



HAL
open science

Le diable fatigué et la fabrique de destruction : les incarnations du diable dans la littérature fantastique de la première moitié du XX^e

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Le diable fatigué et la fabrique de destruction : les incarnations du diable dans la littérature fantastique de la première moitié du XX^e. Cahiers d'études germaniques, 2012, Diables et spectres. Françoise Knopper, Wolfgang Fink (Éds.). Dir. CEG Hélène Barrière, 63, pp.421-440. hal-01483927

HAL Id: hal-01483927

<https://hal.science/hal-01483927v1>

Submitted on 6 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le diable fatigué et la fabrique de destruction :
les incarnations du diable dans la littérature
fantastique de la première moitié du XX^e siècle.
Autour de *Die andere Seite* (Alfred Kubin, 1909) et
Die Stadt hinter dem Strom (Hermann Kasack, 1947)**

Hilda INDERWILDI
Université de Toulouse 2 – Le Mirail

Préambule

Lieux privilégiés de la figuration du Diable et de ses séides, les arts visuels, la peinture et la sculpture, permettent peut-être plus aisément que la littérature, au moins dans un premier temps, de retracer l'histoire de la pensée du Diable. Syncrétique, l'image de l'Ange déchu, adversaire et contradictoire de Dieu (*Apocalypse* 20), combine jusqu'à la Renaissance les traditions picturales des *marginalia* médiévaux, l'imagerie monstrueuse de l'Antiquité classique (principalement faunes et satyres) et le bestiaire fantastique oriental ou extrême-oriental (dragon et lokapâla chinois, lamassou et shedou sumériens...). L'apparence du Diable, hybride, composite et grotesque, ne présente aucun trait humain, incarnant au contraire une forme d'"inhumanité à l'assaut de l'humain"¹, dont l'ouvrage de Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*², fournit de nombreux exemples en images. Conformément aux fonctions assignées à l'imagerie religieuse par Thomas d'Aquin (enseigner, rappeler, émouvoir), il s'agit de former une *imago agens* (image agissante, utile et efficace) au sein d'un art de nature édifiante et mnémonique (*ars memoriae*). La figure traditionnelle du diable monstrueux a pour charge :

de dresser le "portrait" de l'abjection de l'Autre, l'Autre de Dieu et l'Autre de l'homme, l'Ennemi, et elle permet aussi de rappeler qu'il est possible de le

1 Thomas GOLSENNE, "Le portrait du Diable entre 'memoria' et 'historia'", in : Daniel ARASSE, *Le portrait du Diable*. Apries, éditions arkhê, 2009, p. 15.

2 Jurgis BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique* (1955). Paris, Flammarion, 1981.

vaincre, c'est-à-dire de ne pas quitter la communauté des élus à condition de ne pas suivre celui qui, comme son nom l'indique, s'en est séparé : le Diable.³

Qu'on l'observe dans les œuvres de Luca Signorelli et Leonard de Vinci⁴ ou de Jérôme Bosch et Albrecht Dürer⁵, la contre-culture laïque de l'Humanisme marque un changement considérable dans cette image traditionnelle du Diable relégué, à l'instar des sorcières, au rang de superstition ou de caprice de la nature. "Le vrai Diable, il est en l'homme" : c'est son libre-arbitre qui fera pencher la balance du côté du Divin ou de la Bête. Doté d'une nouvelle dimension plus philosophique, le Démon, intériorisé, s'installe ainsi au cœur de l'humain devenant "le lieu d'une immanence diabolique". Sur le plan esthétique, cela conduit à exclure "du champ de la représentation sa figure monstrueuse et objective" qui disparaît rapidement de la peinture "cultivée", destinée aux élites intellectuelles. Sur le plan artistique, l'image du Diable n'a plus simplement pour objet de "faire horreur au spectateur dévot, mais [...] de faire honneur à l'artiste qui l'a imaginée"⁶. L'iconographie diabolique échappe au carcan des clercs : piquants, écailles, cornes pointues, queues hérissées, ventres en forme de gueules béantes... les attributs monstrueux de Satan sont abandonnés comme les accessoires de mises en scène grossières ; l'apparence extérieure du Malin renoue avec la figuration des faunes et des satyres ou encore des athlètes de l'Antiquité⁷. Ce dernier s'humanise aussi quand il entre dans le domaine du "portrait à charge" de la caricature, Michel-Ange prêtant au juge des ombres de l'Enfer les traits du cardinal Biagio da Cesena dans sa fresque du *Jugement dernier*.

Le double processus de sécularisation et d'anthropomorphisation de l'image du Diable culmine à l'époque du romantisme noir. Dans son essai de 1930, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*⁸, Mario Praz montre comment les romantiques européens autour de Byron et Baudelaire, dans la lignée du XVII^e siècle de Giambattista Marino, le poète de *La Strage Degl'Innocenti* (Le Massacre des Innocents) et de John Milton, l'auteur de *Paradise Lost* (Le Paradis perdu), achèvent le portrait d'un diable prométhéen, retrouvant la primitive beauté de l'Ange déchu. L'image d'un démon indomptable, séduisant, proche du vampire, participe selon sa thèse de l'élaboration de la figure du rebelle comme modèle et canon de la

3 Daniel ARASSE, *op. cit.*, p. 70. Renvoyant aux remarques de Claude REICHLER dans son livre *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture* (Paris, Minuit, 1979), D. Arasse insiste sur l'étymologie grecque du mot "diable" Διάβολος, signifiant "celui qui divise ou désunit".

4 Daniel ARASSE, p. 87-94 : L'"humanisation" du Diable.

5 Marcel BRION, *L'Art fantastique* (1961), Paris, Albin Michel, 1989, p. 99-127 : Le Prince du Mensonge.

6 Daniel ARASSE, p. 17, 73, 71, 94, 80.

7 Roland VILLENEUVE, *La beauté du Diable*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1994, p. 44.

8 Cet ouvrage, traduit et publié en allemand dès 1960, a paru en français en 1977 aux éditions Denoël. Nous citons d'après l'édition allemande : Mario PRAZ, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München, dtv 4375, 1988.

transgression des normes⁹. Le Diable romantique est “un être magnifique au regard nostalgique, un gentleman d’une beauté apollinienne et d’un génie byronien, en attendant le grand escogriffe aux chausses rouges, le bateleur de foire usurpant la plume et l’épée, qui s’attache aux pas de Faust”. N’était “la tragique tristesse de son regard”, il “n’aurait rien perdu de sa splendeur ancienne d’Étoile de l’Aube”¹⁰, de Porteur de Lumière, puisque tel est le sens du nom “Lucifer”. Chez les auteurs comme chez les peintres la laideur n’est plus un attribut nécessaire du Diable :

une certaine beauté sombre et dramatique, celle de l’homme frappé par le destin, Don Juan ou Childe Harold, lui appartient de même qu’à Lucifer. L’anthropomorphisation possède ici une signification philosophique, répondant à une certaine sécularisation de l’Enfer : le Réprouvé est le modèle du Refus, du Non-Serviam ; le rebelle type d’une époque où les poètes et même les princes se faisaient volontiers *carbonari*. L’enfer n’est plus un lieu souterrain grouillant de monstres, il réside dans le cœur de l’homme, il est sa souffrance, son angoisse, sa révolte, son désespoir. Il n’y a pas d’autre enfer qu’en nous, pas d’autre Diable que le double de nous-mêmes, en nous-mêmes, dont les Romantiques ne seraient pas éloignés de penser qu’il est le meilleur de nous-mêmes. Ainsi la sécularisation de l’Enfer a-t-elle tourné au profit de Satan...¹¹

Du mythe de Faust tel que l’ont popularisé le *Faustbuch* et le *Faust I* de Goethe, nous ne retiendrons pour notre analyse que les aspects de la connaissance et de la temporalité attachés au personnage de Méphistophélès. C’est la faute de Satan incarné en serpent si les hommes sont consumés par le besoin de savoir et acculés à la mort. Méphisto, autre avatar du Diable, est donc convoqué par le mythe pour trouver des réponses à différentes questions métaphysiques, ainsi que le moyen d’échapper au temps qui passe : les jouissances terrestres corrélées à la fréquentation du Diable ont leur part dans *l’Historia* et même dans la tragédie de Goethe, mais la principale aspiration du Docteur Faust, sorte de nouvel Adam à l’humeur mélancolique, est de remonter aux sources de la vie. Dans le *Faust I*, il ne se préoccupe guère du salut de l’âme et ne croit pas non plus à l’interdit d’un savoir qui n’appartiendrait qu’à Dieu dont il est, plus que Méphisto, le négateur. Dans la seconde scène au cabinet d’étude (Teil 1, Studierzimmer 2), le démon frappe surtout par son impuissance et sa stérilité : dans une conception qui nie l’au-delà, le diable, “pauvre diable”, n’a rien à donner. Ce qui fonde et synthétise

9 Mario PRAZ, p. 66-95 : Die Metamorphosen Satans.

10 Marcel BRION, p. 102. Sont citées en exemple les illustrations que crée John Martin pour *Le Paradis perdu* de Milton : Satan y apparaît sous les traits d’un héros grec au corps parfait, sa belle assurance voire son air de défi contrastant avec la figuration des monstres médiévaux grouillant dans d’étroites géhennes. On pourrait également évoquer les diables anthropomorphes et sulfureux de William Blake pour qui l’homme doit “avoir de la religion” et s’il ne connaît pas celle de Jésus, il lui faut embrasser celle de Satan (voir à ce propos Jacques DUSQUESNE, *Le Diable. Existe-t-il ?*, Paris, Plon, 2009, chap. XX : Bizareries de la Révolution et ses suites).

11 *Ibid.* p. 103. Ces analyses développées par M. Praz et M. Brion seraient aisément transposables à la culture pop satanique.

l'expérience faustienne, c'est ce qu'on pourrait appeler la fatalité de l'insuffisance : insuffisance de ce qui est dévoilé ou acquis, manque de temps – un temps dont le protagoniste aimerait pouvoir suspendre le cours. La dynamique de Faust révèle le caractère inéluctablement fragmentaire de l'expérience humaine, de même que l'essentielle relativité du Bien et du Mal, contenus l'un dans l'autre et variant selon les époques. Avec Faust, l'homme en sait plus long que le diable.

Cette image du diable moderne, humanisé, affranchi des notions chrétiennes de Bien et de Mal, de damnation et de châtement, assure la transition avec une forme de principe diabolique qui se dote d'une existence autonome en prenant possession du domaine de l'irrationnel. Livré à ses caprices et sa folie, le monde semble alors faire l'expérience d'une domination désormais indépendante de la figure de Dieu. Par le triomphe de l'irrationnel, le principe diabolique s'installe au cœur de l'art moderne que l'on a même défini comme un "infernalisme" convoquant délibérément et parfois systématiquement les forces de l'enfer. Délaissant la figuration des réalités organiques, les notions de haut et de bas, entre autres choses, la peinture développe, selon l'historien de l'art autrichien Hans Sedlmayr, un "style du chaos" que caractérisent le déclassement de l'humain (dans les caricatures de Daumier par exemple) et le penchant pour les monstres (comme chez Goya). Son retentissant essai critique de 1948, *Verlust der Mitte*, répertorie un ensemble de symptômes qui fondent le diagnostic d'une excentricité grandissante et de la "perte du juste milieu"¹² dans l'art moderne depuis la fin du XVIII^e siècle. Engagé dans un processus dangereux, l'art s'élèverait "consciemment ou inconsciemment, non seulement contre la vision humaniste de l'Homme [...] mais aussi contre l'Homme en général"¹³. Abstraction faite du conservatisme de ce penseur fustigeant la totale confusion des valeurs intellectuelles et morales, également séduit par les théories fascistes, on observe bien le développement d'une tendance démoniaque de l'art qui renouvelle les conceptions humanistes et éclairées. C'est ce que veulent faire apparaître les analyses proposées dans la suite de cet article.

De la fatigue du diable à son indétermination

L'avènement de la littérature fantastique en Allemagne au début du XX^e siècle, entre autres grâce aux éditeurs munichois Georg Müller et Delphin-Verlag, détermine un renouveau de la figure du diable, d'abord sous le sceau du décadentisme à l'aube de la Grande Guerre puis au moment de la Seconde Guerre mondiale. Marquée par une réelle cohérence idéologique et esthétique,

12 Cf. Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1948. La notion d'infernalisme est développée en lien avec les œuvres surréalistes.

13 *Ibid.*, p. 61, 150.

par-delà l'engouement du lectorat, les impératifs éditoriaux et les codes du genre, la littérature fantastique de cette époque rompt radicalement avec les formes de la mimesis pour "battre en brèche la vision matérialiste du monde" et son "catéchisme positiviste" : elle veut entraîner derrière le visible, sonder le supra-sensible, en faire valoir les droits¹⁴. L'essor du cinématographe qui donne littéralement à voir l'illusion et brouille la perception de la réalité, l'intérêt passionné que suscitent la vie onirique et les phénomènes paranormaux, le développement des sciences psychiques (recherches neurologiques sur l'hypnose, étude psychiatrique des hallucinations provoquées par la démence ou les narcotiques...), la vogue du magnétisme, de l'occultisme spirite et théosophique, tout ce qui relève des mystères de l'esprit, forment la toile de fond sur laquelle s'affirme cette littérature. Les récits fantastiques des années 1900 peuvent paraître n'avoir rien de véritablement neuf, n'être qu'une forme d'intensification des tendances inaugurées par Hoffmann et Poe – les deux maîtres qu'associe alors une homologie rapide –, ils s'en distinguent pourtant par "la philosophie de l'événement monstrueux dont [ils] procède[nt]" :

Même si elle est dérangeante, accablante, souvent mortelle, il ne s'agit jamais véritablement d'une expérience négative. Expérience des limites – limites de la raison et/ou limites "nerveuses" – elle fournit la monnaie d'un dépassement de la banalité, d'un apprentissage spirituel.¹⁵

Cette nouvelle philosophie du monstrueux teinte aussi d'une coloration particulière la figure du diable. Sa représentation se fait en général sur le mode des images d'exorcisme qui certifient l'irreprésentable en montrant de façon indirecte ce que l'on ne peut pas voir directement : selon la formule de D. Arasse, il s'agit "d'idéogramme[s] qui garanti[ssent] la vérité diabolique du vu"¹⁶. Mais aux thèmes de la possession et de l'envoûtement se substituent désormais les concepts scientifiques de suggestion et d'hypnose, ainsi que les notions spirites de subjugation et de fascination¹⁷, si bien que Méphisto se trouve supplanté par le personnage du magnétiseur et son étrange séduction. Le premier roman de Hanns Heinz Ewers, publié en 1909, *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*¹⁸ offre à cette période l'un des exemples

14 Voir sur ce point l'introduction que Jean-Jacques POLLET a rédigée pour *La fiancée du diable. Nouvelles fantastiques allemandes de 1900*. Textes réunis et présentés par J.-J. Pollet, traduits par Pierre Giraud et J.-J. Pollet, Presses Universitaires de Lille, 1986.

15 *Ibid.*, p. 12.

16 Daniel ARASSE, p. 100.

17 On peut consulter à ce sujet les analyses documentées et éclairantes de Gwenhaël PONNAU dans son ouvrage *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987.

18 Hanns Heinz EWERS, *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*. München, Georg Müller, 1909. Ce livre fut un grand succès de librairie : en 1920, au moment où parut la dernière partie de la trilogie de Frank Braun, il était réédité pour la dix-septième fois. Les années 2000 marquent un regain d'intérêt pour Ewers, notamment avec les études de Marion KNOBLAUCH (*Hanns Heinz Ewers, Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik*, Marburg,

les plus frappants de la conjonction du magnétisme et du satanisme. Cette œuvre compose avec *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911) et *Vampir. Ein verwildeter Roman in Fetzen und Farben* (1920) la trilogie dite de Frank Braun. “Véritable compilation des fantasmes décadents et catalogue détaillé des obsessions de l’auteur”¹⁹, Ewers y reprend en les modernisant les mythes populaires des trois créatures maléfiques que sont le diable, la mandragore et le vampire.

L’apprenti sorcier, l’Allemand Frank Braun dégage “un certain charme inquiétant et prenant”, ses yeux changeants, opalescents, “rêveurs, fantastiques, pleins des visions du pays des âmes et des désirs humains”²⁰ le rattachent d’emblée au type de l’hypnotiseur ; il se conçoit lui-même comme un roi et un Dieu qui “crée un monde, étrange et vaste”²¹. La nature satanique du magnétiseur apparaît en premier lieu dans ses rapports avec Teresa, la fille de son aubergiste à Val di Scodra, le village tyrolien où il s’est retiré pour travailler à la rédaction d’un traité sur l’origine des races humaines. La jeune femme semble liée à l’Allemand par un pacte triplement scellé : après avoir elle-même pactisé avec Braun qui l’a violée, elle reçoit successivement la caution de son père – qui la vend pour ainsi dire au démon – et de son confesseur impuissant et fataliste. Dans les scènes de catalepsie, Braun alterne les passes magnétiques et les pratiques cruelles (piqûres, coupures...) pour prouver que Teresa lui est entièrement soumise. L’emprise du magnétiseur est par ailleurs sensible dans la mise en scène à grand spectacle de différentes perversions engendrées par une sorte de frénésie collective qu’a suscitée l’Allemand.

La filiation qui unit Ewers à Hoffmann²² et Poe qu’il considère, avec Villiers de l’Isle Adam dont il est le traducteur, comme les “pionnier[s] de la culture sur la terre vierge de l’inconscient”²³ ne fait aucun doute. Même si la satire grotesque et grinçante prend une large part dans cet univers romanesque décadent où s’amalgament religion, volupté et cruauté tandis que le prétendu créateur se révèle n’être qu’une marionnette, le rôle de la suggestion est primordial, car elle enracine l’œuvre dans la vie inconsciente, les mystères de la psyché et son activité fantasmagorique. On ne saurait nier que l’œuvre de H. H. Ewers est une virulente diatribe contre la religion et ses miracles présumés. Toutefois, le sacrifice du jeune sourd-muet Gino (la bouche

Tectum, 2002) et de Ulrike BRANDENBURG (*Hanns Heinz Ewers (1871-1943) : von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich : Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932 : von der Genese des Arioheros aus der Retorte : die Gestaltwerdung einer “deutschen Reichsutopie”*, Bern, P. Lang, 2003).

19 Gwenhaël PONNAU, p. 285 (à propos de *Alraune...*).

20 Hanns Heinz EWERS, *L’Apprenti sorcier*, adapté de l’allemand par Marc Henry et Charlette Adrienne. Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 190.

22 Il lui rend hommage en 1907 dans son recueil de nouvelles *Das Grauen. Nachtstücke in Goya’s Manier*.

23 Hanns Heinz EWERS dans la préface qu’il a écrite pour sa traduction des *Contes cruels : Grausame Geschichten*, München, Georg Müller, 1909, p. VII.

arrachée, sauvagement cloué au plancher puis le crâne défoncé par un marteau), sorte de Christ grotesque, est l'occasion pour Frank Braun et son auteur de développer des réflexions argumentées sur les différents états de conscience en l'homme, sur le rêve et l'extase où peuvent se réaliser l'unité du Moi et du Non-moi, soit le Moi pur qui devient Dieu. Les esthétiques de la perversité et du surnaturel, radicalisées par le décadentisme, marquées par la surcharge et l'hyperbole²⁴, se croisent pour servir une exploration quasi systématique des abîmes psychiques. Image "d'une féminité redoutable"²⁵, Teresa, la créature de l'Allemand, revêt progressivement les traits d'une grande mystique, à la fois sainte et succube, alors que se pose la question de savoir si Braun n'est pas finalement un magnétiseur magnétisé.

Esprit de son temps et lecteur assidu de Schopenhauer, notamment de *Versuch über das Geistesleben und was damit zusammenhängt (Parerga und Paralipomena, 1851)*, l'Autrichien Alfred Kubin²⁶ lui aussi se passionne pour les expériences spirites et magnétiques. Outre la séance d'hypnose à laquelle il prend part à Klagenfurt en 1896, se découvrant d'importants pouvoirs de réceptivité, il mentionne dans *Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichte* "toute une série d'expériences comparables" qui l'exaltent²⁷. Fragilisé nerveusement, il est rapidement contraint d'abandonner ses investigations dans le champ de l'occultisme. Cependant la révélation de sa nature médiumnique ou "magique" fonde l'intérêt de cet artiste pour de nombreux récits dérivés de l'oniologie et marque en profondeur sa vision du monde construite à partir de là sur un réseau de "relations magnétiques" qui rappellent les forces gouvernant l'Empire du Rêve dans *Die andere Seite*²⁸.

24 On se rappelle la citation d'Oskar Panizza mise en exergue au roman, qui fait fonction d'avertissement au lecteur : "Wer schönes hier und Zartes sucht, der sei gewarnt ! In diesen Blättern schläft manches Grau'n und aus den Lettern grinst oft, was scheußlich und verrucht".

25 Gwenhaël PONNAU, p. 284.

26 Longtemps connu principalement comme dessinateur et illustrateur – le nombre des ses œuvres graphiques est évalué à près de 10 000 –, Alfred Kubin (1877-1959) offre l'exemple d'un artiste à la vocation double. Auteur d'un unique roman, il a aussi écrit des récits courts et des essais. Son journal et son abondante correspondance (avec Jünger, Friedländer, Hesse...) demeurent pour une part non publiée. Voir à ce sujet l'ouvrage de Andreas GEYER, *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Wien, Böhlau, 1995.

27 Alfred KUBIN, *Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichte*. 130 Bildtafeln mit einer Autobiographie, fortgeführt bis 1931, Dresden, Carl Reissner, 1931, p. 13.

28 Alfred KUBIN, *Die andere Seite*. Ein phantastischer Roman. Mit 52 Zeichnungen und einem Plan, München, Georg Müller, 1909. Ce roman, paru la même année que *Der Zauberlehrling*, est salué, entre autres par Stefan Zweig, Max Dauthendey et Ernst Jünger, comme un chef d'œuvre de la littérature fantastique et apocalyptique. Roman des profondeurs, il paraît aussi annoncer la tragédie de la Première Guerre mondiale. Régulièrement rééditée, cette œuvre a suscité de nombreuses études depuis les années 1990 : outre les interprétations convoquées dans le présent article, on peut citer les études réunies par Winfried FREUND (*Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999) et de Clemens Brunn (*Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodelle bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, Hamburg, Igel, 2000). Le roman de Kubin est disponible en français depuis 1964 dans une traduction de Robert VALENÇAY.

Cet autre “roman de démiurge”²⁹ qui absorbe les lectures de Hoffmann et Poe sans les orienter aussi radicalement qu’Ewers vers une poétique de l’inconscient, les élargit au concept fondamental pour Kubin de magie dont l’essai *Fragment eines Weltbildes* (1931) donne la définition. Il invite à considérer l’importance du magnétisme dans l’œuvre de Kubin en lui donnant un sens particulier :

Par magie, j’entends une énergie magnétique surnaturelle. Chacun a son propre réseau de relations magnétiques, qui varient selon la personnalité. Des expériences, des rencontres étranges surviennent à des moments précis pour servir les désirs ou s’y opposer, des personnes, des amis, des femmes qui surgissent brusquement ou étaient là depuis toujours, gagnent en importance. Je trouvais par exemple les images, les livres, le matériel ou l’occasion de voyager dont j’avais besoin, ou bien le malheur me frappait ; plein d’affliction, je n’espérais plus rien, la peur ne faisait que me ronger, puis venait la délivrance. Cela se passait souvent comme dans un conte compliqué.³⁰

Die andere Seite débute comme un roman d’aventures. Le narrateur, alter ego de l’auteur, part s’installer avec sa femme dans l’empire qu’a fondé quelque part en Orient l’un de ses anciens camarades d’école Claus Patera : “l’Empire du Rêve”³¹ où on lui promet une vie dégagée des tracasseries matérielles, ainsi qu’une profondeur spirituelle inégalée. Mais dès le voyage, dont il ne reste pour finir qu’une impression d’étendue monotone noyée dans le brouillard, le narrateur démonte les clichés de l’exotisme : tout paraît tel qu’on peut l’imaginer sans sortir de chez soi (33)³². Arrivé à Perle, la capitale

29 L’expression est empruntée à Jean-Jacques POLLET dans son *Essai sur la littérature fantastique allemande du début du XX^e siècle (1900-1930)*, Thèse de Doctorat d’État, Paris, 1985, p. 300.

30 Alfred KUBIN, “Fragment eines Weltbildes”, in : *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, Hg. von Ulrich RIEMERSCHMIDT, München, Nymphenburg, 1973, p. 36-37. Sauf mention contraire, les traductions sont réalisées par nous.

31 Helmuth Petriconi considère que le *Traumreich* est la réminiscence d’un royaume mi-léendaire, mi-historique évoqué dans les récits de Marco Polo et qui aurait disparu vers le milieu du XIII^e siècle : de jeunes hommes y jouissaient un temps des douceurs du paradis, avant de revenir auprès de leur souverain et de lui témoigner un dévouement aveugle en commettant pour lui les plus noirs forfaits (H. PETRICONI, “Die andere Seite oder das Paradies des Untergangs”, in : *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1958). Heinz Lippuner, qui envisage le roman du point de vue des rapports réciproques entre image et texte, interprète l’Empire du Rêve comme la variation littéraire du tableau de Breughel l’Ancien *Turmbau von Babel* (H. LIPPUNER, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite. Das Phänomen der künstlerischen Doppelbegabung*, Bern & München, Francke, 1977). Pour Richard Arthur Schroeder, l’Empire se situe à Prague (R. A. SCHROEDER, *Alfred Kubin’s Die andere Seite. A study in the crossfertilization of literature and the graphic arts*, (mf) Masch. Diss. Indiana University 1970), pour Dirk Heißerer à Schwabing (D. HEISSERER, “Wort und Linie. Kubin im literarischen München”, in : Annegret HOBBERG (Hg.), *Alfred Kubin 1877-1959. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und in der Hamburger Kunsthalle, München 1990*), pour Hoberg à Leitmeritz, la ville natale de Kubin, pour Andreas Geyer à Vienne, capitale de la décadence dans l’Europe fin-de-siècle.

32 Alfred KUBIN, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan*, München, Heinrich Ellermann (edition spangenberg), 1975. Pour les références à

de l'Empire, le narrateur exprime d'abord sa déception devant cette ville qui ressemble à n'importe quel "trou boueux" (46) : le ciel éternellement couvert, la lumière incertaine et blafarde, l'absence des couleurs dessinent un paysage crépusculaire, un paysage de l'entre-deux, dont la dimension psychologique ne saurait échapper ; mais ce paysage est surtout investi d'une qualité fantastique particulière, liée non pas, comme chez de nombreux contemporains, à la recherche de l'effet et du choc mais à l'uniformité et à l'indétermination qui n'excluent pas la beauté et préfigurent les atmosphères subtiles des œuvres de Kafka. Toute la deuxième partie du roman est consacrée à l'évocation de Perle : Patera y règne en seigneur et maître mais demeure invisible, tandis que les habitants du Rêve, prétendument triés sur le volet, s'avèrent vite des gens ordinaires que le narrateur dépeint avec un mélange de raillerie et de bienveillance, avant de sombrer dans l'épouvante. Car l'Empire du Rêve se révèle bientôt le monde des "hantises de l'insomnie, de la peur devenue phénomène créateur, des virtualités de l'ombre, des hallucinations diurnes et des figures ambiguës qu'on rencontre à la frange du sommeil."³³ Le narrateur y connaît une succession d'aventures étranges et inquiétantes au terme desquelles le Rêve s'effondre sur le mode apocalyptique dans une profusion d'images saisissantes où s'accomplit son entière destruction.

Interprétant cette œuvre de Kubin comme une "allégorie fantastique dans la tradition du romantisme noir"³⁴, Peter Cersowsky souligne la dimension satanique de Patera et montre avec précision ce que son personnage doit aux magnétiseurs de Hoffmann et Poe³⁵ : entre autres, rappelant *Der Magnetiseur* (1813), la sensation de froid qu'il suscite, telle une émanation de l'Enfer glacé de Dante, et le pouvoir qu'il exerce prioritairement durant le sommeil de ses victimes par le truchement d'une voix hors du commun, tandis que son regard de mort qui aurait conservé la faculté de voir l'apparente au personnage de Poe dans *A Tale of the Ragged Mountains* (1844). Ceci dit, le narrateur apprend très vite au lecteur "quels étranges phénomènes d'imagination le voisinage de Patera provoqua dans une collectivité tout entière" (7) et, au terme de son aventure, il formule différentes hypothèses : "Peut-être dormais-je ? Étais-je éveillé ? Étais-je mort ?" (259) suggérant qu'il est possible d'expliquer ses propres visions comme les hallucinations

cette œuvre, la pagination est indiquée dans une parenthèse à la suite de la citation. Les développements concernant *Die andere Seite* exposent quelques analyses inédites de la thèse que j'ai consacrée à l'œuvre romanesque de Kubin, sa place dans la création de l'artiste et dans l'art fantastique au début du XX^e siècle (1993).

³³ Marcel BRION, p. 125.

³⁴ Peter CERSOWSKY, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink*, München, Wilhelm Fink, 1983, p. 66-101.

³⁵ Le magnétiseur est un personnage récurrent de la littérature fantastique depuis E.T.A. HOFFMANN qui le met en scène dans son récit éponyme de 1813 puis dans *Der Sandmann* (1815) et *Der unheimliche Gast* (1818). Poe, quant à lui, s'intéresse à ce phénomène dans *Mesmeric Revelation* (1844), *A Tale of the Ragged Mountains* (1844), *The Facts in the case of M. Valdemar* (1845).

d'un cerveau dérangé. Cela pourrait se trouver confirmé par le fait que la plupart des habitants du Rêve sont des habitués des sanatoriums (21) et par le séjour en maison de santé qui assure à la fin du roman, au moment du retour chez soi, la transition entre le Rêve et la vie (273). Critère des aliénistes pour tracer une frontière entre démence et normalité, la question de l'illusion apparaît d'emblée chez Kubin comme l'instrument d'un fantastique moderne et de ce qu'on pourrait appeler une esthétique du glissement qui fonde, par-delà les interprétations de P. Cersowsky, l'ambivalence d'un récit oscillant entre la réalité de l'aventure et sa mise en doute, entre la raison et la folie.

Même s'il ne revêt pas les aspects spectaculaires des modèles du genre, Patera dispose d'un réel pouvoir hypnotique auquel il recourt lors des deux visites que lui rend le narrateur. À chaque fois, ce dernier est poussé par une force obscure à se rendre chez son ancien camarade qui autrement se déroberait à leurs retrouvailles. Une fois en sa présence, jouet d'une fascination inexplicable, le narrateur est pris de faiblesse, frappé d'immobilité et témoigne d'une complète absence de volonté propre. Lors de la première entrevue, le narrateur découvre "les horribles yeux" de Patera qui flamboient largement ouverts, tandis que sa voix, captivante, flatte et allèche, afin qu'on ne puisse se soustraire à ses épouvantables grimaces débordantes de férocité (120-122). Lors de la seconde rencontre, le souffle âcre de Patera monte jusqu'au fond du nez du narrateur sous le charme : une lassitude "infiniment douce" le prend et ses yeux se ferment malgré lui (198-200). Kubin brosse ainsi en deux scènes clés le portrait d'un magnétiseur fondamentalement ambigu dont les caractéristiques mêlent différentes figurations du diable à différentes étapes de son histoire : elles convergent pour en faire l'incarnation du numineux *tremendum fascinosum*.

Contrairement à Ewers, Kubin relate les scènes de suggestion du point de vue du magnétisé, évitant ainsi toute contamination doctrinale et laissant le mystère entier. Une chose est néanmoins sûre : la présence magnétique de Patera habite l'ensemble des objets et des protagonistes du Rêve ; il est décrit comme un épileptique dont ils ressentent les attaques (145) et c'est lui qui crée les cauchemars leur intimant "de se détruire eux-mêmes" (248). Pour être diffuse, sa puissance n'en est donc pas moins extraordinaire et énigmatique. Le demiurge du Rêve est somme toute d'une envergure supérieure à celle de Frank Braun dont les traits humains, au lieu de s'estomper au fil du roman, ne font au contraire que s'accroître. Dans *Die andere Seite*, le souvenir du camarade d'école s'efface progressivement au bénéfice du Maître de l'Empire du Rêve, le bien nommé Patera qui réunit dans son nom l'image du père, de la coupe cosmique et du sacrifice – la patère³⁶. Sans doute le personnage conserve-t-il dans les illustrations que

36 Ces significations sont présentes dans le nom du personnage, même si Kubin cherche à les déjouer dans une lettre du 25 août 1941 adressée à Carl Albert Lange : "[...] Patéra oder Pátera ?? Ich spreche, für die andere Seite, so wie im Falle 1. aus – das Urbild nannte sich wie Fall 2. ein Name der dem cechischen wohl entstammt – während in der Zeitschrift *Imago* 1912 in der damals frühen Schule der Psychoanalyse der Fall 1 herangezogen wird von einem Dr.

Kubin réalise pour le roman sa tête d'enfant "découpée à l'antique et joliment bouclée" et ses "immenses yeux" (7, 274)³⁷ mais c'est parce que cette apparence dépersonnalisante³⁸ et les canons de la statuaire grecque s'accordent bien à la fois aux figurations du magnétiseur diabolique et à celles du Christ dont le Maître du Rêve emprunte également certains traits. Ce mode de représentation évoque par ailleurs les masques mortuaires et leur fécond paradoxe qui consiste à révéler l'être en même temps qu'ils le dissimulent et à demeurer porteurs de l'intensité du sujet vivant. En ce sens, le masque de Patera recèle à lui seul un formidable potentiel d'imaginaire et de jeu.

Lors de sa première visite, le narrateur trouve Patera endormi : derrière les paupières closes, le visage "agité de continuel tressaillements" (120) n'en paraît pas moins habité de visions intérieures fortes. Ainsi le comportement de Patera présente-t-il à plusieurs reprises des analogies frappantes avec la transe médiumnique et les visions qui naissent à chacune de ses apparitions pourraient se former, comme l'explique Huysmans dans son pamphlet anti-positiviste de 1891 *Là-Bas*, du fluide dégagé par le médium en transe. Patera apparaît comme le type du magnétisé magnétiseur ou une sorte de Pythie moderne rendant l'oracle d'une divinité imprécise. À moins que la vertigineuse prise de conscience du vide qui s'effectue par le biais de son regard mort, dénué de toute expression, ne constitue l'ultime intention de l'œuvre, "les miroirs vides qui capt[ent] l'infini" (199) réfléchissant une abyssale vacuité où le narrateur ferait l'expérience fantastique de son propre néant. Dans tous les cas, l'interprétation du magnétisé magnétiseur est étayée par la marionnettisation grotesque du personnage que l'on perçoit aussi très nettement chez l'apprenti sorcier ewersien : elle situe Patera dans la double perspective de la décadence et de l'ambivalence fantastique moderne qui exclut d'emblée une lecture strictement allégorique du personnage.

Peut-on alors parler de Patera comme d'un diable ? Herkules Bell, le richissime Américain³⁹ qui s'oppose à lui dans la troisième et dernière partie de l'œuvre – quand le Rêve se transforme en enfer – n'hésite pas. Dans la proclamation qu'il fait aux habitants de Perle, les exhortant à renverser

Hans Sachs in seinem Artikel wobei er meinte der Autor hätte 'unbewußt' das Vatersymbol schon im *Namen* genannt – mir fiel damals, 1908, als ich schrieb aber nichts dabei ein – als die *Jugenderinnerung* und ein gewisser Wohlklang des Namens wie *ich* diesen aussprach –" (cité d'après A. GEYER, *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, p. 144). Kubin ayant rédigé *Die andere Seite* durant la grave crise provoquée par le décès de son père, il n'est guère étonnant qu'un grand nombre d'exégètes, inspirés par les théories psychanalytiques, renvoient à l'étymologie "pater" ; l'interprétation du personnage de Patera y autorise également.

37 Cf. le portrait joint à la fin de cet article.

38 Cf. Hans BISANZ, Gilbert LASCAULT, *Alfred Kubin, dessinateur, écrivain, philosophe*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 10.

39 Le roman de Ewers comporte lui aussi un personnage d'Américain (en réalité un Italien revenu au pays après avoir vécu en Pennsylvanie), fondateur d'une secte de confession indéterminée dont l'objectif est de faire pénitence, de gagner la sainteté sur cette terre et de combattre le démon.

Patera, l'image du magnétiseur est directement mise en relation avec celle du diable : il dénonce le Maître du Rêve comme "un charlatan", "un escroc", "un magnétiseur" pratiquant l'hypnose et la manipulation collective puis il le qualifie de "diable", de "Satan", exerçant "son infernale fascination" au moment du sommeil (166-168). De telles déclarations peuvent laisser sceptique, dans la mesure où elles sont prononcées par un homme qui cristallise en lui toutes les images du diable : Bell chevauche un étalon noir, la traditionnelle monture du démon, il est doté d'un "profil coupant, diabolique" (161)⁴⁰, l'association qu'il a créée se nomme "Lucifer"... Le personnage de Bell, une caricature au demeurant assez méchante, n'en détient pas moins une certaine part de vérité vitaliste et positive⁴¹, alors que Patera présente des traits indéniablement sataniques qui le lient toutefois plus aux figures de la littérature décadente qu'à celles du romantisme hoffmannien.

Patera a la beauté androgyne d'un diable fin-de-siècle et son portrait fait songer aux œuvres de Beardsley ou Koloman Moser. L'ongle qui manque au Maître du Rêve et aux enfants nés à Perle peut aussi le désigner comme un incubé en lequel s'incarnerait la totalité du pouvoir selon Schopenhauer autant que la puissance d'amour totale évoquée par P. Cersowsky. Les marques de la laideur et de la férocité que porte Patera lors de la première visite du narrateur le rattachent également au type du magnétiseur démoniaque, tout en reflétant une forme de dégoût de soi inhérente à l'esthétique décadente où les figures séduisantes du démon s'ouvrent invariablement sur les abîmes de la décomposition, tel le succube baudelairien dans "Les Métamorphoses du vampire"⁴². La notion de dégoût se fait jour lors de la seconde rencontre avec Patera : "Je suis las" (199), et s'allie aux indices de la putréfaction : un air étouffant, une odeur caractéristique de moisi qui contraste avec le suave parfum enregistré à l'entrée dans le Rêve. Ces variantes des émanations soufrées de la mythologie diabolique ancrent Patera dans la problématique fin-de-siècle et annoncent de surcroît une scène par laquelle l'œuvre de Kubin renoue fugitivement avec le style gothique noir : "un rire à vous ébranler jusqu'aux moelles, un rire d'enfer" (199) s'élève, comme pour attester la nature démoniaque de Patera,

40 À ce propos, voir aussi l'illustration, reprise sur la couverture de l'édition de référence, figurant Bell au moment de sa proclamation. L'Américain y apparaît le front bombé, le nez crochu, armé d'un revolver dans chaque main, qu'il pointe sur la foule. Cette figuration de Bell constitue avec le portrait de Patera la seule représentation qu'on puisse directement rattacher à l'iconographie diabolique évoquée en préambule. On ne peut cependant s'empêcher de remarquer que Kubin prête aussi à Bell certains traits de Napoléon qui lui a inspiré de nombreux portraits caricaturaux. Il serait plus intéressant de comparer les illustrations apocalyptiques de l'effondrement de l'Empire du Rêve avec les représentations traditionnelles de l'Enfer.

41 Sur ce point, voir Andreas GEYER, *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, p. 146-148.

42 "Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle / Et que languissamment je me tournai vers elle / Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus / Qu'une outre aux flans gluants, toute pleine de pus !", Charles BAUDELAIRE, "Les Métamorphoses du vampire" in : *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche 677, 1972, p. 135.

juste avant qu'il ne se transforme et prenne les traits de l'Américain. On ne saurait pour autant conclure à l'identité de Bell et Patera mais la scène confirme leur caractère janusien et leur essentielle ambivalence, même si celle de l'Américain paraît plus réduite. La contradiction (entre Patera et Bell et à l'intérieur même de Patera) invite à considérer l'oscillation entre deux pôles comme une structure, le mouvement fondamental d'une œuvre où le fantastique serait radicalisé puis observé comme règle absolue.

Le narrateur de *Die andere Seite*, qui s'efforce quel que soit son effroi d'explorer au travers du Rêve toutes les modalités de son moi, s'adonne à la contemplation d'un principe qu'il est impossible de déterminer vraiment : "La nature de Patera demeurerait insondable, autant qu'incompréhensible la puissance qui faisait de nous des marionnettes dans l'Empire du Rêve... Et cela devenait de plus en plus obscur à mesure qu'on y réfléchissait" (144-145) : même si l'artiste saisit dans une fulgurance la nature à la fois double et duelle de son maître, il s'interroge toujours à la fin. Cette indétermination est ce qui garantit la permanence du fantastique. Cependant elle transpose la connaissance sur un plan inhabituel, sur cet autre plan de la magie qui se place dans la continuité des choses connues mais au-delà des limites perçues par l'homme. En ce sens, *Die andere Seite* est un roman de formation d'un type spécial où s'éduque principalement le sens esthétique du fantastique. Mais, à ce stade, il convient de distinguer le destin privé du narrateur et des rêveurs de la fatalité supérieure qui se joue à travers Patera, soumis en quelque sorte à une fatalité historique où le fantastique est rejoint par le mythe apocalyptique et prend une coloration eschatologique.

Au-delà des analogies entre l'univers rétrograde du Rêve et une Autriche passéiste, durement rappelée à la réalité en 1914-1918, le roman de Kubin raconte la destruction d'un monde qui déborde le cadre étroit de la société autrichienne d'alors : l'œuvre prend, dans sa dernière partie, les dimensions d'une épopée mythique où Kubin s'inspire très nettement du prototexte "fin de monde" qu'est l'Apocalypse de Jean. Un trou s'ouvre dans le sol de Perle et aspire dans un tourbillon la vie à l'entour. "Une lave d'immondices, d'ordures, de sang coagulé, de viscères, de cadavres d'hommes et d'animaux" coule dans les rues et emporte avec elle ceux qui se trouvent sur sa route (256); elle forme une phalange apocalyptique de bras et de jambes disloqués, doigts distendus, poings serrés, ventres d'animaux gonflés, crânes de chevaux... (251). Le mouvement est le même que le flot d'urine qui noie les Rêveurs (260). Les individus sont pris dans une dynamique irréversible et Kubin tente d'exprimer la peur primitive de l'homme face au cataclysme, son dénuement face à un "malheur surhumain" (248). Ces visions de l'anéantissement se résolvent néanmoins toutes dans l'ordure et renvoient sinon à l'état de perdition des Rêveurs du moins à leur échec : ils ont été incapables de se régénérer dans le rêve.

D'autres images de l'Apocalypse sont encore adaptées librement par Kubin, selon un mode où la perspective eschatologique et l'inventivité semblent s'exalter mutuellement. Il renouvelle en particulier la tétatologie

apocalyptique : plus de dragon, d'Antéchrist à forme d'hydre et de faux prophète cornu. La tératologie de Kubin introduit dans le domaine plus fantastique de la métamorphose liée à la conception vishnuite de la providence qui s'incarne en différents avatars souvent thériomorphes. Une tête de chameau, fixée sur un cou interminable, surgit d'un trou noir tel un périscope, embrasse la situation d'un regard astucieux puis rentre dans son trou avec un rire silencieux (257). Figure d'un destin cynique ou manifestation d'un humour souverain ? Le chameau ne suggère pas en tout cas les pouvoirs d'un démon maléfique. Pas plus que le "polype aux mille bras" (264) enfoui sous la terre, qui s'étire sur des lieues et harcèle les dormeurs avec ses poils follets et sa peau verruqueuse. Ces deux images se situent hors du Bien et du Mal, dans le domaine d'une transcendance équivoque.

Patera revêt, il est vrai, au moment de l'apocalypse du Rêve, des aspects très contrastés : on dirait un ange furieux. L'image du volcan qu'il arrache et porte à ses lèvres pour en tirer des sons à faire trembler la terre (260), le désigne comme l'ange du Jugement dernier, à la différence qu'il ne prédit pas l'avènement d'une puissance lumineuse : il est l'ange d'une destruction que ne légitime aucun espoir de régénération, l'instrument d'un destin aveugle. Il y a pourtant en Patera une part de l'éblouissement et de la révélation indissociable de la catastrophe apocalyptique. Outre que son déchaînement fait fugitivement naître "des mondes radieux" (264), il connaît une forme de résurrection à travers la mort et offre l'image de la "véritable majesté" (270). Werner Wille qui voit en Patera "la personnification de la mort"⁴³ interprète sa disparition comme l'ultime dépassement, la dissolution dans le néant absolu. Le démiurge trouve dans la mort une purification conforme à la pensée décadente de l'époque qui dissuade cependant de ne voir en lui qu'une forme négative du vide. Il engage dans l'histoire mythique, celle-là même qui suppose entre les êtres de la fiction et leur sens non pas des rapports de signe à signifié mais une véritable présence : on pourrait dire en paraphrasant Maurice Blanchot que "[l]a pure vérité" de *Die andere Seite* doit être saisie à la manière d'un mythe "dans les choses où elle se réalise comme action et sentiment"⁴⁴. Le roman constitue un mouvement de découverte et ne veut pas seulement dégager des significations.

Jean-Jacques Pollet insiste néanmoins avec raison sur l'originalité de la catastrophe apocalyptique qui signifie dans le roman de Kubin "non pas l'abolition, mais au contraire le triomphe de l'Histoire", car elle "entérine la victoire du principe de réalité"⁴⁵. Il est curieux de voir comment le rêve devient progressivement égal à la matière et pourrit avec elle. On assiste, sur

43 Werner WILLE, *Studien zur Dekadenz in Romanen um die Jahrhundertwende*, Greifswald, Adler, 1930, p. 199.

44 Maurice BLANCHOT, *La Part du Feu*, Paris, nrf, 1949, p. 198.

45 Jean-Jacques POLLET, "Le mythe apocalyptique dans la littérature fantastique allemande entre décadence et fascisme", *Revue Uranie*, Publication de l'Université de Lille 3, mars 1992, p. 97-98.

le mode grotesque, au triomphe du vouloir schopenhauerien, à une apocalypse dont on discerne mal la finalité. La grande ambition de Patera, créer un monde de poètes, est réduite à néant. Tout l'Empire du Rêve est soumis au principe du vouloir qui s'autodétruit. Seule survit une forme d'intelligence pernicieuse, incarnée en Bell, entièrement au service du vouloir, tandis que Patera se suicide. Faut-il pour autant suivre Jünger sur la voie d'une interprétation résolument pessimiste⁴⁶ ? Ce n'est pas sûr, car de cette apocalypse on retient plus encore que des affirmations philosophiques, des visions derrière lesquelles se devine le pouvoir d'une imagination créatrice de formes. La figure du démiurge enseigne que l'esthétique est le maître mot du roman. On pourrait bien sûr esquisser une interprétation psychologique du personnage dont la volonté de domination est évidente, même s'il ne s'agit pas d'un type de mégalomane simple, puisque lui vouent un culte non seulement les rêveurs mais aussi les hommes aux yeux bleus, détenteurs de la connaissance du monde comme imagination (145-149). Toutefois cette facette du personnage est laissée dans le vague et relève de fait du plan fantastique plus que du psychologique. Tant et si bien que Patera apparaît comme un personnage à la fois inconsistant et mystérieux, proche du maître du *Château* qu'il a probablement inspiré à Kafka.

Il est en réalité paralysé par le sort, sans qu'on sache ni quand ni pourquoi s'enclenche ce processus. À la fin, il est "passif, comme soumis à un destin inéluctable" (270). Il semble y avoir en lui trop de forces contradictoires : il est manifestement déchiré entre son aspiration à la contemplation et sa force d'action dont la symbolique sexuelle notamment permet de mesurer l'ampleur. Il ne semble pas qu'on puisse le considérer, à l'instar de W. Wille, comme une forme faustienne accomplie – soit une forme accomplie de l'aspiration vers l'absolu. C'est le syncrétisme qui rend le mieux compte de l'incohérence d'un personnage incapable d'opérer la synthèse de ses contradictions. Patera, bien qu'artiste, ne parvient pas à devenir mage et à maîtriser le destin : en dépit de son évidence supériorité, il lui est impossible d'arriver à la connaissance de soi et de transformer sa passivité en indolence tranquille comme le font les hommes aux yeux bleus. Il est en fait une figure de l'enlèvement et rejoint par certains traits la tradition de l'homme fatigué, une tradition qu'il est intéressant de suivre depuis certaines figures du romantisme français jusqu'à l'Oblomov de Gontcharov et quelques dandys de la décadence. L'originalité de Kubin par rapport à ces figures est d'installer la fatigue à l'intérieur même de l'incarnation diabolique.

L'une des dernières scènes du roman décrit le point culminant de cette fatigue avant la disparition du personnage. Patera n'est plus que fatigue, comme si le processus de ses métamorphoses successives avait représenté pour lui une tâche insurmontable :

46 Ernst JÜNGER, "Die Staubdämonen", in : *Ernst Jünger, Alfred Kubin. Eine Begegnung*, Frankfurt am Main, Propyläen, 1975.

Comme accablé par un fardeau qui excédait ses forces, il s'approchait en gémissant ; le singulier pouvoir qu'il avait de se transformer à son gré semblait l'avoir abandonné ; son visage n'exprimait plus que la fatigue, une indicible fatigue. Ses yeux étaient à demi fermés. Il avait repris un aspect humain et en le voyant, je n'éprouvai plus la moindre peur. (266)

Cette lassitude alliée à la douleur d'être au monde est le fondement de la pensée décadente et apparente l'œuvre de Kubin à celle de Thomas Mann ou de Hermann Hesse dont elle est en un sens la préfiguration. Le personnage de Patera ressemble à celui de Harry Haller dans *Der Steppenwolf* (1927), tiraillé entre deux époques, deux cultures et deux traditions : il souffre, comme lui, de ses contradictions qu'en homme moderne il ne peut résoudre dans la foi ; le destin de ces deux "hommes supérieurs" est de subir l'ambiguïté humaine. Mais Patera est tout aussi proche d'un Adrian Leverkühn, le génie malade de *Doktor Faustus* (1943-1947) : eux ont en commun l'orgueil, la solitude, l'absence d'amour et l'abstraction qui livrent Leverkühn au diable et Patera à une destinée équivoque. Ils incarnent tous deux des figures de Dionysos vaincus – auxquelles manquerait la puissance du dionysisme triomphant selon Nietzsche.

Patera représente à la fois la victoire négative de l'action sur la contemplation et le symbole du destin. Le fantastique et le thème du destin sont donc liés non seulement au niveau de l'apocalypse mais aussi au niveau de ce personnage démiurgique et de son symbolisme en général, car il allie les aspects chrétiens et orientaux qu'on retrouve dans la philosophie du destin selon Kubin. Plus encore qu'un diable, Patera est un Shiva incapable de dépasser ses pulsions antinomiques, un Dionysos incomplet, un Christ impuissant qui manque sa rédemption. Il évoque une série de tentatives philosophiques ou religieuses qui ne se réalisent jamais pleinement. Il est un personnage foisonnant par la multiplicité de ses tendances mais reste en marge d'une véritable activité ou d'une véritable mission. Sur le plan humain, on le sent très tenté par la pitié au sens schopenhauerien du *Mit-Leiden* (compatir, partager les souffrances humaines)⁴⁷ qui pour le philosophe signifie l'accès à un véritable niveau de sagesse et de rédemption. Patera n'est cependant jamais illuminé par la pitié (*durch Mitleid wissend*) comme l'est le Parsifal de Wagner. Cette structure, à la fois en trop plein et en vide, fait de Patera un personnage grotesque. Ni la théologie ni la gnose n'apportent d'éclairage réel pour la compréhension du personnage mais il demeure en lui une puissance poétique qui conduit à chercher sur un autre plan sa qualité et son sens.

Rêve d'un peintre qui prend plaisir à décrire une réalité fascinante, *Die andere Seite* a fait époque. Lorsque Kubin écrit son roman, le thème de la grande ville connaît déjà une fortune littéraire certaine : elle apparaît comme un foyer idéal pour l'enquête naturaliste et les visions expressionnistes.

47 Cf. les thématiques croisées de la souffrance et de l'assistance liées à chacune des apparitions de Patera.

Singulière, la ville de Kubin s'affiche, elle, comme une contrefaçon de la ville réelle : les catégories sociales y sont factices, les maisons et les cloaques n'ont rien à voir avec les descriptions réalistes des bas-fonds... Et pourtant l'artiste conserve face à sa ville une relation très sensuelle, principalement olfactive, dont la particularité est de chercher à saisir concrètement l'irréalité. En cela, Perle se situe entre le Prague de Meyrink dans *Le Golem* (1913-1915)⁴⁸ et les cités de Kafka, qui sont devenues invisibles et n'existent plus qu'à travers leurs structures inhumaines. On peut considérer que Kubin prépare, tout en s'en distinguant, la tradition de la ville mythique qui fleurit dans les romans plus tardifs, après le nazisme et la Deuxième Guerre mondiale.

C'est une vision de 1942 où le cauchemar de la guerre heurte l'inconscient de Hermann Kasack qui serait à l'origine de son roman paru en 1947, *Die Stadt hinter dem Strom*⁴⁹ :

Au début de l'année 1942, j'eus une vision qui m'excita de curieuse manière. Je vis les plans d'une ville en ruines, fantomatique, qui se perdait dans l'infini et dans laquelle les hommes se mouvaient tels des groupes de marionnettes en prison. (*Die Welt*, 24 novembre 1947)⁵⁰

Le journal de l'auteur révèle toutefois qu'il travaillait déjà à son roman dans le climat tendu de la domination nazie, à la fin des années trente. Préoccupé comme Julien Gracq par la "remise en route de l'Histoire", Kasack veut en fixer l'atmosphère étouffante, faire saisir la montée de l'orage, l'hébétement des cervelles et la nuée d'apocalypse qui "ne pouvait plus se résoudre en grêle, mais seulement en pluie de sang et en pluie de crapauds."⁵¹ En 1944, après avoir écrit les douze premiers chapitres du roman – qui en comporte vingt –, constatant que la réalité a rejoint et supplanté sa vision, Kasack en interrompt la rédaction. Il la termine sur un mode plus réaliste et plus moralisateur entre 1946 et 1947. L'œuvre toute entière vise à exorciser le sentiment de terreur suscité par la guerre dont les manifestations l'emportent sur tout ce que les peintres de diableries avaient pu concevoir de pire.

48 Les nombreuses rencontres au détour des ruelles pittoresques de Prague avec des personnages incohérents dotent la ville de Meyrink d'une dimension psychologique assez nette. Dans la perpétuelle confrontation de l'individu juif avec son passé, Prague représente une sorte de fatalité étouffante qu'on ne saurait assimiler à l'irréalité de Perle.

49 Édition de référence : Hermann KASACK (1896-1966), *Die Stadt hinter dem Strom*, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989 (numéros de page entre parenthèses). Le roman paraît en français dès 1951 dans une traduction de Clara MALRAUX.

50 Heribert BESCH, *Dichtung zwischen Vision und Wirklichkeit. Eine Analyse des Werkes von Hermann Kasack mit Tagebuchedition (1930-1943)*, Saarbrücker Beitrag zur Literaturwissenschaft 33, St-Ingbert, Röhrig, 1992, p. 243.

51 Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 217, 221. Dans *Le Rivage des Syrtes* (1951), Orsenna et Maremma, les deux villes surgissant au beau milieu du désert, coupées du monde et ouvertes sur l'imaginaire, sont très comparables à la ville derrière le fleuve.

Die Stadt hinter dem Strom reprend à peu de choses près le modèle narratif de *Die andere Seite* : l'orientaliste Robert Lindhoff est appelé dans la ville derrière le fleuve par la Préfecture pour y occuper un poste d'archiviste et de chroniqueur. Mais à son arrivée, personne ne semble rien savoir le concernant et tout paraît irréel : l'activité économique reposant entièrement sur deux usines dont l'une produit des briques que l'autre réduit inlassablement en poussière, les ouvriers qui s'affairent à des occupations absurdes, leur vie souterraine dans une ville désolée comme après des bombardements, les montres qui s'arrêtent, les pages des livres qui redeviennent blanches, les déportations mystérieuses vers les espaces du Nord-Ouest, les spectres que croise Lindhoff : son père mort, Anna, sa maîtresse disparue, changée en Sybille pour accompagner son parcours initiatique... La ville derrière le fleuve est une cité de défunts et d'ombres : en ce sens, son irréalité est peut-être plus nette encore que celle de Perle. À la fin du chapitre XII, le protagoniste s'interroge et adresse à Katell, son ami peintre, les mots suivants : « dans quelle sorte de monde m'a-t-on expédié ! Que signifie tout cela ? Parfois, je me fais l'impression d'être dans un purgatoire » (216). De fait, l'image générale de la ville derrière le fleuve est celle d'un monde intermédiaire où l'on se détache de la vie pour apprendre la mort. La trajectoire de la ville, prise dans une inexorable désagrégation du minéral, et le parcours de Lindhoff aboutissent à une forme de catabase moderne qui figure moins une descente aux enfers qu'un dépassement : Kasack aurait pu faire sienne la devise d'Orsenna dans *Le Rivage des Syrtes*, ce "Fines transcendam !" qui désigne à la fois les bornes et le degré suprême, les actions de passer, voire trépasser, et transcender.

Comme chez Kafka, l'irréalité de la ville derrière le fleuve est liée à son fonctionnement et ses structures. La multiplicité des instances brouille leur incarnation, si bien qu'il paraît difficile d'en identifier précisément les aspects maléfiques. Toutefois, même si la filiation avec le personnage du magnétiseur diabolique n'apparaît pas aussi clairement que dans *Die andere Seite*, le Préfet de la ville derrière le fleuve présente de nombreux traits communs avec Patera. Lindhoff doit contempler de loin "la résidence mystérieuse, qui repos[e] sur des montagnes datant de la nuit des âges comme sur le rebord ardent d'un nuage", "le palais divin" du Préfet (407). Ce dernier demeure invisible : on ne le connaît qu'au travers de sa voix métallique dans le microphone qui dicte leur conduite aux habitants de la ville sous forme d'aphorismes. Les "vagues" que soulève son rire homérique font vibrer les murs et bouger le sol ; elles glacent le sang de Lindhoff. Mais ce sont aussi "les rires métaphysiques" de cet étrange personnage et "son allégresse dionysiaque", qui encouragent la conversion de l'archiviste aux idées de la Préfecture (405-406), dont il décidera finalement de prêcher l'Évangile. Moins mégalomane que Patera, le Préfet ne s'impose pas comme un maître, plutôt comme un grand ordonnateur, et la marionnettisation grotesque de la figure humaine dans la ville au-delà du fleuve n'est pas le produit de son unique volonté : elle prend place au sein d'un mécanisme universel, d'un

ordre métaphysique symbolisé par les trente-trois “gardiens du monde” (408) que Lindhoff découvre après son entretien avec le préfet ; protéiformes, ils condensent en eux tout ce que le monde compte d’esprit et se transforment tour à tour en Lao-Tseu, Socrate, Swedenborg, Pascal, Kierkegaard, Shakespeare... “assurant le maintien du jeu de la création” (409) qui seul garantit l’équilibre entre le Bien et le Mal.

Le diable, dépersonnalisé, s’incarne avant tout dans la fabrique de destruction, dirigée par une momie cynique, affirmant “qu’avec le nouvel âge atomique qu’ont préparé mes chimistes, notre groupe acquiert une avance dans la destruction qu’il ne sera pas facile de rattraper” (209). Représentatif du déclin des mentalités occidentales qui ne soucient plus de morale, l’homme se targue de raccourcir un processus de destruction auquel on ne peut de toute façon pas échapper. À cet égard, on est fondé à parler d’un second souffle du thème symboliste de la décomposition qui se déploie au-delà de l’isotopie courante de la sénescence urbaine. Le récit étiologique de Kasack suggère des causes métaphysiques à la guerre et à la destruction. C’est pourquoi, quand Lindhoff pénètre dans la cathédrale souterraine de la ville, plus il s’enfonce vers le centre de la terre, se rapprochant de Maître Magus dans lequel beaucoup reconnaissent un bodhisattva, plus il voit clair en lui-même. Sa descente correspond à une ouverture spirituelle représentée par la transparence de l’espace : les ténèbres de la crypte font progressivement place à une grande lumière ; tel Siddharta, qui à la suite de trois veilles successives embrasse de son œil divin la totalité des mondes et leur éternel devenir, Lindhoff s’éveille à la connaissance véritable et n’a plus peur de traverser le Styx. Il devient alors une “sorte d’apôtre ambulant de la fameuse maxime : philosopher, c’est apprendre à mourir [...] la conscience de la mort apparaît comme la plus profonde des consolations, et la seule durable [...]. Cet espoir mis en la mort peut sembler, aujourd’hui, bien sombre [...] mais il rend] parfaitement le climat spirituel des premières années d’après-guerre”⁵². L’allégorie qui soutient le roman : les morts-vivants et les spectres sont les Européens de la guerre et de l’après-guerre et les mystiques orientales sont présentées comme exemplaires, ôte à la ville et aux personnages de Kasack une partie de la fascination qu’ils pourraient exercer sur le lecteur. La ville derrière le fleuve équivaut à une plongée dans un monde où l’irréalité est radicalisée mais sans la magie de Kubin : symbole rattaché à une philosophie et une utopie, elle est au moins aussi proche des villes mythiques de Jünger et Hesse

Finissons-en avec les incarnations du diable. Quand Dieu est mort, son compère a cessé de faire peur sous sa forme traditionnelle mais il n’a pas pour autant disparu, ni du champ des préoccupations humaines ni de la littérature qui les reflète. Il a revêtu les figures inquiétantes de la fatigue puis de

52 Henri PLARD, in : Jean WEISGERBER (éd.), *Le réalisme magique*, Édition L’Âge d’homme : Cahiers des avant-gardes, 1987, p. 66 (dans le chapitre consacré au réalisme magique et la littérature de langue allemande).

l'indétermination. « Il s'est dilué dans l'air pestilentiel que nous respirons, chargé des relents de la drogue, de la bombe nucléaire et des charniers que les guerres suscitent. »⁵³ Ses contours ne sont plus clairement définis comme ceux d'un ennemi inconciliable. Le Malin a cédé la place au Mal, pour devenir une force collaborant à l'ensemble de la création et témoignant de la relativité de toute chose, suscitant dans l'art fantastique de la première moitié du XX^e siècle des figures de démons toujours plus ambiguës et complices. C'est surtout le voisinage avec la mort, cette traditionnelle compagne du diable, qui devient infernal : confirmant le chaos plus que la transcendance, il exalte une tendance moderne de l'esprit humain, ce vertige de l'enfer et du vide, que les artistes contrent en recourant à la puissance poétique de l'imaginaire, en s'efforçant de développer une autre forme de voir⁵⁴.



53 Roland VILLENEUVE, p. 213.

54 Wassily Kandinsky à Kubin, dans une lettre datée du 14 juin 1911: "In diesem famosen Buch [*Die andere Seite*] haben Sie tausend mal Recht. Es ist beinahe eine Vision des Bösen. Sie müssen aber jetzt Ihrer Wachspuppe den Kopf abschlagen u. mit Füßen zertreten zu Staub. Aber da Sie so stark den Bösen gesehen haben, *so kommen Sie ganz bestimmt auch zum anderen Sehen*" (souligné par nous, cité d'après Paul RAABE, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*. Im Auftrag von Dr. Kurt Otte, Kubin-Archiv in Hamburg, zusammengestellt. Hamburg, Rowohlt, 1957, p. 36).