuilleuses ; et c'est à une suggestion pas bien éloignée de celle-là que s'est peut-être consacré l'art baroque. Au lieu d'exposer le sujet dans sa nudité qui recèle en puissance une révélation, l'art baroque dérobe la vision globale. Et c'est donc une tout autre attitude que celle du recueillement qui favorise. Si la figuration baroque ne montre jamais tout à la fois, la partie qu'elle expose appelle par son attrait la curiosité pour d'autres parties qui sont dissimulées ou encore occultées mais dont elle nous promet la vision pour peu que l'on s'attache à suivre les parcours qu'elle nous ouvre. On a à juste titre insisté sur le fait que la figuration baroque donnait d'abord à voir, par une sorte de mystérieux transfert de l'instant dans la durée, le mouvement lui-même, et que les corps étaient moins fixés et figés dans le mouvement qu'ils ne paraissaient être en train de l'exécuter et pris dans une action dont on reconstruit la totalité. Mais il faut dire surtout que ce mouvement engage celui qui le perçoit à opérer lui-même un mouvement. L'imprévisible baroque entraîne à l'action, à un acte, peut-on dire, de découverte. Il détermine le désir d'une intervention, il convie à un dévoilement progressif et actif. Et c'est dans ce sens d'abord qu'on peut parler de la séduction du baroque. Séduire, c'est induire l'autre à une action, provoquer sur celui que l'on séduit le désir dans un sens qui est supposé, délibérément ou non, par la séduction. Si la foi convoquée par l'art de la renaissance était encore contemplative, supposait la Révélation, la foi que le baroque aura eu pour dessein de produire était foi active, foi agissante.

Sans doute, séduire est d'abord jouer de l'illusion. Une curieuse dialectique cependant s'attache à l'illusion, qu'on retrouve d'ailleurs dans l'illusion théâtrale. La séduction déploie tant de virtuosité dans l'artifice et le semblant, elle joue si bien de l'illusion, non pour effacer l'illusion ni faire croire à la réalité *hic et nunc* de ce qu'elle propose, non pour bernier le spectateur comme les oiseaux le furent par les raisins d'Apelle, mais au contraire pour, affirmant l'illusion, afficher un savoir-faire prometteur. La séduction se sert de l'illusion, parce que l'illusion elle-même en promettant la séduction de plaisirs plus tangibles.

Tout comme la séduction, l'illusion se développe sur des espaces intermédiaires, à mi-chemin, par exemple, du réel et d'une pure idéalité. Les fausses architectures qui, comme celles d'Andréa Pozzo, prolongent les vraies ne sont pas purement imaginaires : peintes sur des parties qui appartiennent à l'édifice, elles le développent, l'étirent, suggèrent des constructions immenses. Séduire, ne serait-ce pas alors présenter des objets qui ne sont pas encore là, mais les présenter assez pour, en laissant croire à leur existence, les proposer à notre désir. Il n'est évidemment pas sûr que l'artisan de la séduction ne se laisse pas prendre lui-même aux jeux de l'illusion et qu'il ne finisse par croire à l'existence réelle des êtres qu'il a fait miroiter aux yeux de tous.

Il y aurait naturellement lieu d'insister sur l'étrange peuple qui croît et se multiplie dans les espaces intermédiaires du baroque, peuple lui-même intermédiaire des anges. Les anges n'ont pas seulement une fonction décorative, ils ne sont si obstinément présents qu'à la mesure de la séduction qu'ils exercent et probablement de la question qu'ils posent. Êtres intermédiaires, ils propagent les charmes de l'intermédiaire. Ce ne sont pas des enfants, ce ne sont pas des adultes non plus. Ils ont surgi de l'adolescence, mais ils n'appartiennent plus à l'adolescence ; et surtout, par la grâce de gestes qui saisissent des riens délicats, par leur équilibre aérien de danseuses, ils évoquent une féminité idéale, une féminité d'au-delà du corps, une féminité qui aurait transcendé le corps féminin. Masculins par les apparences immédiates, ils sont féminins, peut-on dire, par l'esprit. Ils convient à des joies inconcevables, ils expriment des jouissances inimaginables et permettent d'y rêver. La question de leur sexe se pose doublement. Puisqu'ils sont incarnés, quel serait donc leur sexe ? et s'ils sont sexués, quel serait ce sexe qui annonce tant de jouissances ? Promettent-ils une nudité ? Sont-ils offerts à la dénudation ? Ou plutôt, enveloppés dans ces draperies qui les recouvrent à demi, les dénudent à demi, ne seraient-ils pas seulement les agents d'une question sur l'identité sexuelle ? On pourrait dire qu'ils invitent à une dénudation qui ne les concerne pas directement. Ils ne séduisent pas seulement. On a l'impression que leur être se propose comme modèle exemplaire d'une séduction qui ne sera jamais masculine. Mais leur nature ambiguë exprime bien aussi l'incertitude de l'être séducteur qui, se sachant cause d'un désir, foyer sexuel d'un désir autre, est dans l'impossibilité d'appréhender la nature de cette cause. L'ange serait la figuration de la relation qui unit l'être désirant et l'être désiré dans la danse sans fin de la séduction. « Les Anges, écrivait Rilke, ne savent pas s'ils passent parmi les vivants ou les morts. Le courant de l'éternité à travers les deux règnes entraîne tous les âges avec soi, toujours, et les confond chacun. »

« Contempler, découvrir. » Il ne faudrait pas penser que les dispositions d'esprit auxquelles semblent engager respectivement les arts de la Renaissance et du Baroque soient aussi antagonistes que nous le donnent à croire ces styles ou que le suppose le conflit de la religion et de la science. Il y a des objets de science qui, par leurs caractères, par l'impossibilité où l'on est d'intervenir directement sur eux, parce qu'il est préférable de ne pas interrompre leur déroulement naturel, sont d'abord destinés à une observation patiente et comme passive, proche de la contemplation. L'imagerie qui représente la vérité par la nudité n'est pas de pure forme. Pour allégorique qu'elle soit, elle n'est ni fortuite ni arbitraire. Et si l'on est en droit de supposer que contempler et découvrir répondent à des actions complémentaires, on devine que la relation entre voir et savoir ne tient pas seulement aux relais renouvelés des sens et de l'intelligence, mais suppose à l'origine chez le sujet un même désir. Freud remarquait que les intérêts intellectuels avaient pour source une curiosité sexuelle. La relation entre voir et savoir n'est pas seulement diachronique. Freud lui-même, dans son attention aux œuvres, dans la volonté dont il fait preuve à vouloir découvrir la ou les vérités qu'elles recèlent (qu'avait-il donc découvert dans les corps nus, musclés et d'une précision anatomique des fresques d'Orvietto qui contribuât à lui faire oublier le nom de leur créateur ?) montre assez combien voir et savoir sont imbriqués et combien, ne serait-ce qu'à l'occasion du *Moïse* de Michel-Ange, contempler et découvrir coexistent et s'associent.

J'ai indiqué ailleurs à quel point la vue, comme thème et argument du débat qui les animait, était prédominante dans les rêves de Freud. Aucun rêve, cependant, autant

que celui de l'« injection faite à Irma » ne nous donne l'occasion de saisir les liens qu'entretiennent voir et savoir, l'entrecroisement dans une même fantasmatique de la vérité et de la nudité, et le partage qui s'effectue entre la tendance passive à voir la nudité et la tendance active au dévoilement, à la dénudation.

Ce rêve, dans l'ensemble des rêves que nous a livrés Freud, occupe une place à part. Inaugural de l'interprétation, c'est lui qui fit découvrir à Freud que les rêves étaient systématiquement interprétables, qu'ils avaient un sens. Ce rêve est ensuite le premier témoignage d'une intention auto-analytique, mais précède de deux ans l'auto-analyse systématique à laquelle renvoient, à l'exception d'un rêve d'enfant, les autres rêves de Freud. Enfin, fait avant la mort de son père, il n'est pas marqué par un deuil qui a un rôle si important dans l'auto-analyse et dans les rêves qui lui seront contemporains. Il appartient encore à une autre période de la vie et de la pensée de Freud, période préanalytique et encore sous l'influence des ÉTUDES SUR L'HYSTÉRIE. En 1895, au moment de ce rêve, Freud est principalement occupé et préoccupé par les problèmes que lui posent l'hystérie et ses patientes hystériques. Incontestablement, un beau souci scientifique conduit Freud à s'intéresser à des patientes qui, du fait du caractère restreint, circonscrit dans lequel il vit encore à ce moment-là, figurent au nombre des relations féminines de sa famille. Car s'il y a bien des cas d'hystérie masculine, le rêve d'*Irma* ne laisse guère de doute sur le genre du sexe qui, pour le rêveur, est assigné à l'hystérie : l'hystérie semblerait exclusivement féminine. C'est même parce qu'elle serait féminine qu'elle aurait droit à l'empressement du médecin et à l'attention scrupuleuse et passionnée du savant. Une attention qui, il est vrai, accorde à la vue un rôle dominant. Même si la prééminence de la vue, du visuel, était reconnue par la clinique de l'époque, elle étonne d'être si affirmée et confirmée dans la spontanéité d'un rêve, chez celui qui est l'inventeur d'une méthode d'investigation du psychisme et d'une thérapeutique faisant de la parole, et donc de l'oreille, l'unique instrument. Pour un peu, il faudrait attribuer à Freud des caractéristiques qui, dans la notice nécrologique qu'il lui consacra, sont inséparables du génie clinique de Charcot. « Il avait coutume de regarder toujours et à nouveau les choses qu'il ne connaissait pas (...). Devant l'œil de son esprit s'ordonnait alors le chaos dont le retour incessant des mêmes symptômes avait donné l'illusion. » Il dit encore de Charcot : « A partir des types l'œil parcourait la longue série des *formes frustes* (...). On pouvait l'entendre dire que la plus grande satisfaction qu'un homme puisse vivre était de voir quelque chose de nouveau, c'est-à-dire de reconnaître comme nouveau, et, par des remarques toujours répétées, il revenait à la difficulté et aux mérites de ce voir. D'où venait-il donc que les hommes ne voyaient jamais en médecine que ce qu'ils avaient déjà appris à voir, comme il était merveilleux de pouvoir voir brusquement de nouvelles choses - de nouveaux états pathologiques - qui pourtant étaient vraisemblablement aussi vieilles que le corps humain, et comme il devait lui-même se dire qu'il voyait maintenant des choses qui avaient durant trente ans échappé à son regard dans les salles des malades. »

Dès les premiers mots, comme cela arrive souvent, le texte du rêve nous fait connaître le lieu où se situe l'action : « *Eine grosse Halle.* » Nous reviendront un peu plus loin sur ce terme. Cependant, c'est un plus que le décor qui se trouve par là précisé, peut-être le ressort de l'action, *eine Wunschführung*, différent de celui que reconnaîtra Freud, mais qui ne lui est pas contradictoire. Car le grand hall fait penser aux pièces de la maison qui était située à *Bellevue*, ou s'appelait elle-même *Bellevue*, ainsi que le texte semblerait plutôt le dire. L'auteur, l'interprète ou le rêveur attache en tout cas à ce mot, à ce nom de « Bellevue », une importance suffisante pour, au cours du premier paragraphe de l'analyse, le répéter trois fois - comme si

l'interprète était en effet tombé sur une signification essentielle pour le rêveur, que l'auteur, malgré son souci de discrétion, tenait à communiquer. « *Wir wohnen in diesem Sommer auf der Bellevue.* » Deux phrases plus loin : « *Der Traum ist auch auf der Bellevue vorgefallen.* » Le rêve avait donc eu l'occasion de se produire à Bellevue, alors que j'étais moi-même à Bellevue ; il était, pour ainsi dire, tombé là, tombé devant. Enfin : « *Es ist der Geburtstag meiner Frau und viele Leute, darunter Irma, werden von uns als Gäste in der grossen Halle der Bellevue empfangen.* » « C'est l'anniversaire de ma femme et nous recevons beaucoup de personnes et, parmi elles, Irma, dans le grand hall de Bellevue. »

Certains objets recueillis dans notre mémoire sont, à cause des circonstances, fixés dans une autre langue, une langue étrangère, qui s'associe si bien. à notre propre langue que cet objet, ce domaine sont pensés dans une langue compositée que nous ne reconnaitrons d'ailleurs pas toujours, puisque la langue maternelle quand nous aurons à nous exprimer reprendra le dessus. En tout cas, si une autre langue que l'allemand fut jamais annexée, pour Freud, à l'hystérie, ce fut bien le français. Par Charcot et son séjour à Paris d'abord, par Bernheim et l'école de Nancy ensuite. *Bellevue*, on peut le supposer, s'intégrait pour Freud à sa langue de l'hystérie. Il faut remarquer que sur la photographie qui nous est restée du bâtiment aujourd'hui disparu, en accord avec la langue, inscription en lettres noires qui le désigne aux yeux de tous comporte deux mots *belle vue*, alors que Freud, suivant l'usage de la dénomination, l'écrivit en un seul mot. Quant à moi, songeant au caractère français de *Bellevue*, je n'ai pu m'empêcher d'établir un lien avec le , passage de la correspondance à Martha dans lequel Freud relate que sa promenade préférée le conduit au bord de la Seine, à Notre-Dame sur l'une des tours de laquelle il monte pour avoir sur Paris une vue sans doute aussi belle que celle qu'il a présentement de Vienne qui s'étend à ses pieds. *Notre-Dame* : le terme de *dame* figure en tout cas dans l'analyse du rêve. « *Jetzt erinnere ich mich, ich habe oft mit Vermutung gespielt diese Dame könnte mich gleichfalls ins Anspruch nehmen sie von ihren Symptomen zu befreien.* » « Je me souviens maintenant avoir joué avec l'idée que cette dame pourrait pareillement me consulter pour que je la libère de ses symptômes. »

L'analyse du rêve d'Irma, on peut en faire la supposition, dut se prolonger longtemps, du seul fait qu'elle fut intégrée au livre sur les rêves, aux diverses rédactions de celui-ci, et chronologiquement elle est la première, précédant de plus d'un an la série de celles qui trouveront place dans l'ouvrage. Quand on lit l'analyse de ce rêve avec attention, on ne peut s'empêcher de penser qu'elle est faite de strates successives qui ont par la suite fusionné. Freud était bien conscient de la richesse des significations que contenait ce rêve. C'en est la connaissance approfondie qui lui permit, certainement, de n'en dire que ce qu'il voulut bien en dire, de trier dans le matériel associatif, de dissimuler, mais aussi, partagé qu'il était entre un souci de discrétion et le désir que son lecteur fût à même d'apprécier l'étendue de sa découverte, de déposer les marques allusives qui lui laissaient espérer qu'il en disait un peu plus que ce qu'il avait décidé de dire. Le texte de l'analyse de ce rêve nous donne l'impression d'avoir été écrit surtout pour les générations à venir, pour les lecteurs qui, rompus grâce à la découverte de Freud à l'interprétation, sauraient en dénicher les aperçus qui ne sont qu'à peine indiqués. Tous ceux qui auront étudié de près ce rêve en allemand auront été sensibles aux recoupements qui ne manquent pas de se faire entre telle ou telle partie de l'analyse, sur les relations, les figures que Freud dispose sans pour autant les révéler explicitement.

La lecture que je fais, déterminée par le sujet que je me suis donné, est donc bien partielle et peut-être relativement partielle. Elle n'en traverse pas moins ce rêve et son analyse,

recoupant d'ailleurs le débat sur la responsabilité professionnelle que Freud a mis en avant et étant loin, naturellement, d'être en contradiction avec les questions sur la conception et la grossesse sur lesquelles insiste Didier Anzieu. Elle permet de saisir une des configurations psychiques de Freud, en accord, nous le verrons, avec l'esprit du temps, et des désirs que Freud aura naturellement à cour de masquer. Elle éclaire un des motifs du choix de son activité et de sa profession, et circonscrit, bien avant que Freud n'en fit la découverte, le champ œdipien.

Dans les rêves, on l'a parfois remarqué, différents points de vue se manifestent, qui sont l'expression d'une pluralité à l'intérieur du rêveur, comme si celui-ci tenait à se convaincre qu'il n'est pas réductible à celui seulement que le texte du rêve privilégie en en faisant le sujet du récit, et qu'il garde une part de son esprit critique, de son jugement, de ses capacités d'ironie.

*Bellevue*, qui ne figure d'ailleurs que dans le commentaire, contient des significations multiples, intriquées : il indique la perspective qui convient au rêve, il focalise et exprime le désir du rêveur, mais il en constitue aussi bien sous une forme exclamative le commentaire ironique. Et l'on peut supposer l'étonnement et l'amusement de Freud quand il découvrit que *Bellevue* accompagnait une description aussi précise que celle d'un traité d'anatomie et que, comme la maison sur laquelle elle figurait, l'inscription aurait pu servir de légende à une planche dont le rêve ne nous laisse pas douter qu'elle eût été haute en couleur.

*Halle*. Ce mot auquel *Bellevue*, dans l'analyse, donne toute sa signification, est encore plus parlant quand on a devant les yeux la photographie qui nous reste de Bellevue. En effet, à la base du bâtiment, on peut voir des piliers dessinant des arcades et une galerie semblable à celles qui sont souvent présentes dans l'architecture italienne de la Renaissance - et dont la forme spécifique d'ouverture, ou de vestibule d'un temple ou d'un palais, réapparaît dans le rêve dans l'homonymie de *Propylen* et *Propylées*. Le terme de *Halle* peut signifier en allemand hall, mais aussi vestibule, *Vorhalle*, et encore galerie. Nous avons tout cela dans l'architecture de la maison de Bellevue, comme nous retrouvons tout cela dans cette partie du corps d'Irma, de l'hystérique ou de la femme que *Bellevue* semble aussi désigner. Cette pièce en forme de hall, qui peut accueillir tant d'invités, tant d'hôtes, *Eine grosse Halle*, comme il arrive souvent dans les rêves, qualifie ainsi le tout et une partie, le tout et l'entrée. Mais la description ne s'en tient pas là. Le rêveur, on le sait, conduit Irma près de la fenêtre et, après qu'elle a ouvert la bouche, découvre, contemple dans la gorge d'Irma, - la gorge, *Hals*, qui consonne avec *Halle* - les extraordinaires, *merkwürdigen*, ces réellement merveilleuses, *krausen Gebilden*. *Kraus*, c'est d'abord crépu, frisé et bouclé. L'adjectif accompagne habituellement *Haar*, la chevelure. Il s'agit bien là de l'ornement naturel, spécifique des poils. *Gebilde* est formé sur *Bild*, l'image, le tableau, le portrait la représentation anatomique se double évidemment d'une inspiration artistique, esthétique : Belle vue ! Le mot *Gebilde* réapparaît d'ailleurs dans la phrase suivante, *nachgebildet*, car les *Krausen Gebilden* imitent, contrefont souvent les *Nasenmuscheln*. *Nasenmuscheln*, ce sont les cornets du nez - *Muschel* se traduisant par la coque, la coquille, *eine grosse Muschel*, une conque. Et de la même manière que Vénus pouvait être symbolisée par la coquille, celle même sur laquelle dans le tableau de Boticelli elle voyage. Une fois encore, la partie peut représenter l'organe dans sa totalité ou, à l'inverse, il arrive que le tout désigne la partie. La métonymie, qui peut prendre valeur de métaphore, déjà observée avec *Halle*, se répète ici, accentuée par le passage de *Krausen Gebilden* à *Nasenmuscheln*. Si nous

pouvions craindre de nous être laissés aller à des inductions risquées, l'interprète nous rassure. Nous apprenons par lui qu'un de ses amis, éminent spécialiste des affections du nez, a publié des travaux sur les relations *merkwürdigen*, une fois encore étonnantes, existant entre les *Nasenumscheln* et les organes sexuels de la femme, *weiblichen Sexualorganen* ; pour lever un dernier doute, l'auteur prend soin de préciser dans une parenthèse : *die drei krausen Gebilde im Hals bei Irma*. Appartenant à cette description détaillée et insistante qui, en passant, a évoqué la bouche explicitement et donc implicitement les lèvres, il convient peut-être de mentionner les dents, fausses, vraies ou gâtées, sur la signification symbolique desquelles Freud, par la suite, insistera et qui, du fait de la langue allemande, mais non moins de la française, peut exprimer autant la masturbation que la grossesse. En tout cas, dans la disposition en constellation de l'analyse assemblant les mêmes éléments en des figures différentes, les dents sont à nouveau mentionnées dans l'adage bien connu du talion, « œil pour œil, dent pour dent ».

Ainsi pourrait-on aisément reconnaître - caché il est vrai dans le récit et l'analyse du rêve - un motif digne d'un traité d'anatomie. D'autres indices cependant - une tache blanche, *eine weisse Fiecke*, les cornets couverts d'escarres, *weisgraue Schorfe*, *verschofte Nasenumscheln* - paraissent plutôt déporter la représentation du côté de la physiologie, en ne laissant rien ignorer de l'acte qui vient de s'accomplir.

Il n'est certes pas douteux que sous le sigle de « Bellevue », le rêveur et l'interprète montrent une véritable inclination pour tout ce que peut nous offrir la vue. *Sehen* et ses composés reviennent souvent; *schauen* est employé, mais aussi d'autres verbes qui, en relation avec la vue, comme *inspizieren*, inspecter, scruter, se réfèrent plus spécifiquement à l'acte médical. C'est pourquoi, si la disposition à une pure contemplation est discernable dans le rêve et en constitue l'un des motifs, elle coexiste avec la recherche et la découverte, indissociables de la fonction médicale, d'une forme active de la vision. En fait, il semble que dans le rêve d'*Irma* la femme et son sexe soient l'occasion de trois ordres définis de vision: une vision à dominante contemplative, une vision à dominante scientifique et une vision artistique.

« *Ich schrecke und sehe sie an*, », je m'effraie et je la regarde. Ainsi construite, la phrase appartient sans conteste à l'ordre médical; elle est l'expression de la conscience professionnelle et du souci du médecin qui reconnaît dans les signes apparents la présence de la maladie. Mais retournée, comme Freud nous a appris à le faire pour rétablir la véritable succession causale, « je la regarde et je m'effraie », elle suggère la fascination, l'état de sidération et de pétrification qu'est dite provoquer la tête de la Méduse. Attirance et fixation du regard qu'un artiste comme Klimt aura certainement cherché à obtenir. Elle se trouve donc tout à fait du côté de la vision contemplative ; et même énonce un des aspects essentiels, à la fois cause et effet, de cette contemplation du corps nu de la femme et, moins avouée, de son sexe, constitutive de la fantasmagorie sexuelle masculine.

Il n'était pas inutile, je pense, de dégager d'abord, associée à la description précise et détaillée du sexe, une possibilité de vision contemplative, dans la mesure où l'on peut supposer qu'elle est présente dans les enjeux de la vision scientifique. Désir de savoir, mais qu'on ne saurait réduire dans le rêve d'*Irma* à un seul objet. Car on perçoit bien que ce rêve pose une question non seulement sur la femme mais, par un rebond inévitable, sur le propre désir de l'homme. C'est, on le comprend, le désir de l'homme qui est interrogé dans la question qu'il pose à la femme sur la nature et l'objet de son désir à elle dont on présume que pour l'individu Freud, la personne privée et le médecin, soumis aux aléas de l'amour et de la relation sexuelle, il ne va de soi ni pour l'homme, ni pour la femme, quand du moins on croit pouvoir la

caractériser comme hystérique. « Que veut une femme? », la question est déjà posée dans le rêve et son analyse. On peut lire dans le rêve d'*Irma* que le désir de la femme (et non seulement celui d'*Irma*), que le désir de l'hystérique, pour être dans le cadre médical qu'aimerait mieux ne pas quitter l'homme Freud, met à la question le rêveur, mais aussi le médecin qui, examinant sa patiente, préférerait avoir bien répondu au problème posé et être assuré de la justesse de *sa solution*. Tout serait plus simple si elle l'acceptait. Car en même temps elle reconnaîtrait son propre désir ; et, guérissant sous l'effet de l'application de *la solution*, elle apporterait la preuve du bien-fondé de la prescription. Cette solution proposée, ou plutôt seulement rêvée, pourrions-nous nous en faire une idée dans la crainte que formule Freud à propos d'*Irma*: « N'ai-je pas laissé échapper quelque chose d'organique ? » Auquel cas, il ne serait pas interdit d'en voir les manifestations dans la tache blanche et les escharres qui recouvrent les cornets du nez. Hélas ! de cette solution pas plus que des fausses dents, elle n'a peut-être besoin. « Je l'amène près de la fenêtre pour examiner sa gorge. Elle manifeste une certaine résistance comme les femmes qui ont de fausses dents. Je me dis: elle n'en a pas besoin. » Freud pense alors à une gouvernante qu'il avait dû examiner et qui portait de fausses dents: « A ce cas se rattachent d'autres souvenirs d'examen médicaux et de menus secrets dévoilés à cette occasion gênants à la fois pour le malade et pour le médecin. » Ces menus secrets dévoilés, nous les entendons bien de deux façons, ceux qui concernent le corps et ceux qui concerneraient la vie intime. Puis, dans le même paragraphe, l'identité de situations le fait penser à une amie d'*Irma* qui lui inspire des sentiments qu'il prend à peine la précaution de cacher: « J'étais arrivé ces derniers mois à la conclusion que cette dame était également hystérique. Je me rappelle maintenant m'être souvent imaginé que cette dame pourrait m'appeler pour la guérir de son mal. Mais dans ces moments mêmes, cela me paraît invraisemblable, car elle est très réservée. » Toujours la solution. D'ailleurs: « La bouche s'ouvre bien alors. » Cela signifierait-il: « Elle m'en raconterait beaucoup plus »?

Il y a donc bien intrication de l'organique et du psychique, du regard et de l'écoute, de l'organe et de la parole; et dans la construction des objets du désir du rêveur, une superposition du *bas* et du *haut*, réglée par le déplacement que Freud nous a appris à discerner dans la formation des symptômes hystériques, déplacement qui se signale par le choix et la pratique de sa spécialité médicale. S'il veut en savoir davantage sur la sexualité de la femme, s'il est amené à s'interroger, à partir des symptômes qu'il rencontre, sur le désir féminin, c'est que son désir d'homme est en jeu: son rêve vient lui rappeler l'origine de sa curiosité de savant. Quant il écoute les paroles qui sortent de la bouche de ses patientes, c'est bien au sens figuré le sexe qu'il regarde. Mais il y a plus - et ne serait-ce pas là un des motifs qui court le long du rêve -, si « l'anatomie, c'est le destin », la considération de l'organe pourrait-elle aider à comprendre le fonctionnement psychique? En quoi la considération de cet organe qui fascine pourrait-elle nous renseigner sur le désir? La tache blanche laissée par l'homme ou sécrétée par les muqueuses de la femme ne traduirait-elle pas chez Freud la volonté d'une identification de la femme à l'homme, l'analogie qu'il serait possible d'établir entre la femme et l'homme, assimilation par des signes semblables du plaisir de la femme au résultat le plus incontestable, le plus concret, de la jouissance masculine? La tache blanche, les escharres, les fausses membranes exprimeraient alors une pensée que l'on pourrait ainsi énoncer: si nous en savions un peu plus sur cette jouissance, peut-être en saurions-nous davantage sur le désir; si les femmes laissaient des signes aussi visibles de l'accomplissement de leur désir, si l'on pouvait comparer leur jouissance à celle de l'homme, alors, « je » comprendrais mieux mes patientes.

Les relations du psychique et de l'organique, dont le rêve d'*Irma* paraît bien montrer qu'elles sont l'objet des ruminations théoriques qui s'expriment, on peut l'imaginer sans peine, dans la *solution*, le remède certainement un peu sommaire que Freud prescrit (remède sommaire s'il ne traduisait le propre désir de Freud), ces relations, donc, sont encore perceptibles dans le mot *Affektion*, qui signifie autant une atteinte du corps comme dans le texte manifeste (*ce corps* d'ailleurs qui dans le texte et l'analyse du rêve est désigné par les mots *Leib et Körper - organischen Körper* - corps et aussi substances appartenant à la chimie organique), que le trouble de l'âme, le sentiment, dont l'emploi est fréquent dans cette seconde langue de l'hystérie qu'est pour Freud le français. D'ailleurs dans L'INTERPRÉTATION DES RÊVES, Freud, à propos du rêve d'un médecin, « J'ai et j'aperçois à la dernière phalange de mon index gauche une affection syphilitique », fait remarquer: « Affection primaire, *primär Affekt*, signifie *prima affectio*, premier amour. »

La question de la nature et de l'objet du désir de la femme, l'existence des veuves la pose d'une manière explicite et brutale. Quel est leur statut sexuel ? Quel est le rapport d'une veuve à la sexualité ? Autrement dit, quel est le désir sexuel d'une femme qui, ayant connu la relation sexuelle et le plaisir sexuel, en est privée ? Quel est donc le rapport du désir au besoin, si apparent chez l'homme ? Cette sexualité de la femme se montre pourtant aux yeux de tous dans la séduction, dans les artifices de la séduction et même, Freud le sait déjà, dans la langue spécifique des symptômes hystériques - et cependant elle ne veut pas s'avouer, elle résiste. « *Irma* n'accepte pas ma solution. Dans les deux phrases qui résument la réponse du thérapeute : « Elle n'en a pas besoin », « elle n'accepte pas ma solution » - deux phrases négatives -, on devine un désarroi qui n'est pas seulement celui du médecin. Freud découvre une résistance, qui est moins résistance à la thérapeutique qu'expression de son inadéquation. Elle témoigne d'une discordance. N'est-ce pas là ce que pressent Freud ? La femme, constituée par le destin de l'anatomie en hystérique, pourrait-elle se satisfaire des seuls jeux du désir, du désir qu'elle provoque ? S'il existe chez elle un appétit sexuel, la jouissance qui en dépendrait ne serait peut-être qu'un supplément, une prime accessoire venant s'ajouter aux plaisirs de la séduction ; et même cette fonction sexuelle pourrait n'être que le relais d'un désir autrement fort : celui de la maternité. Il me semble en effet que dans le rêve d'*Irma* le rêveur laisse apercevoir la tendance qu'il aurait à confondre femme et hystérie, à ne pas effectuer un réel partage, que cette assimilation soit la conséquence des observations de l'homme et du praticien et résulte d'une induction scientifique : à ce sexe il faut l'hystérie, ou que la femme exprime un vœu - auquel cas, c'est bien l'autre pensée qui importe : elles (au pluriel) devraient accepter ma solution ; elles en ont besoin ce sont toutes des hystériques. C'est sur cette hésitation constante entre deux extrêmes qui ont pour origine une même affirmation que s'organise, me semble-t-il, le rêve : ce sont toutes des hystériques, elles n'ont que faire de ma solution ; ce sont toutes des hystériques, il leur faudrait ma solution.

On perçoit, dans ce rêve, l'ambivalence de la position masculine, dont un des côtés pourrait être la dépression ou l'effroi causés par la réponse négative : elles n'acceptent pas ma solution, elles n'en ont pas besoin ; et l'autre, par une expression médicale ayant pour propositions associées : ce sont toutes des hystériques, elles en ont toutes besoin. Et en effet le rêve d'« *Irma* » ouvre le catalogue où, comme dans celui de *Leporello*, la plus jeune voisine avec la plus âgée, la gouvernante avec la maîtresse, la fille avec l'épouse, l'épouse avec l'amie et l'amie de l'amie de l'épouse. Mais la passion prédominante de Freud paraît bien être « cette dernière », l'amie de l'épouse. Elle qui est « plus sympathique », « plus intelligente », qui pourrait « l'appeler pour guérir son mal » et « suivrait mieux ses conseils ».

Résistance donc des femmes, mais résistance qui est d'abord apparente, qui se montre, dont on peut toujours se demander à quel mouvement elle répond, à quelle nécessité, à quelle tactique. Il n'est évidemment pas négligeable que dans le rêve, justement, la réflexion « elle n'en a pas besoin » succède à « elle manifeste une certaine résistance comme les femmes qui portent un dentier ». Cette résistance, somme toute, serait comme une prothèse ; elle ferait partie de la panoplie de la coquetterie ; il faudrait la ranger parmi les procédés et accessoires de la séduction.

Il convient de s'arrêter un peu sur la prothèse dentaire. Dans l'analyse, Freud reprend le texte du rêve, mais il emploie les mots *falsche Zähne*, fausses dents, qui feront penser à celles d'une gouvernante, et *schlechten Zähne*, mauvaises dents - celles de sa propre femme, comprend-on. Mais dans le récit du rêve, c'est *künstliches Gebiss* qui est écrit. Si *künstliches Gebiss* signifie appareil de prothèse, il faut remarquer que *künstlich* est formé à partir de *Kunst*, art. *Schönen Kunste*, ce sont les beaux-arts. *Künstlich* se réfère aux moyens mêmes de l'art, à la part d'artifice que comporte l'art, à l'imitation, sinon au mimétisme, qui est à l'œuvre dans l'art. C'est donc un caractère de la féminité et une caractéristique de l'hystérique qui sont, avec cet artifice, désignés - un des moyens de la séduction. On devine que le rapprochement entre l'artifice de la prothèse et la résistance d'Irma à ouvrir la bouche ne résulte pas de leur seule proximité dans le texte. Si l'artifice est la manifestation dominante de la séduction, si l'imitation est en quelque sorte inhérente à l'effet de séduction, alors nous entrevoyons le versant féminin du donjuanisme : une femme imite toujours une autre femme, une femme est toujours à la place d'une autre femme, une femme en redouble toujours une autre. Une Mathilde pour une Mathilde, un œil pour un œil, une dent pour une dent. Ce n'est plus le talion, c'est la dérive des identités, la question de l'identité.

Nous saisissons alors que le rêve pourrait bien être organisé selon la circularité du discours sans fin produit par la question - question d'homme sinon de femme, bien qu'on nous dise que c'est la question même de l'hystérique qu'est-ce qu'une femme ? Ou qu'est-ce que la femme ? L'hésitation constante sur l'article défini ou indéfini est déjà là pour témoigner de la difficulté, et d'autant plus qu'en allemand *Weib* est neutre. Si l'artifice, si le faux-semblant sont constitutifs de ce sexe, si par exemple le refus de l'artifice, le refus du faux-semblant, n'est qu'un artifice, un faux-semblant supplémentaire, une subtilité de plus dans l'art du déguisement - faire la femme sans artifice, faire la femme comme l'homme fait l'homme, ou faire la femme comme un homme -, qu'en est-il de ce sexe quand on en soustrait l'artifice ? que nous donne-t-il à voir ? Si la dénudation nous révèle l'artifice, quelle autre dénudation nous permettrait de voir au-delà de l'artifice ? C'est bien pourquoi la vision crue de l'organe sexuel, qui peut se présenter comme l'accomplissement d'un désir, ne saurait suffire. Elle doit s'associer, elle s'associe dans le rêve à l'acte qui la permet, l'acte auquel paraît tendre la séduction féminine. De la même manière que le vêtement suppose la nudité, la séduction suppose la dénudation, même si elle résiste, surtout quand elle résiste. Dénudation, en effet, à laquelle le corps féminin qui l'appelle résiste, puisque la surface qu'il offre à la vue révèle, expose une nudité qui n'est jamais que la promesse d'une autre nudité.

Car, pour véritablement exhiber sa nudité, ce corps devrait nous laisser voir en surface sa profondeur. Il nous faudrait plus de lumière. « Alors, je l'amène près de la fenêtre. » Mais la nudité se dérobe, autant que la vérité. Et la dénudation qui se produit à différents niveaux, dans l'en-deçà et l'au-delà de la surface du corps, poursuit des profondeurs inaccessibles, réunit dans un même mouvement le visuel et la pensée.

Ce qui est donné à voir n'est jamais suffisant, ou plutôt, en raison de la dialectique du désir et de l'objet - la vision même de l'objet -, relance le désir d'en voir plus. Peut-on dire que le corps féminin est à l'origine de cette dialectique ou qu'il en forme l'objet modèle ? Autant que sa finalité sexuelle, sa pénétrabilité, la fonction maternelle contribuent à cette exigence d'un plus de nudité qu'il évoque. L'idée de ce plus de nudité - qui, cela est bien évident, n'est pas dissociable d'un plus de vérité - est discernable dans le rêve, non seulement dans l'examen effectué au fond de la bouche d'Irma, dans sa gorge, mais aussi dans le mouvement du récit, puisque la suite du rêve présente Irma examinée par les médecins à travers ses vêtements. « Mon ami Otto est également là, à côté d'elle, et mon ami Léopold la percute par-dessus le corset. Il dit elle a une matité à la base gauche et il indique une région infiltrée au niveau de l'épaule gauche (fait que je constate malgré les vêtements). » « Malgré les vêtements ». « Ce n'est qu'une incidente », remarque l'interprète, mais il lui consacre un paragraphe. Les praticiens, même ceux qui ont affaire aux maladies organiques, ne peuvent pas procéder en clientèle privée avec les malades femmes comme lui-même, dans son service, avec les enfants. « Ces mots (femmes, enfants), ajoute-t-il, marque peut-être l'opposition. On disait d'un médecin très connu qu'il procédait toujours à l'examen physique de ses malades à travers les vêtements. La suite me paraît obscure. A parler franchement, je n'ai pas envie de l'approfondir. » « *Ich habe keine Neigung mich tiefer einzulassen* » - je n'ai pas le goût de m'y engager plus profondément. Le texte du rêve est à cet endroit coupé de points de suspension. Ce n'est donc pas seulement l'interprétation qui est incomplète, mais le récit du rêve. Pas plus que le spécialiste, le rêveur ne dévêt ses patientes. De lui, plus encore que du médecin en clientèle privée, il est requis de ne pas ôter les vêtements et de ne pas aller vérifier *de visu* s'il a « laissé échapper » - *übersehen* - quelque chose d'organique. Regrets! Regrets si ne s'y ajoutait, sous-entendue, une réflexion qui est la compensation d'un doute « Je les dévoile bien davantage, puisque non seulement elles me dévoilent leurs secrets et qu'à travers les travestissements des symptômes j'en sais plus sur leur sexe, sur le fonctionnement de leur désir, que ce que m'apporterait la considération de leur nudité. Dévoilement par la parole. Elles m'en racontent bien davantage. »

L'être de la femme, l'être de l'hystérique, du fait de la relation singulière du corps désirable à l'énigme que représente son propre désir, paraît destiné à une forme d'opérations physiques et mentales qui a pour modèle la dénudation ou le dévoilement. Un certain nombre de catégories de pensée s'y trouvent nécessairement associées, qui peuvent se regrouper autour de l'opposition surface/profondeur. Les oppositions qui président à l'interprétation des rêves, texte manifeste/pensées latentes, conscient/inconscient, s'y rattachent, de même que le rapport du symptôme à son origine, la relation de l'artifice à la nudité, de l'artifice - qu'on ne peut naturellement pas réduire au mensonge - à la vérité. Ces catégories, qui appartiennent aux catégories générales de la pensée, ne seront pas seulement agissantes, comme elles le sont toujours, dans l'art de Vienne à cette époque. Elles seront mises en scène, elles seront l'objet d'une représentation spécifique et le centre d'un débat qui aura pour origine la crise du rationalisme humaniste issu de la domination de la bourgeoisie libérale.

Si la peinture fait parler, elle fait parler en deçà ou au-delà d'elle-même. La seule approche historique et le recours aux sources qui nous permettent de mieux suivre l'évolution des styles et la transformation des thèmes, s'ils sont nécessaires, sont insuffisants, car nous n'y trouvons qu'une réponse fragmentaire au sentiment esthétique que l'œuvre produit en nous;

elle laisse sans explication les raisons d'un goût qui fait que cet artiste-là se distingue pour nous de tous les autres et nous touche par une levée d'images associées.

On a dit de Klimt qu'il avait été le peintre de la femme ou des femmes, et en cela il ne différait pas d'un grand nombre d'autres artistes qui dans leur œuvre accordent autant que Klimt une prévalence à la représentation de la femme. Quelques-uns de ses tableaux reprennent des motifs qui inspirèrent fréquemment les peintres. Il y a, par exemple, deux versions de Judith, désignée comme telle. Mais Klimt, comme s'il avait lu le désir inconscient caché sous les sentiments patriotiques, a présenté l'héroïne biblique habillée des voiles transparents et sous les traits pervers de Salomé, dont le sujet était d'ailleurs d'époque: Gustave Moreau, Oscar Wilde, Richard Strauss s'en sont emparés. Il peint aussi, comme tant d'autres peintres avant lui, Léda, Danaé, Athéna. Il peint aussi des figures allégoriques féminines et des portraits de femmes.

On a quelquefois rapproché, comme l'a fait Schorske, l'itinéraire de Freud de celui de Klimt. Tout comme Freud avec la science, après y avoir participé par les fresques du Burgtheater, Klimt rompit avec l'art officiel. Et comme Freud le fit avec L'INTERPRÉTATION DES RÊVES, on peut penser que Klimt s'engagea résolument dans une exploration de son monde intérieur et qu'en même temps qu'il peignait, ne sacrifiant rien aux exigences de la peinture, il eut à cœur de saisir ce qui le faisait peindre. L'art de Klimt fut un art de réflexion et un art conscient, un art du devenir conscient. Il sut dégager pour lui-même les thèmes, les objets qui le hantaient et animaient son désir de peindre, mais il sut aussi les travailler dans le sens qui convenait à l'expression picturale et à l'exposition devant le public tout en restant fidèle aux significations premières. C'est là, me semble-t-il, une des raisons pour lesquelles sa peinture fut en partie une peinture de signes, de symboles, d'icônes. Nous ne savons pas quelle fut l'influence de Freud, mais on peut supposer que Klimt n'eut pas besoin de le connaître pour faire apparaître aux yeux de tous quelques-unes des formations psychiques que Freud entendit d'abord de ses patients dans le secret de son cabinet.

Klimt, on le sait, appartient au mouvement de la Sécession, rassemblement de peintres, d'architectes qui, tout en étant à la fin du siècle soutenus par les autorités culturelles de l'Empire, voulurent s'affirmer en opposition avec les conceptions artistiques et architecturales qui avaient été celles de la bourgeoisie libérale depuis 1860 et dont les transformations urbaines du Ring témoignaient. Dans le premier numéro de la revue de la Sécession **Ver Sacrum**, Klimt illustra la devise des sécessionnistes, *Warheit ist Feuer und Warheit reden heisst leuchten und brennen*, par la figure d'une femme nue qui tend un miroir à ceux qui la contemplent, miroir en quelque sorte inexistant puisque - ce que ne fait aucun miroir sauf à être placé dans le vide - il ne réfléchit rien, c'est-à-dire qu'il réfléchit tous ceux qui viendront se présenter devant lui. Cette figure a pour légende *Nuda Veritas*. La femme nue présente déjà des caractères propres à la manière, ou à une des manières, de Klimt. Sans modelé, elle affirme la prééminence de la surface sur la profondeur ; et le traitement du corps en deux dimensions s'accompagne d'attributs que l'on retrouvera plus tard. Outre l'abondante chevelure, un décor ornemental abstrait animé de courbes féminines soutient le fin graphisme du dessin de la femme. Avec ce dessin, contemporain de la première rédaction de L'INTERPRÉTATION DES RÊVES, Klimt n'avait pas seulement créé la figure emblématique d'un mouvement influencé par le Jugendstil munichoïse et l'Art Nouveau français. En unissant en une représentation indissociable nudité et vérité, il affirmait l'idée qu'il se faisait de son art. Mais quelle était donc cette vérité qu'il avait pour mission de transmettre? L'on pouvait peut-

être se demander si c'était la vérité qui était nue, ou la nudité qui était vraie. Pourtant, par le symbole du miroir tourné vers celui qui contemple la femme, Klimt paraissait indiquer que la nudité de l'objet renvoyait la vérité du sujet, ou renvoyait le sujet à sa vérité, la vérité de son désir, et le savoir de cette vérité. Le miroir, dans l'intention de Klimt, devait sans doute représenter la peinture, les moyens objectifs de la peinture qui réfléchit, organise et révèle, pour qui la voit, son propre monde, son monde le plus intérieur.

La figure de *Ver Sacrum* est encore abstraite. Elle semble annexer la nudité à la vérité. Si l'on en excepte le miroir, elle ne s'éloigne pas vraiment du symbole traditionnel ce n'est que parce que la vérité est vérité qu'elle est nue. Mais l'année suivante, en 1898, Klimt peint une *Pallas Athénée*. Il en avait déjà donné plusieurs versions. L'une d'elles, dans le style de la Ringstrasse, orne la cage d'escalier de l'Université.

Pour la première exposition de la Sécession, l'année précédente, il avait fait un dessin représentant Thésée terrassant le Minotaure. La déesse casquée protégeait le héros. Sur son bouclier apparaissait la figure dérisoire et effrayante, plus masculine que féminine, de la Gorgone. La même tête, parodique comme une grimace d'enfant, est estampée sur l'égide d'or de la déesse. Étrange déesse de la raison ! Alors qu'elle ne devrait que s'imposer par son autorité, serait-ce pour séduire qu'elle laisse dépasser de son casque une abondante chevelure rousse ? Comédienne négligente, déesse de théâtre, il y a du costume et de la pacotille dans son équipement. Mais voilà plus encore : elle bénéficie d'un nouvel attribut iconographique. Au lieu de Nikè, la victoire ailée, attribut habituel de Pallas Athénée, la déesse porte dans sa main, juchée sur un globe minuscule mais visible, la *Nuda Veritas* de la Sécession. Mais cette fois-ci elle ne se présente plus sous la forme abstraite de la vignette de *Ver Sacrum*. C'est plus comme femme que comme vérité qu'elle offre la rousse et opulente chevelure - écho, par son flamboiement, de celle qui dépasse si curieusement du casque de la déesse pour nous rappeler, à la manière des jeunes motocyclistes actuelles, qu'elle est encore une femme. Schorske fait à juste titre remarquer que cette petite figure serait mieux nommée *Véra Nuditas* que *Nuda Veritas*, en signalant la présence des poils pubiens (que la traduction nomme par une merveilleuse condensation *pubiques*) que la *Nuda Veritas* de *Ver Sacrum*, pudiquement, n'affichait pas. Un an plus tard, Klimt peint encore la même figure féminine, mais elle n'est désormais allégorique qu'à peine. La chevelure est ornée de fleurs, tandis qu'à celles qui poussaient aux pieds de la femme de *Ver Sacrum* s'ajoute, dans la version peinte, un serpent dont il ne faudrait pas trop se hater de faire seulement un symbole masculin. Chevelure, fleurs, serpents seront souvent associés dans une même symbolique féminine.

L'aptitude, pour ainsi dire de nature, de la chevelure à évoquer le sexe de la femme, que Baudelaire avait déjà somptueusement illustrée, il n'est pas douteux que Klimt en ait fait l'un des moyens privilégiés de son art de suggestion. Les femmes que peint Klimt sont d'abord remarquables par l'opulence, le volume, l'exubérance d'une chevelure qui enferme le visage et son expression dans une immense masse animée, anonyme et sauvage. Le visage, garant de la singularité de la personne, n'est plus qu'une mince amande enserrée dans des volutes dont la disproportion évoque la démesure du sexe. La chevelure est un signe de la féminité de la femme si indispensable pour Klimt que lorsqu'il peint les femmes de la société viennoise, dont il ne peut pas plus transformer les traits que la coiffure, pour en augmenter, avec la surface, la présence, pour en suggérer aussi une interprétation qui soit proche du sens qu'il lui confère, il complète la coiffure par ce qui est pour la peinture l'équivalent de ce qu'est la chevelure pour la personne. Si je le définis par « ornement », je risque à l'évidence d'induire à un contresens.

Car il est bien évident que dans ce domaine, celui de la femme ou celui de la peinture, l'ornement n'est pas un supplément flatteur et superflu, mais appartient à l'objet lui-même.

Dans le portrait de Margaret Stonborough-Wittgenstein, l'ornement qui prolonge la chevelure semble encore intégré au décor, dans celui d'Adèle Bloch-Bauer, en se différenciant, il paraît autant l'explosion en corolle de la robe, qu'une extension proliférante et aberrante de la chevelure, immense coquillage dore, recelant en son centre l'animalcule frileux, fragile du visage. Mais c'est encore dans le portrait de Fritza Ried 1er que la relation de la chevelure à l'ornement se manifeste le mieux. En prenant la forme même de la coiffure de Marianne d'Autriche peinte par Vélasquez, l'ornement affirme sa fonction d'équivalence. Les cheveux ne seraient-ils qu'un ornement ? Mais alors, en tant qu'ornement - c'est-à-dire moyen de séduction, ils sont significatifs du dévoilement de la vérité. Ou bien l'ornement aurait-il pour fonction de symboliser cette vérité ? Ou cette nudité ? Il y a, en effet, quelque chose de tout à fait paradoxal dans la chevelure. C'est que la chevelure, partie intégrante du corps, en est détachable. Autant que le visage par sa mobilité, ou le corps par ses gestes, elle est expressive, mais expressive, on le voit bien dans la peinture, à la manière d'un ornement. Cette homologie ne pouvait échapper à Klimt, formé par son père, ciseleur d'or, et par ses études, aux arts appliqués. L'ornement appartenait de plein droit à la peinture, mais celle-ci en exprimait l'essence et en augmentait les prestiges.

La fonction ornementale de la chevelure, et sa relation avec une figuration stylistique de la femme, nous en aurons une idée dans la comparaison des deux tableaux que Klimt peignit en 1898 pour le salon de musique de Nikolaus Dumba. Ces deux tableaux appelaient donc la comparaison. Ils l'appelaient par leur opposition. Il est tout à fait frappant de voir coexister, pour figurer ensemble, peintes au même moment, deux œuvres aussi dissemblables. Elles marquent plus qu'un passage stylistique : l'accomplissement, dans une sorte d'apothéose, de deux styles, dont l'un est tourné vers le passé de l'artiste et l'autre, vers son avenir. Mais le caractère achevé des deux tableaux, la plénitude des effets, la possession des moyens et l'affirmation des thèmes dans la manière sont là pour démontrer la parfaite maîtrise de Klimt, sa domination à la même époque de moyens opposés, et par conséquent le caractère parfaitement délibéré de ses choix. Dans *Schubert au piano*, l'espace est traité à la façon impressionniste. Les contours estompés, la répartition des sources lumineuses qui orchestrent l'espace et ouvrent des zones d'ombre mettent en résonance peinture et musique et évoquent celle-ci par celle-là. Nous sommes introduits dans un monde de sentiment où l'émotion domine. Dans l'autre tableau, *La musique*, le caractère fortement singularisé de la femme, de la musicienne, apparaît, surtout si l'on tient compte de la figure allégorique qu'elle est conduite à représenter, comme provocante. Dans *Schubert au piano*, les chanteuses ne semblent prêter attention qu'au chant. Elles sont absorbées par le sentiment intérieur de la musique et prouvent, par une relation intime de l'organe vocal à l'esprit de la musique, une indifférence au monde extérieur. Dans l'autre tableau, on ne sait si la musicienne ne regarde vers qui la voit que distraitement, tout à l'écoute de ses notes, ou si elle jouit davantage de l'effet qu'elle produit. Est-ce de sa cithare ou de son corps qu'elle joue ? Non seulement elle fait impression, mais elle est attentive à l'impression qu'elle fait. Je ne dirais pas qu'elle est plus hystérique que les compagnes de Schubert, ni plus femme, mais, en tout cas, la manière dont elle est femme ne saurait se séparer des deux figures de la sphinge et de ce visage de Silène frère de la Gorgone du bouclier d'Athéna. Si celles-ci étaient femmes, celle-là l'est malgré tout un peu plus, à la manière dont on pouvait le dire de ce plus de nudité recherché dans la dénudation, parce que, mieux que femme, elle aurait les attributs de la féminité. Elle n'a plus besoin alors de la

profondeur de l'âme, pas plus que la peinture n'a besoin de la profondeur de l'espace. Peinture de surface, dans laquelle les éléments jouent le rôle de signes. Outre leur valeur symbolique, ces figures signalent bien dans la modernité un retour à l'antique peinture plate. L'ornement est aussi le complément obligé d'une peinture traitée dans l'ordre de la surface. Il en est la profondeur. Il dit autre chose et autrement que la profondeur de l'espace perspectif, mais il en prend la place. Ce n'est plus un espace d'évocation, c'est un espace de déchiffrement qui inscrit des signes et introduit à leur lecture à la manière des peintures murales des anciennes civilisations. Étonnante musique, entourée d'objets archéologiques que des fouilles auraient mis à nu. Alors que dans *Schubert au piano* la signification se dissout dans un clair-obscur, dans *La Musique*, les objets arrachés d'on ne sait quelle profondeur sont exhibés, précis et saisissables mais aussi mystérieux que la sphinge, que la chevelure sauvage de la musicienne, que cette tête d'étranglée. La mise à plat, la mise à nu, c'est là le paradoxe, trahissent l'énigme. Serait-ce trop dire, quelque chose des pulsions nous est donné à voir?

Nous retrouvons dans *Eaux mouvantes* ou *Serpents d'eau* l'usage métonymique et métaphorique de la chevelure. L'ornement, par ses couleurs, ses motifs floraux en continuité avec les chevelures, atteste que celles-ci font plus que qualifier la féminité de la femme ; elles sont comme le déploiement insistant et physique de l'existence du sexe et ont pour mission d'évoquer ce que l'image du sexe ne devrait pas manquer d'évoquer. Signe d'une dénudation achevée, les poils recouvrent et dissimulent comme pour rappeler que pour les yeux, pour l'esprit et pour le désir quelque chose qui est constitutif de la nudité ne sera jamais accessible; qu'à mesure qu'elle s'exhibe, la nudité se dérobe ; et qu'il existera toujours un lieu réservé et imprenable auquel l'être psychique des femmes et l'organisation de leur désir participent. La chevelure, du moins dans la peinture, ne voile que , pour mieux affirmer par sa nature l'existence de ce qu'elle voile. Cachant ce qu'elle dévoile, dévoilant ce qu'elle cache, elle est affectée d'une fonction alternative et contradictoire et fait penser dans l'ordre du visuel pictural à une formation de compromis.

Que Klimt ait été un peintre érotique, qu'il ait eu le génie de transformer en des œuvres fascinantes des fantasmes très ordinaires, qu'il ait su reprendre dans les formules inédites les formes picturales qui s'étaient succédées au cours de l'histoire, nous le savons ou nous l'apprenons sans tarder. Et il est vrai aussi que nous retrouvons aisément dans sa peinture les thèmes qui autour de Freud furent développés dans la littérature analytique de l'époque, thèmes auxquels pour beaucoup se résumait la psychanalyse : la femme agent de la castration telle qu'elle apparaît dans les deux *Judith*, l'homme enfermé dans le piège tentaculaire de la matrice, prisonnier de la faute sexuelle et que l'accomplissement sexuel transforme éternellement en ce vieillard impuissant, passif et affaissé que nous montre la fresque de *La jurisprudence* qui fit scandale à l'époque. Il n'est pas inutile de signaler que les figures masculines, à l'image du malheureux héros de *La Jurisprudence*, sont le plus souvent encloses dans une sorte de niche matricielle qui devait certainement, pour Klimt, symboliser son état à la manière dont la mandorle des représentations du Moyen Âge signifiait la Gloire du Christ. Même le héros chevalier de la *Fresque de Beethoven* se détache de la forme matricielle. Ainsi en est-il aussi de l'homme enlaçant la femme dans le dernier panneau de la fresque intitulée *L'attente du bonheur trouve sa consolation dans la poésie*. Avec ses larges épaules et sa musculature puissante, il paraîtrait dominer la femme si ses chevilles comme subrepticement entravées par ce qui semble bien être l'extrémité de l'immense chevelure de sa compagne ne trahissaient sa véritable condition.

*La Fresque de Beethoven*, peinte en 1902, présente des groupes de femmes, figures

allégoriques et stylisées, ayant des significations opposées. Sur le premier panneau, *l'aspiration au bonheur*, sont peints des corps nus dont on pourrait dire qu'ils sont vraiment nus. Ils font un peu penser à ceux de Schiele. C'est une nudité qui n'est ni de surface ni de profondeur. Non pas la nudité de l'homme ou de la femme, mais la nudité de l'humanité dépouillée. Nudité qui ne suscite que la commisération et n'éveille certainement pas le désir du plus de nudité, au contraire des femmes du panneau suivant qui symbolisent *les forces hostiles*. On remarquera à la fois le volume donné aux chevelures, la présence des serpents et des fleurs, et les mèches de cheveux jouant exactement le rôle qui leur serait assigné par la peinture classique, sinon que la pose et l'expression en pervertissent la signification. Il y a enfin les femmes du chœur du dernier panneau, plus semblables encore que ne l'étaient les trois femmes des forces hostiles. Elles paraissent associer à la félicité paradisiaque l'idée d'une substitution indifférente des corps.

Sans doute ces thèmes se retrouvent-ils dans grand nombre d'œuvres de toutes les époques, et la psychanalyse volerait dans on ne sait quel ciel métaphysique si on ne pouvait par elle les y découvrir. Mais la peinture de Klimt rassemble en une densité inédite les expressions les plus extrêmes de la vie sexuelle et multiplie les représentations effrayantes, sensuelles, terribles, inévitables qui font de la femme l'objet du désir ambigu de l'homme. Mais il y a plus, me semble-t-il. C'est qu'au-delà de ces thèmes Klimt a traité la question de ce désir, avec les moyens mêmes de la peinture, la question que Freud, à la fin de sa carrière, ose poser, et dont nous avons vu qu'elle était déjà implicitement présente dans le rêve d'*Irma* « Qu'est-ce qu'une femme? que veut une femme ? Quoi en elle répond à mon désir, explique mon désir et le déçoit à jamais ? » Et sans doute y a-t-il dans la manière de poser cette question une réponse implicite que nous avons déjà devinée être à l'œuvre dans le rêve inaugural de Freud: ce sont toutes des hystériques - mot aussi par lequel l'homme pourra rendre compte d'un incompréhensible pour lui dans l'économie sexuelle du désir féminin, mot dans lequel aussi il pourra retrouver quelque chose qui serait comme la cause de son désir. Il est certain que la peinture, qui est un art du visible, plus qu'aucun autre art peut exprimer, redoubler, parodier l'affinité unissant la femme et l'artifice. Il y a dans la féminité quelque chose qui apparente la femme à la peinture. La femme est déjà peinture. Et il ne s'agit pas seulement de son maquillage, bien que le maquillage soit le signe le plus évident de cette parenté. Elle est peinture dans la mesure où par elle se formule la relation de la réalité à l'artifice, de l'apparence à la vérité, ou de la surface à la profondeur. La peinture de Klimt pourrait être interprétée comme une immense illustration du petit fragment du rêve d'*Irma* que nous avons recueilli. *Krause Gebilde*, disait le rêve. Formations contournées, ornements frisés, crépus, ondulés : en une même image, ce qui est caché et ce qui est apparent - mots qui s'associaient à *Künstliches Gebiss*, à cet artifice dont on se demande s'il n'appartient pas à la nature même.

Ainsi Klimt a-t-il pu développer, dans un art qui prenait ses moyens dans la peinture occidentale, l'a-plat japonais, les procédés symboliques de l'icône et les somptuosités ornementales des mosaïques byzantines, cette question qui serait celle, en effet, que posent conjointement la femme et la peinture. L'ornement va donc avoir pour fonction de propager, d'étendre la nudité. L'ornement, c'est la nudité, la nudité sexuelle généralisée. L'ornement, qui se superpose au voile, peut donc montrer ce que le voile dissimule. Il reproduit la dialectique du dévoilement, de la dénudation. Il ramènerait à la surface visible l'irreprésentable même. Il symbolise sans dire, il pose les genres sans les nommer. Il détermine de la sorte un besoin d'interprétation, de déchiffrement - ce que ne ferait pas la représentation naturaliste qui est déjà interprétation. Symbolisation qui, redoublant la figure, appelle la question que cette figure

devrait poser.

Regardons *Le baiser*. Il semble bien à première vue que les ornements des vêtements féminins soient féminins comme seraient également masculins les ornements des vêtements de l'homme, fleurs, cercles concentriques d'un côté, rectangles de l'autre. Ces ornements répondraient à la pose de l'homme, à l'expression de la femme. Nous pouvons remarquer qu'une fois encore, comme dans *La Fresque de Beethoven*, le visage de l'homme n'est pas visible et qu'en somme il n'aurait pas à l'être puisque la femme ferme les yeux. Recueille-t-elle ou enserme-t-elle ? Reçoit-elle ou retient-elle ? De quelle jouissance est donc faite son expression ? Car voici que nous apparaît - ce que nous n'avions pas vu d'abord - le manteau aux ornements concentriques qui se différencie, mais pour les redoubler, des ornements floraux de la robe ; voici que ce manteau, en épousant les contours des corps, des visages, enferme la femme et l'homme dans une forme bien proche de celle du chevalier et du couple de *La Fresque de Beethoven*. On peut apercevoir aussi, comme une réitération significative, pénétrant, s'infiltrant dans les motifs rectangulaires du vêtement de l'homme, quelques éléments, formations contournées, ondulations, spirales, qui, de toute évidence, seraient plutôt à attribuer au versant féminin.

La femme du *Baiser* avait les yeux fermés comme le sont aussi ceux de la *Danaé*. Klimt en peignant ce tableau a sans doute voulu unifier dans une même représentation fantasmagorique auto- et hétéro-érotisme féminins. La superposition du voile et de l'ornement est tout à fait perceptible, car ces cercles dorés sont comme des globules, des cellules flottantes, entraînées dans cette sorte de flux d'un pourpre sombre, dans le courant que les plis du voile semblent dessiner. L'élément masculin qui s'est encore abstrait depuis le tableau du *Baiser* n'apparaît plus que sous la forme d'une semence d'or d'un dieu absent - monnaie divine, valeur, et la plus abstraite qui soit, valeur d'échange. Rêve de femme. Pourrait-on dire qu'à la substitution indéfinie des femmes qui répondrait à l'ancrage imaginaire du désir masculin que Don Juan exprime, répondrait la valeur abstraite de l'ancrage symbolique du désir de la femme ? Du moins, en écho à ce tableau qui pourrait bien aussi rendre compte du reflux auto-érotique à l'œuvre dans l'amour le plus hétérosexuel d'une femme, longtemps avant Lacan, Karl Kraus écrivait : « Quand une femme fait attendre un homme et qu'il se console avec une autre, c'est une brute. Quand un homme fait attendre une femme et qu'elle ne se console avec aucun autre, c'est une hystérique. *Phallus ex machina* - le Rédempteur (1) »

Pourtant, dans cette semence d'or, un élément hétérogène se détache énigmatiquement, juste en regard de l'entrejambe de la femme. Petit rectangle noir délimité par une ligne blanche qu'on dirait prélevé du tissu à fond d'or lui aussi de l'homme du *Baiser*.

La prédominance de la représentation de la femme dans l'œuvre picturale de Klimt apparaît autant dans ses dessins. Nombre de ceux-ci sont des esquisses, recherches d'idées, de formes, pour ses futurs tableaux. Travail de l'imagination, mise en place des éléments. Mais les dessins sont aussi des notations brèves, qui disent d'une manière plus cursive et plus apparente ce que les tableaux, parce qu'ils s'adressent au public, taisent. Le dessin fait l'économie de la rhétorique de la peinture. L'intérêt pour la femme, pour l'intimité de la femme et de son corps, s'expose ici avec une évidence dont on ne peut pas dire cependant qu'elle ne réserve rien.

Mais peut-être aucun tableau, aucun dessin n'exprime-t-il si bien la relation entre un vêtement qui ne voile la nudité que pour en imposer la présence, et une nudité qui reproduit la fonction du vêtement, avec la position intermédiaire et métaphorique de l'ornement, que la feuille où sont notés six projets d'affiche pour une exposition d'Otto Wagner.

Avant d'essayer de montrer combien ces esquisses sont représentatives des conceptions architecturales qui s'élaborèrent à Vienne autour des années 1900, j'aimerais évoquer brièvement Egon Schiele, ne serait-ce que pour comparer son œuvre à celle de son aîné. La comparaison s'impose d'autant plus que Klimt prit Schiele sous sa protection et que, durant les quelques dix années qui les séparèrent l'un et l'autre de leur mort, de 1908 à 1918, Schiele subit l'influence de Klimt, mais pour s'y opposer. L'ambivalence de Schiele transparait d'ailleurs dans sa peinture. Un dessin, *Le Garant*, de 1909, les montre tous deux ne formant pour ainsi dire qu'un corps bicéphale. Dans *Agonie* et *Les Ermites*, ils apparaissent encore dans une indivision des corps. Mais, selon Alessandra Comini, un sentiment de revanche se fait jour dans un dessin préparatoire à ce dernier tableau. Klimt y serait privé de la vue. Une esquisse de 1912 les représente encore en costume de moine (C'est sous le travestissement de moines qu'Egon Schiele dessinera pour une affiche annonçant l'exposition de 1918 les artistes de la Sécession). On peut saisir encore la même ambivalence dans deux tableaux de Schiele qui rappellent des œuvres de Klimt, mais pour s'en écarter : *Danaé* et un portrait de sa sœur Génie qui rappelle, mais comme par dérision, la seconde *Judith* de Klimt. On y discerne l'atténuation, sinon la disparition totale, de l'ornement. La robe de Gertie n'appelle en aucune façon une lecture de l'ornement. Celui-ci disparaît comme porteur de significations, il n'est plus signe ; s'il contribue à renforcer l'expression du personnage, il n'ajoute rien à la signification de la peinture. On a le sentiment que de Klimt à Schiele, même si l'on fait évidemment abstraction des différences de manière, de matière picturales, de touche, qui sont loin d'être négligeables, c'est le sens même de la peinture qui a changé. Ce qui était confié chez l'un à l'ornement, c'est-à-dire à un support à la fois pictural et symbolique, à un système de signes qui était nécessaire, bien que mystérieux, à la signification du nu, à ce qu'il révèle et continue de voiler, est confié chez Schiele à l'expression. Le nu devient la nudité d'un corps, d'un être individualisé, inséparable de l'attitude, des traits du visage, des gestes des mains qui sont si essentiels chez Schiele que l'on dirait qu'il leur accorde l'expression verbale qui est refusée à la peinture. Chez Klimt, par la chimie de son art, l'individuel, même dans ses portraits, n'est qu'un support métaphorique à une signification plus générale. Le mythe est en quelque sorte inhérent à la peinture de Klimt. Les sources fantasmagiques de sa peinture sont réélaborées et métamorphosées comme dans le mythe. *Le Baiser* met en scène n'importe quel homme, n'importe quelle femme. Schiele paraît opérer le mouvement inverse. Il détourne le mythe pour l'incarner et par conséquent le perdre dans des individus particularisés. Pourrait-on dire alors que Klimt peint la réalité psychique et Schiele la réalité psychologique ? A l'interrogation de Klimt - si proche de celle de Freud, de celle que les hystériques conduisirent Freud à formuler: « Qu'est-ce qu'une femme? que veut-elle ? quelles sont les voies d'un désir dont nous ne récoltons que des symptômes détournés ? » -, à cette projection dans la peinture d'un monde qui assemble et homogénéise pulsions et fantasmes, Schiele substitue une autre question: « Qu'est-ce que je suis ? ». Question qui peut éventuellement se formuler dans les relations que nous avons avec les femmes, et pour un peintre dans la représentation qu'il fait d'elles, mais qui évidemment s'incarne d'abord dans l'image qu'il tente de cerner de lui-même. Cette recherche passionnée de son identité donne donc lieu à un dédoublement de soi et de son image. Les auto-portraits de Schiele sont nombreux. Ils paraissent souvent être la manifestation fragmentaire d'une réalité dont la synthèse se dérobe, et répondent d'ailleurs aux portraits photographiques que l'on a de lui. Mais ce dédoublement, par une sorte de prolifération spontanée, produit un autre dédoublement. Schiele peint ce dédoublement lui-

même, comme si l'auto-portrait ne suffisait pas et qu'il fallait rendre visible l'irréparable division de soi. Klimt, quand il peint le couple, semble vouloir définir la fonction respective, imaginaire et symbolique de chacun des partenaires par rapport à l'autre, effaçant, sous la tapisserie raffinée de l'ornement ou l'or flamboyant de l'icône, la particularité individuelle. Schiele peint des accouplements, ou des accouplements impossibles. Il traduit la solitude, le désespoir d'une impossible fusion. Le tableau *Étreinte*, dans lequel figurent Egon et Édith Schiele, permet presque de reconstituer le déroulement de l'acte sexuel, d'imaginer le sentiment des partenaires, leurs pensées au moment où ils tentent de trouver ensemble une consolation à l'insatisfaction dont ils sont chacun cause pour l'autre. La nudité, chez Schiele, est l'expression d'un moment extrême. Ce n'est, à travers elle, ni la vérité nue qu'il nous montre, ni la vérité que l'on voudrait atteindre par la dénudation, mais, dirait-on, l'expression psychologique fugace qui, dans des circonstances particulières, a amené un être à se dénuder. Par le graphisme, la couleur qui en accentue la caractérisation, le nu chez Schiele traduit d'abord la facticité. Alors que chez Klimt on avait pu discerner une homologie de signification entre l'ornement et la nudité, la nudité n'offrant jamais que la surface d'un ornement supplémentaire, et l'ornement signalant la structuration stratifiée de la nudité relançant le désir d'une nudité au-delà de la nudité, Schiele, lui, paraît affirmer une nudité nue parce que conditionnée et singulière. Les femmes de Klimt, loin de se définir par des caractères individuels se rangent sous quelques types peu nombreux et, en ce sens, paraissent bien être issues de formations fantasmatiques, relever de l'organisation synthétique de celles-ci. Schiele exagère le caractère individuel - le détail n'est plus ornemental et symbolique, mais qualificatif, et la nudité vaut pour l'homme comme pour la femme. Ce n'est plus *l'homme* ou *la* femme, les différentes apparences de *la* femme, mais *un* homme ou *une* femme à un moment défini. Je ne peux m'empêcher de penser que Schiele est plus éloigné que Klimt de Freud, de la pensée de Freud. Pensant à Klimt et à Schiele et les comparant, je me disais, ne sachant pas s'il s'agissait d'un jugement purement subjectif, que la peinture de Klimt supposait davantage l'existence de l'inconscient et nous donnait davantage à percevoir celui-ci que la peinture de Schiele. Cette présence de l'inconscient, plutôt que de la rapporter aux motifs, aux sujets peints, il fallait peut-être en supposer l'origine dans le traitement de l'espace. Car, chez Schiele, aussi personnelle et curieuse que soit la mise en page qui coupe les personnages, aussi affirmé que soit le point de vue, l'espace est encore un espace perspectif traditionnel. Les corps, les visages peuvent être déformés, caricaturés par la subjectivité du créateur, ils n'en sont pas moins posés dans l'espace perspectif habituel, alors que l'espace de Klimt est un espace douteux, ambigu, qui jouerait autant de l'espace perspectif, de l'espace *réel* que des espaces imaginaires (voir les fresques de l'Université) et symboliques. Klimt, en donnant à voir, donne à lire. Cela me semble dû à la reprise chez lui de l'espace à deux dimensions de la peinture byzantine, des mosaïques de Ravenne. Équivocité des plans créant une sorte de dialogue entre la surface et la profondeur. Cette sorte d'hésitation des plans rappellerait par exemple la formation de compromis, le symptôme qui, en disant autre chose que lui-même, dit aussi sa littéralité. Jeu entre les plans, vêtement/nudité, nudité/vêtement, précisé dans les études pour une affiche d'exposition d'Otto Wagner.

Vienne, au moment de l'essor de la bourgeoisie libérale, dans les années soixante, avait été l'objet d'une rénovation urbaine aussi considérable que celle qui s'était produite à Paris sous la direction du baron Haussmann.

Bordant une large avenue circulaire, les monuments nécessaires à la vie de la cité,

parlement, hôtel de ville, palais de justice, Burgtheater, Opéra, avaient été construits en même temps que s'élevaient des immeubles résidentiels destinés selon le quartier à l'aristocratie et à la grande bourgeoisie d'argent.

Lorsqu'on parcourt la Ringstrasse et que l'on considère ces monuments qui, chacun, avaient été construits selon le style qui devait convenir à leur fonction sur le modèle d'un bâtiment de référence ainsi, l'hôtel de ville, sur celui de Bruxelles -, on ne peut s'empêcher de songer à un immense et parodique défilé du passé qui, dans sa monumentalité, évoquerait le cauchemar de l'histoire. Une sorte de ville artificielle inversée, non pas un décor qui imiterait une ville, mais une ville qui imiterait un décor. Wagner et Loos après lui nommèrent Vienne, en souvenir des villages en trompe-l'œil faits de toile et de carton que l'on construisait lors des voyages de Catherine II en Ukraine, la *ville Potemkine*.

Pourtant, ce n'est qu'après avoir participé à l'édification du Ring, en tant qu'architecte de nombreux immeubles de rapport, qu'Otto Wagner critiqua la conception qui avait présidé à sa construction : un historicisme qui ne répondrait pas aux transformations économiques, au développement des techniques, aux aspirations de l'homme moderne. « L'art contemporain, déclarait Wagner, doit exprimer la capacité, le mode d'existence de l'homme moderne, par les significations des formes créées par nous. » De fait, il fut l'architecte principal du réseau ferré urbain et il eut l'occasion d'utiliser les éléments métalliques, qui étaient destinés à la construction des ouvrages d'art, à des fins ornamentales. Je voudrais surtout mentionner les immeubles d'habitation qu'il construisit sur la Linke Wienzeile, d'autant plus remarquables par leur conception qu'ils sont entourés de chaque côté par des immeubles apparentés à ceux que l'on voit sur la Ringstrasse. Ces derniers sont caractérisés par des ouvrages de couverture de façades nombreux. On y voit des pilastres ou des colonnes engagées, des frontons, des atlantes et des cariatides, des corniches, des balcons et des balustrades, dont l'ensemble donne à la façade une épaisseur, une opulence dans le volume qui habille autant qu'il dissimule le corps du bâtiment comme le feraient de somptueux vêtements sur une femme se rendant à l'opéra. Otto Wagner déshabilla, pour ainsi dire, la façade. L'immeuble n'était plus tout en façade, mais il montrait sa façade. Wagner traita la façade comme son ami Klimt avait traité le nu. En supprimant les ouvrages de couverture en relief, comme Klimt avait aplati la perspective, il fit de la façade une surface à deux dimensions. Mais, comme Klimt encore, il y ajoute des motifs ornamentaux. Sans doute l'effet n'est-il pas absolument le même et cette façade nue et ornée ne fait-elle pas apparaître avec autant d'évidence que le corps nu des femmes de Klimt le paradoxe de la nudité se dérochant au moment où elle est montrée. Cependant, en voyant les motifs floraux, les carreaux de céramique -, les écussons, on ne peut pas ne pas songer aux intérieurs, aux décorations murales des appartements, au mobilier, à tous les ornements qui agrémentent la vie privée de ceux qui sont derrière les murs. Avec ces deux immeubles, on peut dire que la façade évoque la vie intérieure ; elle l'évoque, elle ne la dit pas. La nudité de la façade, la façade nue entretient la curiosité pour une vie qui nous est cachée. Wagner voulut-il inscrire, faire apparaître, imposer aux regards l'idée d'une corrélation entre intérieur et extérieur? On peut le supposer en considérant la Caisse d'épargne, banque populaire qui devait concurrencer pour les petits épargnants les banques privées. La façade est constituée de plaques de marbre rectangulaires égales, fixées aux murs par des clous. L'ensemble donne une impression assez vertigineuse d'uniformité, d'accumulation, de nombres, de comptage. La façade, en même temps, cachait et exprimait la vie de l'intérieur et la fonction.

Cette vocation de la façade, Loos allait la radicaliser avec son puritanisme avant-gardiste. C'est avec violence que Loos s'en prenait au style architectural qui avait prévalu. La ville Potemkine était pour lui, écrit Hubert Damish, une ville qui cachait sa véritable identité, sa nature, sa réalité de classe, sous le vêtement, les oripeaux que lui confectionnaient ses architectes. Architecture du masque, celle-là que méritait une capitale qui entendait préserver, jusque dans l'ère bourgeoise, son apparence aristocratique. Loos dénoncera cette architecture de faux-semblant, de trompe-l'œil - architecture immorale parce que fondée sur le mensonge et l'imitation. Dans *L'Ornement et le crime*, Loos justifiera sa conception. Quatre-vingts pour cent des gens qui étaient en prison portaient sur leur peau des tatouages. Tous ceux qui portaient des tatouages étaient des criminels éventuels ou des aristocrates dégénères. Loos s'en prit non à l'ornement en tant que tel, mais à l'ornement sans signification, répondant simplement à la mode - qui en arrive à masquer la fonction de la construction. Loos eut une fois au moins l'occasion de réaliser ses conceptions: avec l'immeuble de la Michaelplatz. L'édifice était constitué de deux parties. Le rez-de-chaussée et le premier étage qui servaient au commerce furent construits avec du marbre véritable - les colonnes étaient même en marbre massif; tandis qu'au-dessus la façade des appartements exposait une surface lisse, sans aucune décoration, percée à intervalles égaux de fenêtres toutes semblables. Il avait suivi, mais en les menant jusqu'à leurs conséquences ultimes, les idées d'Otto Wagner et celles de son maître américain Sullivan pour lequel les architectes devaient rejeter entièrement l'emploi de l'ornement afin de se concentrer sur la construction d'immeubles bien conformés. L'immeuble qui se trouvait en plein centre de Vienne, devant l'entrée du palais impérial, fut ressenti comme une véritable provocation et l'empereur lui-même évitait la place pour ne pas avoir devant les yeux un tel spectacle. Loos se défendit avec ardeur contre ses détracteurs. « J'ai choisi du vrai marbre parce que toute imitation me répugnait. J'ai gardé la façade aussi simple que possible parce que les anciens citoyens de Vienne construisaient aussi dans un style simple. Mon but était de faire la séparation la plus nette possible entre le magasin et les appartements et j'avais résolu le problème dans l'esprit des anciens maîtres viennois. »

Chez Loos, qui se définit contradictoirement par un puritanisme et un conservatisme d'avant-garde, il y avait donc une vérité de l'architecture qui n'était pas séparable de la fonction de la construction - et la fonction devait apparaître à nu. Il semblait qu'il avait poussé jusqu'au bout les idées de la Sécession, non sans les trahir. La métaphore de l'emblème de la Sécession dessinée par Klimt, *Nuda Veritas*, contenant la réplique qui lui donnait sens *vera nuditas*, perdait sa raison d'être. La charge métaphorique se dissolvait. Du fait de l'équivalence entre *nuditas* et *veritas*, la relation surface/profondeur que dans le traitement de la surface avait rétabli ou suggéré Otto Wagner disparaissait. L'architecture ne pouvait plus prétendre à représenter métaphoriquement un sujet soumis à l'inconscient. Le langage qu'elle parlait était exactement l'opposé du langage qu'avaient parlé l'architecture et l'art baroques. Il était transparent à lui-même ou plein, comme l'on veut, mais il n'était plus ambigu, équivoque, double, laissant toujours entendre un autre sens caché.

S'il y eut jamais chez certains écrivains le désir d'atteindre à la transparence du langage, ce fut pour mieux rendre les complexités de son objet. La psychanalyse devait montrer qu'à l'exception du langage scientifique qui y tendait, l'univocité du langage écrit ou parlé était, en raison de l'existence de l'inconscient, inaccessible. Aussi la littérature a-t-elle toujours oscillé entre le souci d'une précision qui, à l'instar de la science, eût apporté une connaissance claire et distincte de son objet et le besoin d'un travail sur la langue qui incarnât et exposât par sa

densité les duplicités de l'être humain soumis aux aléas du signifiant. Chaque écrivain dut donc trouver une formule propre qui équilibrât l'analyse et la poésie.

Freud avait avoué à Schnitzler qu'il le fuyait comme son propre double. Avant de se consacrer à la littérature, Schnitzler avait lui aussi été médecin et, après avoir écrit une thèse non sur l'aphasie mais sur l'aphonie fonctionnelle, il avait traité comme Freud ses patients par l'hypnose. C'est à l'occasion du soixantième anniversaire de Schnitzler que Freud lui confia l'étrange familiarité qu'éveillait la lecture de « ses splendides créations », « la sensibilité de l'écrivain aux vérités de l'inconscient (...) ». La lettre de Freud date de 1922. MADEMOISELLE ELSE ne parut que deux ans plus tard. L'argument de ce petit récit dénote bien, comme le suggérait Freud, « l'arrêt des pensées de l'auteur sur la polarité de l'amour et de la mort ».

Une jeune fille passe quelques semaines de vacances dans un grand hôtel en compagnie d'une tante, d'un cousin et d'une amie de celui-ci avec laquelle il entretient une liaison secrète. Pendant son séjour, elle reçoit une lettre de sa mère qui lui fait part des graves ennuis financiers de son père. On comprend peu à peu que celui-ci, avocat célèbre, s'est rendu coupable d'escroqueries qui l'exposent à un chantage. Il risque donc le déshonneur et la prison s'il ne se procure pas dans les deux jours trente mille florins. Or, dans l'hôtel où réside Mademoiselle Else séjourne aussi une connaissance de la famille, un homme d'un certain âge, Dorsday, qui est loin d'être insensible au charme de la jeune fille. La mère demande donc à sa fille de s'entremettre auprès de lui afin d'obtenir la somme exigée. On soupçonne que dans l'esprit de la mère et sans doute du père la séduction de la jeune fille n'est pas un atout négligeable pour la réussite de la délicate entreprise dont ils la chargent. Entreprise qui se transforme bien vite en marché, bien que les exigences de Dorsday soient limitées, mais non sans prix. Il versera la somme à condition que la jeune fille devant lui se dénude.

L'argument relativement mince du récit de Schnitzler acquiert épaisseur et intensité par la forme de la narration que l'écrivain adopta: le monologue intérieur.

Le monologue intérieur, conduit systématiquement, apparaît comme forme nouvelle de narration en 1887, avec LES LAURIERS SONT COUPÉS d'Édouard Dujardin. C'est dans cet ouvrage que Joyce disait avoir trouvé la forme qui convenait au dernier chapitre d'ULYSSE. Je ne sais si Schnitzler avait eu connaissance de l'œuvre du Dujardin, mais c'est en 1900, bien avant Joyce donc, mais un an après la publication du roman de Beer-Hoffmann, LA MORT DE GEORGES, qui usait du même procédé, que Schnitzler avait eu recours au monologue intérieur.

Le monologue intérieur, on le sait, est censé reproduire le courant de conscience du héros. Il est la traduction littéraire écrite et lisible de ce langage intérieur qui ne cesse pas, trahit l'activité constante de notre appareil mental, est suppose accompagner la succession de nos perceptions et de nos actions. De la sorte, les événements qui forment d'habitude la trame de la narration ne sont pas directement connus du lecteur; il ne les apprend que par bribes, par fragments, à travers le filtre de la subjectivité du héros qui, lui, les connaît et n'a nul besoin de se les raconter. Ainsi, par comparaison avec la narration classique, le lecteur est-il défavorisé. Il lui faut, avec l'apport il est vrai secourable de l'auteur, reconstituer les données de l'histoire et les motivations psychologiques des personnages. Par contre, le monologue intérieur, en lui donnant tes moyens d'accéder directement au courant de conscience, lui laisse le loisir de saisir, de deviner ce que le héros ne sait pas penser à travers ce qui se pense en lui. Les associations qui s'effectuent, le héros sait à peine que ce sont des associations et, pour peu

qu'elles se produisent dans une durée suffisamment prolongée, il est en grande partie incapable de les constituer en réseau cohérent. Ce que le lecteur naturellement fait, et fait à sa place. Car il comprend bien que les pensées qui parviennent à la surface de la conscience du héros dissimulent, écartent, remplacent aussi d'autres pensées. Il sent que la plupart des contenus mentaux suivent les évolutions d'un carrousel où l'échange est la règle ordinaire et crée l'animation. Le lecteur discerne encore une ces phrases qui ne s'achèvent pas, ces formules suspendues, les propositions tronquées, ces fragments de significations qui dérivent, s'éloignent, reviennent, insistent, sont les expressions déformées de désirs que le personnage ne se reconnaît pas, fait semblant d'ignorer.

Le récit de Schnitzler est à ce point de vue remarquablement construit. D'abord parce que le récit est constitué de deux niveaux qui figurent déjà dans LE LIEUTENANT GUSTEL et dans le récit de Dujardin. Le monologue intérieur proprement dit est coupé par les dialogues, la conversation du personnage avec ses partenaires, les réflexions qu'il surprend. De la sorte, des échantillons pris sur la réalité, et qui ne peuvent évidemment être que des mots, pénètrent, s'infiltrant dans le courant de conscience. Les dialogues introduisent un décalage des plans, un relief qui met le héros en perspective. Nous sommes conviés à observer ainsi le fonctionnement de la machinerie mentale. Nous voyons en action l'autre face de ce qui dans la tragédie apparaissait comme l'oeuvre des dieux et le témoignage de leur toute puissance - la fabrication de la fatalité. Nous observons comment le minuscule, irréprensible, obstiné, arbitraire et incontrôlable travail des mots tisse un destin, comment l'idée de la mort va peu à peu prendre possession de la jeune fille. Accident, passage de hasard d'une représentation verbale qui semblerait arbitraire et indifférente si elle ne regroupait bientôt autour d'elle, comme autant d'éléments d'un puzzle s'ajustant peu à peu, les particules libres de ses anciennes mémoires qui finissent par composer un scénario fantasmatique grâce auquel l'héroïne se donnant le spectacle de sa propre mort compense, par l'idée de la douleur qu'elle ne manquerait pas de susciter, le mépris où on la tient. Avec le monologue intérieur de MADEMOISELLE ELSE, Schnitzler cherché à montrer que sur le continuum de l'activité mentale la pensée avance par bonds discontinus et que le déterminisme psychique ne va pas sans arbitraire. C'est presque sans la participation active du personnage, sans une décision volontaire, qu'une fois les représentations formées, l'acte se produit. L'héroïne y est poussée par quelque force étrangère dont elle perçoit qu'en s'y abandonnant elle défie une fatale dérélition.

Le monologue intérieur oblige à recourir à l'interprétation. En lisant, le lecteur ne peut échapper à la position d'interprète. Il est amené à constamment corriger, compléter, prévoir. N'est-il pas étrange que l'invention de cette forme de narration soit justement contemporaine de la naissance de la psychanalyse ? Je ne sais comment Schnitzler dans LE LIEUTENANT GUSTEL et Beer-Hofmann furent amenés à adopter le monologue intérieur. Il n'y a guère de doute que Joyce au moment où il écrivait le monologue de Molly avait rencontré la psychanalyse et qu'il ne se défendait avec tant de véhémence contre elle que pour mieux en intégrer les données. En 1923, quand il écrit MADEMOISELLE ELSE, Schnitzler sait naturellement tout ce qui le lie à Freud, «la polarité de l'amour et de la mort », la lutte des pulsions de vie et de mort, mais non moins les étranges échanges de la vie et de la mort, dont la nouvelle *Rien qu'un rêve* nous donne un mystérieux mais éloquent exemple.

Le sujet de MADEMOISELLE ELSE était en outre si parfaitement adapté à la forme du monologue intérieur qu'on peut se demander si le choix du sujet a suivi l'expression

littéraire, ou si celle-ci s'est imposée en raison du sujet. La situation qui la rend maîtresse d'une décision oblige Else à reconnaître explicitement le désir de l'homme et il lui est requis de lever le voile derrière lequel elle préférerait jusque-là tenir mouvantes et confuses, présentes mais indéfinissables, brumeuses, légères et intouchées, ces choses-là, ces choses du sexe. Le marchandage dont elle est l'objet circonscrit la part qui en elle peut être l'objet d'un marchandage ; et cette part d'elle-même qui, jusque-là obscurcie, était pressentie comme cause du désir des hommes, il ne lui est plus possible de la récuser, de la travestir. Il y a dans la demande de Dorsday une preuve aussi irrécusable de son désir que celle qu'avait pu reconnaître Dora quand à l'âge de quatorze ans elle avait subi dans la boutique l'étreinte imprévue de Monsieur K. La demande expresse qui lui est faite d'avoir à se dénuder la contraint à regarder crûment ce que recèle pour elle l'idée de sa nudité ; elle l'oblige à se dévoiler à elle-même les pensées, les comportements, les scènes, les représentations qui s'étaient associés jadis, dans des situations concrètes ou imaginaires, à la nudité. Le dégoût, la honte qu'elle éprouve dans le moment présent, la renvoient au souvenir d'autres moments où il lui faut lire l'autre face, celle de ses propres désirs. Et voici qu'apparaît une image d'elle de laquelle le marché dont elle est l'objet ne lui laisse plus le loisir de se détourner. « Vous êtes prête à vous vendre pour une parure », peut-elle s'avouer maintenant, et encore : « Je suis une très petite garce, c'est tout. »

Par une dialectique inhérente au sujet et à la forme du récit, la dénudation exigée s'accompagne d'une dénudation de l'âme, des pensées jusque-là inavouées, des secrets à soi-même dissimulés. Et le lecteur est astreint d'occuper au moral la place que Dorsday voudrait occuper physiquement.

Else, après s'être montrée nue dans le salon de l'hôtel à d'autres autant qu'à Dorsday, tombe dans une sorte de catalepsie que lui ôte la capacité de se mouvoir mais non d'entendre. Et elle entend effectivement, parmi d'autres choses, que son état est qualifié de *crise d'hystérie*.

Puisque nudité et hystérie sont associées, je voudrais, pour terminer, insister sur un point.

Else est l'intermédiaire d'une tractation au centre de laquelle elle se trouve ; elle a à monnayer un marchandage dont elle-même, ou son corps, est l'objet. Son propre corps, ou elle-même ? C'est la question même à laquelle elle est confrontée. Il lui faut à la fois évaluer son prix et discerner à quoi le prix s'applique. Question essentielle, vitale, pour chacun d'entre nous. « Qu'est-ce que je vaux ? » Cette question, sauf à en trouver une dégradée dans la prostitution, ne peut avoir d'équivalent en termes d'argent. Un télégramme de sa mère, arrivé après la lettre, rectifie la somme initiale. Il est demandé à Else, alors que la tractation a déjà eu lieu et que le marché est conclu, d'obtenir cinquante mille florins. Après avoir fait de leur fille l'objet d'un louche marché, par le télégramme qu'ils lui envoient, ses parents la nient comme individu, comme sujet. Mais par ce télégramme aussi la question première « Qu'est-ce que je vaux ? » se complète et acquiert sa signification définitive : « Qu'est-ce que je vaux pour les autres ? » Quel pourrait être, pour celui qui ne sait le prix de son existence, l'enjeu susceptible d'être à la mesure d'une telle question ? Évidemment la mort seule peut prétendre fixer un prix à ce qui n'a pas de prix. Ainsi la question de Freud : « Que veut une femme ? » reprise par Else avec insistance : « Si je savais ce que je veux, si seulement je savais ce que je veux », peut-elle se formuler d'une façon légèrement différente : « Qu'est-ce que je vaux ? » Certainement l'inaptitude de chacun de nous à s'estimer en des termes auxquels seul l'amour, l'amour qu'on

nous porterait, peut donner sens, prend-elle une signification différente pour celui qui veut être jugé selon ses œuvres, ou pour celle qui est la cible d'un désir qu'elle ne peut apprivoiser et dont elle ne peut savoir s'il s'adresse à son être propre ou à ce corps de femme dont elle n'est ni responsable ni maîtresse. « Si seulement je savais ce que je veux, pense-t-elle, alors peut-être me serait-il accordé de savoir ce que je vaudrais ». Et ce n'est pas un hasard, on le comprend, si cette double question, qui court tout au long du récit de Schnitzler, a pour motif la nudité.

Else n'est pas en mesure de trouver la réponse puisque tous ceux qui seraient susceptibles de la lui fournir sont ceux par qui, et dans la plus grande angoisse pour elle, la question s'est posée. Dorsday, en exprimant un désir qu'il croit, eu égard à la somme qu'on lui réclame, modeste, puisqu'il ne lui a pas demandé de la posséder, puisqu'il se contente seulement de la vue de son corps nu, la prive d'une appréhension globale d'elle-même et d'un repérage de son propre désir. Ses parents encore plus, en faisant d'elle l'objet d'une transaction, la déposent de l'amour qui lui permettrait de s'estimer selon une valeur qui ne serait pas purement marchande. Ils ne peuvent que la pousser à des actes extrêmes. Elle subvertit dans un premier temps, par la théâtralisation hystérique, ce qu'on lui demandait dans la solitude d'une chambre ou d'une clairière d'accomplir secrètement, en ajoutant de la sorte le discrédit et l'avilissement à l'humiliation et la honte. Mais, la théâtralisation opérée, il ne lui reste d'autre issue pour expier, mais pour obtenir aussi l'amour qui lui fit défaut, que la mort - ultime figure de la nudité.

(1) Kraus, DITS ET CONTREDITS p. 17.