



HAL
open science

Quelle scène pour quelle parole ? Le pantomimique dans Le Grand théâtre du monde salzbourgeois de Hugo von Hofmannsthal

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Quelle scène pour quelle parole ? Le pantomimique dans Le Grand théâtre du monde salzbourgeois de Hugo von Hofmannsthal. Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte, 2009. hal-02184933

HAL Id: hal-02184933

<https://hal.science/hal-02184933>

Submitted on 16 Jul 2019

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.

Quelle scène pour quelle parole ? Le pantomimique dans *Le Grand théâtre du monde salzbourgeois* de Hugo von Hofmannsthal

André Combes

Université Toulouse-Le Mirail

A l'été 1920, le festival de Salzbourg ouvre ses portes pour la première fois. Au programme, le *Jedermann* de Hofmannsthal, écrit en 1911 et tramé sur le *Everyman* anglais. Il est mis en scène sur le parvis de la cathédrale par Max Reinhardt avec qui Hofmannsthal, qui admirait son travail, collaborait régulièrement depuis le début du siècle. C'est pour ce même festival que le dramaturge écrira entre 1919 et 1922, en réécrivant cette fois-ci la pièce de Calderon de 1645, *Le Grand théâtre du monde salzbourgeois* qui sera créé en 1922, toujours dans une mise en scène de Reinhardt, dans la collégiale baroque de Salzbourg. Les années suivantes (entre 1923 et 1928), Hofmannsthal écrira trois pantomimes qu'il prévoira dans un premier temps d'intégrer au *Grand théâtre* et qui étaient destinées d'abord à un public américain, la langue pantomimique des signes ayant, pour lui comme pour Reinhardt, vocation apparente à universaliser l'expression des signifiés¹. Après maints projets de réalisation scénique Hofmannsthal envisagea même, encouragé par Reinhardt, de découpler ces pantomimes de la pièce-cadre et d'en faire des spectacles autonomes avant de renoncer à les faire représenter². La première, la *Pantomime de la hache (Axt-Pantomime)*, qui sera la seule analysée ici, est un bref texte rédigé en 1923. C'est la pantomime-clé du *Grand théâtre* hofmannsthalien, celle qui mêle le plus étroitement l'armature idéologie générale de la pièce et le fonctionnement d'un insert pantomimique qui en poursuit ou plutôt en précise le discours par d'autres moyens théâtraux. La seconde, *Christianus l'aubergiste (Christianus der Wirt)*, date de 1927. Elle est nettement plus étoffée et divisée en quatre « tableaux » et trois « entr'actes », ces derniers faisant intervenir directement certains des personnages de l'action-cadre. Cette pantomime, qui en infléchit la problématique générale en revisitant par le truchement une fiction emboîtée les thèmes centraux de l'amour et du pouvoir pour les représenter sur un mode moins fortement allégorique, fut d'abord conçue pour être le texte central du *Grand théâtre du monde salzbourgeois* avant de devenir un texte dramatique autonome. La troisième, *Dieu seul connaît les cœurs (Gott allein kennt die Herzen)*, est un texte beaucoup plus long qui fut écrit en 1927-28 pour une tournée américaine. Les représentations n'eurent jamais lieu et furent remplacées, à la demande des Américains, par des représentations du *Miracle*, spectacle uniquement pantomimique (voir infra).

Petits dispositifs d'intervention intradiscursifs et intratextuels rédigés dans l'après-coup, ces pantomimes, comme le texte-cadre qu'elles entendent interrompre et suspendre, s'inscrivent dans une conjoncture idéologique et esthétique-théâtrale, celle du « Festspiel » et de la tradition qu'il entend reconstituer. On peut commencer par en dessiner quelques contours avant d'examiner le statut et le fonctionnement des « hors textes » de la pièce aussi bien à l'intérieur

¹ Ils avaient été confortés dans cette idée par la réception de la mise en scène de la pantomime de Karl Vollmoeller, *Le Miracle*, qui avait reçu, plus d'une décennie après la première londonienne, un accueil enthousiaste aux États-Unis en 1924 (voir infra).

² Pour un historique précis des vicissitudes de ces pantomimes, je renvoie aux précisions données dans le vol. 8 de l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal : H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe* Bd. X, *Dramen* 8, *Das Salzburger Große Welttheater – Pantomimen zum Großen Welttheater*, hrsg. Von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Drewitz, Fischer Verlag, Frankfurt am M. 1977 (je citerai : SWKA, *Dramen* 8) Pour ce qui est des textes du *Grand théâtre salzbourgeois* et des pantomimes, je ferai référence à l'édition la plus accessible : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen III (1893-1927)* et *Dramen VI, Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen*, Fischer, Frankfurt am M. 1979 (je citerai GW, *Dramen* III ou VI). C'est dans cette même édition que je citerai les extraits de discours et articles des années dix et vingt : *Reden und Aufsätze 1891-1913, 1914-1924 et 1925-1929* (je citerai RA I, II ou III).

de ce méta-cadre historique que du cadre dialogué. Il faudra aussi faire référence à cette incontournable mise en crise du langage au tournant du siècle, dont Hofmannsthal a été l'un des principaux illustrateurs littéraires avec sa *Lettre de Lord Chandos* de 1902, tant elle pouvait sous-tendre chez lui la rhétorique du silence qui habitait depuis longtemps une production théâtrale à la verbalité par ailleurs sophistiquée à l'extrême. Notons ici que cette profusion verbale sera aussi paradoxalement la marque de la majorité des pantomimes hofmannsthalienues, en particulier de celles du Grand Théâtre du monde salzbourgeois, les actions foisonnantes qu'elles décrivent exigeant le recours à une prose où, sous le flot descriptif, se perd souvent la ligne directrice de l'action.

Retenons pour l'instant que la dimension spectaculaire/spéculaire du « Festspiel » et le scepticisme croissant envers la capacité du langage à dire le réel sont deux moments majeurs d'une conjoncture théâtrale propice à la mise en retrait du texte dramatique au profit d'une « re-théâtralisation » qui privilégie le non verbal.

L' « idée d'Autriche » et le « Festspiel »

Au début, il y eut l'idée du festival, du « jeu festif » (Festspiel) qui mûrissait dans plusieurs têtes préoccupées de recentrer l' « idée d'Autriche », fortement secouée par l'effondrement de l'Empire austro-hongrois, sur ce lieu hautement symbolique qu'était Salzbourg, comme Wagner avait pu le faire, un demi-siècle auparavant et avec d'autres prémisses, pour Bayreuth: pour beaucoup, la ville de Mozart semblait figurer ce qu'il y avait de meilleur dans la tradition culturelle autrichienne du théâtre religieux et populaire. Les deux têtes les plus décidées et les plus actives furent celles de Hofmannsthal et de son complice d'une décennie Max Reinhardt. Hofmannsthal, c'était, depuis la fin de la Première Guerre mondiale et l'entrée de l'Europe centrale dans des turbulences révolutionnaires venues de l'est, le poète du renouveau de l'espace spirituel et symbolique de la nation autrichienne. Mais c'était aussi le zélateur d'une théâtralité mimée et dansée autant que parlée, ressourcée à la tradition religieuse et populaire des Mystères, Jeux de la Passion³ ou allégories pantomimiques du théâtre baroque autrichien⁴, à celle du vieux théâtre populaire viennois et même de la commedia dell'arte. Sans oublier, ce qui a pu également motiver le recours à Calderon, ces « autos sacramentales » espagnoles qui réunissaient en plein air un public de cour et un public populaire pour les processions de la Fête-Dieu. C'est une théâtralité où les tréteaux s'installent de préférence dans des endroits symboliques de l'espace public dédiés au populaire – places de marché ou parvis d'églises - pour donner à la transcendance une scène bien visible où elle s'extériorise ludiquement, parfois, comme en Espagne, sous le regard de son représentant terrestre, le monarque « de droit divin ». Contrairement à l'univers peu théâtral de l'angoissante intériorité protestante, le spirituel et le temporel, le sacré et le profane y trouvaient une scène propice à l'exposition du « grand théâtre du monde ». Le renouveau spirituel et artistique devrait ainsi, pensait Hofmannsthal, retourner à cette tradition-là pour en faire un espace mémoriel idéologique où aura à se ressourcer un théâtre qui sera de fait un antidote au théâtre politique révolutionnaire très actif dans l'Allemagne des années 1919-1921. Si l'on reprend ici la distinction brechtienne entre « renouvellement » et « innovation » (« Erneuerung » et « Neuerung »), renouveau signifiera donc surtout renouvellement d'une tradition qu'il s'agit de conserver en la revivifiant : le topos idéologique qui sous-tend le projet, comme le formulera, dans un oxymore célèbre, le grand discours münichois de 1927, «La littérature comme espace spirituel de la nation» (Das Schrifttum als

³ Dans le texte de 1919, „Die Salzburger Festspiele“, Hofmannsthal se réclame sans équivoque de l'esprit des Jeux de la Passion annuels d'Oberammergau en Bavière auxquels il se réfère dans plusieurs autres textes.

⁴ Dans le théâtre baroque de langue allemande on trouvait fréquemment, après une brève introduction musicale, un résumé pantomimique de l'action qui allait être jouée.

geistiger Raum der Nation), ce sera celui de « révolution conservatrice »⁵. Dans cette révolution-là, on rejoue après-coup et en contre-coup de la conjoncture éminemment révolutionnaire des années 1918-1920 un certains nombres d'antagonismes historiques : celui par exemple - qu'Hofmannsthal juge fondateur - entre Renaissance-Réforme et Contre-Réforme qui sera revisité pour permettre de dessiner le nouvel espace intellectuel de la nation autrichienne des années vingt.

L'« idée d'Autriche » s'y verra paradoxalement sauvegardée dans le particularisme des ethnies régionales, les « Stämme und Landschaften » chers au très conservateur historien de la littérature Josef Nadler dont la monumentale *Histoire littéraire des peuples et des régions allemandes* (*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*), publiée en pleine guerre, fut pour Hofmannsthal une durable révélation⁶. Face à l'effondrement du « monde d'hier » que décrira plus tard un Stefan Zweig et qui sera l'objet de nombreuses nostalgies, en particulier littéraires, le monde d'avant-hier – celui du baroque bavaro-autrichien de la Contre-Réforme⁷ - pourra ainsi fournir l'esprit et les formes qui animeront le monde d'aujourd'hui et de demain. L'« idée d'Autriche », plus esthétique et idéologique que politique, sera symboliquement recentrée sur la ville emblématique de Salzbourg⁸, ville du rassemblement (Sammlung) qu'Hofmannsthal oppose, dans une topologie antimoderniste, à Vienne, la « ville du divertissement et de la dispersion (Zerstreuung) » mais aussi, ce qu'il ne dit pas, de la révolution⁹. C'est Salzbourg qui sera le cadre à la fois local et universel du « Grand théâtre du monde » - qui se nommera donc « salzbourgeois » - où sera tous les ans rassemblé un public/peuple désireux de retourner à des sources soigneusement idéalisées. *Le Grand théâtre du monde salzbourgeois* aura à mettre en scène « un authentique théâtre populaire »¹⁰ enraciné dans ces terres de Bavière et d'Autriche qui furent dès les jeux de

⁵ « Révolution » conçue comme une actualisation de ce « contre-mouvement opposé à cette révolution spirituelle (Geistesumwälzung) du 16^{ème} siècle que nous qualifions dans ses deux aspects de Renaissance et de Réforme » (cf. RA III, p. 41)

⁶ Hofmannsthal mentionne et cite Nadler dans plusieurs discours et articles. Leur correspondance est également très instructive. Voir à ce sujet l'article de Werner Volke : « Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen » in : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18, Kröner Verlag, Stuttgart 1974, pp. 37-88.

⁷ Dans un texte de 1919 sur la création du festival de Salzbourg où il explique le projet salzbourgeois Hofmannsthal écrit : „L'idée du Festspiel est l'idée artistique propre aux habitants de souche des régions bavaro-autrichiennes“. Ou encore : „Les peuplades bavaro-autrichiennes ont toujours été celles, parmi toutes les autres de l'aire germanique, qui ont toujours eu à cœur de savoir faire du théâtre. Tout ce qu'il y a de vivant sur la scène allemande trouve là ses racines : que ce soit l'élément poétique ou celui du jeu de l'acteur.“ („Deutsche Festspiele zu Salzburg“ in: RA II, pp. 255 et 260).

La référence insistante au théâtre baroque dans la tradition théâtrale autrichienne, sa „réhabilitation comme forme artistique typique des habitants de la région bavaro-autrichienne“, a été analysée par Roger Bauer dans « Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele » in : *Hofmannsthal Forschungen – Hofmannsthal und das Theater* (Hofmannsthal-Symposium Wien 1979, hg. von Wolfram Mauser), Verlag Karl M. Halosar, Wien 1981, pp. 131-139.

⁸ Sur „l'idée (conservatrice) d'Autriche“ et le mythe salzbourgeois, on se reportera à deux contributions de l'ouvrage collectif édité par Friedbert Aspetsberger, *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*, Wien 1987 : celle de Viktor Suchy sur « Die 'österreichische Idee' als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard Schaukal und Anton Wildgans » (pp. 21-43) et celle de Walter Weiss, « Salzburger Mythos ? Hofmannsthals und Reinhardts Welttheater » (pp. 5-19). Voir aussi l'article de Bärbel Fritz : „Zur kulturpolitischen Funktionalisierung eines spanischen Klassikers“ in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* Reihe A, Band 40, *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderon bis Georg Seidel Deutsch-französische Perspektiven*, textes réunis par Horst Turk et Jean-Marie Valentin, Peter Lang, Bern 1996, pp. 47-67.

⁹ Cf. H. von Hofmannsthal : « Die Salzburger Festspiele », RA II, p. 260.

Hofmannsthal avait cependant toujours apprécié une double tradition viennoise : celle du baroque et celle du théâtre populaire viennois. C'est apparemment la Vienne rouge de l'après-guerre qui le fait se tourner vers Salzbourg.

¹⁰ Cf. H. von Hofmannsthal, « Österreich im Spiegel seiner Dichtung » in : RA II, p. 16.

Mardi-Gras du 15^{ème} siècle dans la région de Nuremberg et les « Hanswurstiaden » des théâtres populaires itinérants, les terres d'élection d'une spectacularité populaire faisant pièce au rigorisme volontiers iconoclaste de la Réforme¹¹. Le renouvellement de cette tradition qui avait su combattre l'« esprit du rationalisme de la Révolution française », permettra à la fois de retrouver une théâtralité réputée populaire, plus visuelle que verbale et fortement corporelle, et d'en maîtriser aussi les débordements en montrant qu'ils ne sont pas fatalement synonymes de désordre social, qu'on pense aux subversions carnavalesques décrites par Bakhtine. Hofmannsthal, comme il le rappellera dans le texte déjà mentionné de 1927, veut donner à voir „la forme à la place du chaos“, et susciter le désir du „monde de l'ordre“ (Ordnungswelt) contre celui de la « révolution » (Revolutionswelt)¹². Car c'est bien là, à ses yeux, ce qui constitue la meilleure part du populaire austriaco-allemand qu'il s'agit, dans les turbulences révolutionnaires de l'immédiat après-guerre, de maintenir aussi loin de Vienne la rouge que de Berlin, où depuis 1918/19 le monde de l'ordre et le monde du chaos s'affrontent féroce¹³.

Mais l'idée du « Festspiel » fut peut-être d'abord celle de Max Reinhardt : dès 1902, il avait conçu le projet d'un « Festspielhaus » avant de collaborer aux « Münchner Volksfestspiele » de Georg Fuchs, le rénovateur conservateur du théâtre allemand qu'il entendait « rethéâtraliser ». Il reprit le projet « au milieu des tempêtes guerrières », dira-t-il, proclamant contre celles-ci le rôle essentiel d'un théâtre havre de paix et surtout de beauté dans l'espace exterritorial du « Festspielhaus ». Ce devait être un espace non plus guerrier mais festif, une scène irréalisée, comme chez Craig, sur laquelle le théâtre, aux antipodes de la reconstruction historiciste des Meininger ou du théâtre naturaliste allemand des années 1880-1890, présenterait du monde une « image onirique » (Traumbild), selon un titre célèbre de Hofmannsthal¹⁴. Si enclavée qu'elle fût, cette scène devait s'inscrire dans une territorialité/temporalité symbolique bien plus vaste : celle immémoriale de ces grandes fêtes annuelles qui depuis l'antiquité grecque, les Mystères et Passions médiévaux et le « Festspiel » mystico-païen wagnérien donnent à voir la nécessité d'un grand et fervent rassemblement populaire qui abolisse symboliquement les barrières sociales autour d'une immense scène et dans une immense salle, susceptible d'abriter entre 3000 et 4000 spectateurs¹⁵. Le « Festspiel » investissait un lieu chargé d'histoire mais extérieur à l'histoire présente¹⁶, lieu exclusif de la « Feier » et de la « Feierlichkeit », du spectacle, de la ferveur et de la solennité qui incluait la gaîté ludique propre au théâtre et transformait la collectivité théâtrale en une communauté des comédiens et des spectateurs - « Gemeinde » plus que

¹¹ Même le théâtre religieux des Bénédictins salzbourgeois par exemple peut être lu comme « une théâtralisation du drame spirituel au service de la propagation de la foi capable de concurrencer l'opéra dans l'utilisation conjointe des couleurs, des sons et des machines scéniques ». (cf. Art. « Theater der Neuzeit » in : Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, *Theaterlexikon Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1990², p. 926).

¹² Dans un texte contemporain du *Grand théâtre*, Hofmannsthal reprend ce topos récurrent chez lui depuis la fin de la guerre et insiste sur la nécessité « d'opposer le cosmos au chaos, (...), au moment où autour de l'Europe et dans la nouvelle Europe hybride de ce côté-ci de l'océan est en cours le processus de déshumanisation le plus profond qu'on ait pu imaginé » (RA II, p. 156).

¹³ Rappelons qu'au moment où Hofmannsthal conçoit et écrit son *Grand théâtre* la Bavière avait mis une fin sanglante à la République des conseils du printemps 1919. Avec son gouvernement ouvertement monarchiste et conservateur, elle faisait office de « cellule de l'ordre » au milieu du nouveau désordre républicain.

¹⁴ Cf. « La scène comme image onirique » (Die Bühne als Traumbild) de 1904 in : RA I.

¹⁵ Cf. Le „Mémoire“ de 1917, in: Max Reinhardt, *Schriften Aufzeichnungen Briefe Reden*, hrsg. Von Hugo Fetting, Henschel Verlag, Berlin 1974, p. 176 sq.

¹⁶ Alors qu'en août 1920 le *Jedermann* de Hofmannsthal, repris de la mise en scène berlinoise de 1911 par Reinhardt, emplissait Salzbourg du spectacle, des sons de cloche et des voix disséminés dans toute la ville, la ville connaissait une famine sévère. Un critique donnait peut-être alors le sens profond du Festival en écrivant : « La vie comme spectacle, c'est terminé, considérons le spectacle comme la vie et repeuplons théâtralement cette incomparable scène en plein air » (Cité par M. Reinhardt, *Schriften...*, op. cit., p. 177).

« Gemeinschaft »¹⁷ - faisant du public une sorte de protofigure d'un peuple lui aussi à renouveler.

Dans un premier temps, avant de penser au plein air salzbourgeois qui aura une dimension plus profane, Reinhardt rêvera d'un « Festspielhaus détaché du quotidien », d'une « salle de lumière et de religiosité (Weihe), dans l'esprit des Grecs »¹⁸. Les termes qui reviennent le plus souvent sous sa plume sont, dès le début du siècle, « Festspiel populaire » (Volksfestspiele), « Théâtre comme assemblée communautaire populaire » (Theater als Volksgemeinde), « Théâtre national »¹⁹. Le public/peuple ainsi conditionné pourrait alors pleinement recevoir aussi bien un texte qui se trouverait en posture sacrée que le hors texte de la pantomime. Sur la scène reinhardtienne cesseraient alors les dichotomies des débats littéraires sur le caractère primitif et grossier d'un théâtre populaire du geste et du mouvement, du comique de situations et de la psychologie stéréotypée, bon pour le bas peuple, et un théâtre du verbe sophistiqué explorant les moindres recoins de la psyché individuelle ou de la métaphysique occidentale à l'usage des classes cultivées²⁰.

Dans les grandes mises en scène des tragiques grecs, du *Jedermann* ou du *Miracle*, comme dans celle du *Grand théâtre du monde*, la communauté théâtrale sera ainsi soudée dans une communion à la fois sacrée et profane qui vise, dans le plus pur esprit de la Contre-Réforme et donc dans celui du *Grand théâtre* de Calderon, à renforcer le sentiment religieux par le plaisir des sens²¹. Les vastes déploiements scéniques dans de grandioses scénographies semblent de plus vouloir toujours davantage reculer les limites de l'espace scénique²². Celui-ci est souvent naturel - église pour le *Grand théâtre du monde* ou parvis de la cathédrale de Salzbourg pour *Jedermann*, centre hippique creusé dans le rocher pour le *Faust* de Goethe - mais Reinhardt sait aussi transformer des arènes de cirque pour l'*Edipe-roi* de Sophocle (1910) ou l'*Orestie* d'Eschyle/Vollmoeller (1911), ou des halls d'exposition dans lesquels il reconstitue des églises (*Le Miracle*, 1912). Ou bien il fait construire spécialement, selon ses conceptions de l'architecture scénique des spectacles de masses, l'immense scène du *Großes Schauspielhaus* de Berlin pour monter le *Danton* de Romain Rolland en 1920.

¹⁷ Cf. Hofmannsthal, « Die Salzburger Festspiele », in: *RA II*, p. 260: „...une représentation festive exige le recueillement (Sammlung), chez ceux qui jouent comme chez ceux qui assistent au spectacle. Le public « devenu peuple est intégré à l'action et la pièce dont il constitue lui-même un élément ».

¹⁸ M. Reinhardt cité dans l'article de Gisela Prossnitz: « Bühnenformen und Spielstätten bei Reinhardt » in: *Max Reinhardt The Oxford Symposium* (éd. Par Margaret Jacobs et John Warren), Oxford Polytechnic 1986, p. 73.

¹⁹ En référence au « Nationaltheater » prôné par Lessing au XVIIIème siècle mais avec des connotations politico-religieuses différentes. Cf. Heinrich Braulich, *Max Reinhardt Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Henschel Verlag, Berlin 1969, pp. 122 sq.

²⁰ On les retrouve surtout dans les années 1910 à propos du cinéma. Cf. les textes recueillis dans les ouvrages d'Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte Literatur und Film 1909-1919*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1978, et de Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am M. 1984.

²¹ Cf. ce passage de „Über das lebendige Theater“: „L'Eglise catholique dont les objectifs sont les plus élevés, les plus spirituels et surnaturels (...) nous subjugué par le pathos de ses temples, qui montent jusqu'au ciel, elle nous entoure du crépuscule mystique de ses cathédrales, elle enchante l'œil avec mille chefs-d'œuvre de l'art, avec la lumière de ses vitraux colorés, en faisant luire mille bougies dont la lumière se reflète dans des objets et des vases dorés. Elle emplît nos oreilles de musique et de chant et du son d'orgues déchaînés. Elle nous anesthésie par les senteurs de l'encens. Ses prêtres avancent vêtus d'ornements chamarrés. Et dans cette sphère sensuelle se revèle à nous ce qu'il y a de plus sublime et de sacré. » Ce pourquoi, en conclut Reinhardt, « l'Eglise et l'Eglise catholique en particulier est le véritable berceau de notre théâtre. Pour cette raison : à bas les iconoclastes... » in : M. Reinhardt, *Schriften...*, op. cit., p. 336.

²² Pour avoir une (faible) idée des mises en scène de Max Reinhardt, on pourra se reporter aux nombreuses photos contenues in : *Max Reinhardt Sein Theater in Bildern*, hrsg. von der Salzburger Max-Reinhardt-Forschungsstätte, Friedrich Verlag Hannover et Österreichischer Bundesverlag Wien 1968. On y trouvera quelques photographies de la scénographie du *Grand théâtre du monde salzbourgeois*.

A cadre scénique et scénographie grandioses, il faut un éclairage lui aussi exceptionnel. A Salzbourg, l'espace scénique de masse baigne, comme pour certaines représentations du *Jedermann*, dans une lumière changeante qui accentue sur le mode immatériel le mouvement et la métamorphose, Reinhardt le souligne, en passant du plein jour au soleil couchant puis à la lueur des torches quand la mort vient chercher Jedermann. La communauté y trouve alors son éclairage naturel qui rejoint, dans ses effets, celui des scénographies intérieures, comme celle de la collégiale du *Grand théâtre* ou de l'église du *Miracle*. Une critique théâtrale décrit ainsi en ces termes, à propos de ce dernier spectacle, la religiosité impressionnante de la mise en scène que rehausse une pantomime centrée sur la scénographie et les mouvements scéniques: « des cierges rayonnent dans l'obscurité de la scène, les cloches se mettent à sonner, un léger murmure parcourt les rangs, un soprano monte à des hauteurs célestes, on assiste à l'entrée des nonnes, long cortège muet tandis que la musique d'orgue résonne et qu'une masse immense, baignée de lumière, accède à la scène en traversant la salle, des oriflammes flottent au-dessus de leur tête ...on assiste à un crescendo de l'extase de masse ». Ces vastes espaces dans lesquels la parole scénique résonne plus qu'elle ne s'articule sont propices à l'expression du non verbal. Dans ce cadre-là, on assiste tout naturellement à la mise en lisière du théâtre du texte par le jeu de cet acteur nouveau, la masse, qui investit physiquement la totalité de l'espace scénique, cette masse dont Reinhardt dira par ailleurs que son « expression naturelle » est la pantomime²³. Car il existe bien pour lui une force pantomimique intrinsèque de la masse qui n'est pas un ensemble de corps à la recherche d'une expression individuelle non verbale mais une figure qui abolit ces corps individuels en même temps qu'elle les configure en corps collectif. La masse en mouvement scénique est, de par sa plasticité, essentiellement déterminée par la scénographie qui organise le ou les cadres et surtout par les éclairages. Habité et mu en permanence par un principe d'ordre qui toujours redonne forme au chaos apparent, ce corps de masse fait que l'écoulement et la dispersion apparemment anarchiques des acteurs et figurants qui envahissent la scène dans *Œdipe-roi* ou *Danton* est toujours le préalable à une reconfiguration.

Ce qui vaut pour le gestuel vaut aussi pour le sonore, pour les corps et les voix. Les ensembles de corps féminins ondulants, comme dans la mise en scène de *Lysistraté* d'Aristophane, accompagnent la litanie des mots ou de noms dans le style des chœurs parlés ou extraient d'un bourdonnement indistinct de mille bouches le nom qui jaillit : « Œdipe » (*Œdipe-roi*), et cristallise l'énergie des corps figés dans une figure composée/imposée où mille bras tendus convergent vers le point de fuite qu'est le personnage principal dressé immobile dans la lumière au sommet d'un triangle de corps baignés par un dégradé d'ombres qui augmentent au fur et à mesure qu'on s'éloigne du centre²⁴.

Quand on lit les carnets de mise en scène de Reinhardt, on voit bien que chaque phrase du texte dramatique ou presque est l'objet d'indications minutieuses sur l'atmosphère, la tension ou l'expression particulières du passage concerné. Les pauses et leur signification sont notées, tout comme les crescendi et decrescendi de la voix, avec les nombreux ajouts qui sont autant de didascalies de metteur en scène et sont recentrées sur le jeu de l'acteur et surtout ses déplacements. On prend alors conscience de tout le système de signes qui vient doubler le texte des dialogues, préciser ou infléchir les signifiés que celui-ci véhicule en exhaussant le langage du corps et l'« éloquence corporelle », deuxième langage destiné à prendre en charge les signifiés sub-textuels. Les gestes se multiplient, les pauses s'allongent à l'intérieur d'une

²³ Cf. M.Reinhardt, *Schriften...*, op. cit., p. 259.

²⁴ Alfred Roller, le décorateur de Reinhardt, décrit à sa femme le début de la représentation d'*Œdipe-roi* au cirque Schumann de Berlin en ces termes: après le coup de gong, on perçoit d'abord le « lointain bruit de voix humaines qui enfle en se rapprochant, entrecoupé de cris poussés par des corps en transes ou en furie qui envahissent le sable de la piste recouvert d'un tapis tressé en criant le seul nom « Œdipe ». « Seul le mot 'Œdipe' fut prononcé mais le mouvement de masse m'a noué la gorge ».

réplique pour donner à la voix, par delà les changements fréquents d'intonation et de registre, une dimensions quasi bruitiste : souffle rauque, gémissements, borborygmes divers etc. Ce langage parallèle, sorte de gestuelle vocale qui exhausse la dimension prosodique du verbal, n'a plus besoin que de s'émanciper complètement du mot pour déboucher sur la pantomime. D'ailleurs, les petits inserts pantomimiques, parfois très brefs, que l'on trouve dans nombre de mises en scène de Reinhardt semblent vouloir rappeler en permanence que le théâtre vit autant que de la parole verbalisée de sa diffusion muette dans le jeu corporel²⁵. Pour le *Grand théâtre du monde salzbourgeois*, le dialogue, si substantiel soit-il dans son mélange de langue savante et de dialecte, perd de son importance au profit des architecturations scénographiques, des tableaux, de la danse et de la pantomime. Dans la scène finale où la Mort descend « telle une araignée » par une échelle de corde des hauteurs de la collégiale de Salzbourg (peut-être accompagnée d'un projecteur comme un trapéziste de cirque) pour éliminer de l'existence terrestre scénique les personnages au seul son d'un tambour rythmant la danse macabre de chaque sortie de scène, la pantomime, qui est ici une idée de Reinhardt, interrompt le dialogue du texte d'Hofmannsthal pour produire, selon le dramaturge lui-même et la critique, l'effet le plus impressionnant du spectacle²⁶.

Crise du langage et théâtralité du corporel :

Le fantasme insistant de revenir aux sources vivifiantes du populaire et de ses traditions théâtrales semble lié chez Hofmannsthal à un rapport complexe au langage : il y a par exemple chez lui une volonté de privilégier les « sons naturels de sa langue » pour faire pièce à la dégénérescence de la langue « corrompue et enlaidie des élites sociales (Oberschicht) »²⁷. D'où peut-être l'admiration qu'il portait à Yeats et à son « théâtre pour les non instruits »²⁸. Mais, dans la logique de ce qui a été dit précédemment, il y a également le sentiment que la métamorphose du public en peuple dans et par le spectacle exige davantage de visuel, qui rassemblerait les humains, et moins de textuel, a priori intellectuel, qui dialectiserait et diviserait²⁹. Il y a aussi, nous l'avons vu, l'influence de Reinhardt qui entendait débarrasser la

²⁵ On peut se faire une idée de la manière dont Reinhardt utilisait le langage de la pantomime dans deux des trois films muets qu'il tourna en 1913: *Die Insel der Seligen* (L'île des bienheureux), *Venezianische Nacht* (Nuit vénitienne) d'après une pantomime de Karl Vollmoeller intitulée *Venezianisches Abenteuer eines jungen Mannes* (Aventure vénitienne d'un jeune homme), et *Das Mirakel* (Le Miracle). Ce dernier film a été perdu.

²⁶ Cette pantomime de la Mort descendant l'échelle de corde et expulsant de scène l'un après l'autre les personnages du *Grand Théâtre* est longuement décrite dans le texte de 1923 de Hofmannsthal : « Reinhardt bei der Arbeit » (cf. RA II, pp. 307-308).

²⁷ Cf. la „Lettre de Vienne V“ de 1924 in : RA II, p. 318.

²⁸ Dans un texte souvent reproduit de 1921, qui voit dans le cinéma (muet) un « substitut des rêves » (Ersatz für die Träume), Hofmannsthal écrit que les classes laborieuses vont chercher au cinéma un substitut de leurs rêves car il leur offre les images où est condensée la vie qui leur est refusée et ces images sont « muettes comme les rêves ». Il ajoute : « Et au plus profond d'eux-mêmes, sans le savoir, c'est le langage que redoutent ces gens ; dans le langage, ils craignent l'influence de la société. » Ce que redouteraient les masses populaires qui vont au cinéma ce n'est pas le langage en soi mais la « langue des gens cultivés ou à moitié cultivés » qui masque le réel plus qu'elle ne l'exprime (cf. RA II, p. 142).

²⁹ Le grand théoricien (hongrois) du cinéma allemand des années vingt, Bela Balasz, présente, dans *L'Homme visible ou la culture du cinéma (Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films)* (1924), le tournant vers la visualité comme une sorte de changement de paradigme culturel et l'associe bien évidemment à l'avènement du cinéma: „C'est le cinéma qui extrait l'homme enseveli sous les concepts et les mots en lui rendant une visibilité immédiate ». Au fondement de ce désir accru de visuel au détriment du verbal il y aurait, dit Balasz, « la très douloureuse nostalgie des hommes vivant dans une civilisation hyperintellectuelle et abstraite et le désir d'un vécu de la réalité concrète et immédiate, non filtrée par les concepts et les mots » (cité in : A. Kaes, *Kino-Debatte*, op. cit., p. 19).

Kurt Friedrich-Freksa, l'auteur de la pantomime orientale *Sumurûn*, mise en scène par Reinhardt en 1910 et portée à l'écran avec un grand succès par l'acteur reinhardtien Ernst Lubitsch en 1920, souligne lui aussi que la « faim visuelle » (Augenhunger) que satisfont la pantomime et surtout le cinéma muet s'explique non par un

langue scénique du pathos de la diction volontiers déclamatoire et exhausser le prosodique, l'immatériel et le musical, la sonorité et le timbre plus que les signifiés, comme le lui avait paradoxalement enseigné Josef Kainz, le grand acteur du théâtre naturaliste qu'il avait côtoyé au « Théâtre libre » (Freie Bühne) d'Otto Brahm, l'Antoine allemand.

Il y a peut-être surtout la conviction profonde que le « texte dramatique » est fondamentalement « incomplet », qu'il ne peut revendiquer que le statut d'une « esquisse » qui suggère plus qu'elle ne dit. Ce qui lui manque, ce n'est pas du texte et encore du texte – il se rapprocherait alors d'un texte romanesque sursaturé de mots, dit Hofmannsthal -, mais les « corps aux mouvements pleins d'expressivité du comédien-danseur » de la bouche duquel sortira, « en parfaite unité avec le geste » la « parole mimique »³⁰. La pantomime pourrait représenter ce qui complète le texte voué à l'incomplétude, elle ne le remplace pas, elle devient le lieu d'une expressivité connexe qui n'assimile plus le discursif au verbal.

Chronologiquement, l'intérêt du dramaturge autrichien pour la forme théâtrale de la pantomime est quasiment contemporain de la fameuse *Lettre de Lord Chandos* de 1902, texte poétologique sur la crise du langage qu'on a pu dire emblématique de la modernité germano-autrichienne. Dans une notice de 1911, cette relation entre crise du langage et pantomime est nettement affirmée : « ce qu'il y a de hautement actuel : l'analogie avec les doutes que notre époque émet à propos du langage ('Lettre'). Ce qui en découle : les efforts consacrés au ballet et à la pantomime »³¹. La *Lettre de Lord Chandos* concentre assurément quelques tendances profondes de la pensée et de la littérature autrichiennes de l'époque, de Ernst Mach à Fritz Mauthner, de Hofmannsthal à Rilke : défiance envers le langage qui n'assure plus l'intégrité et la cohérence du rapport au réel du sujet. Impuissance des mots à penser puis dire l'organisation signifiante du monde, refus de prononcer des concepts abstraits qui finissent par se « dissoudre » dans la bouche du locuteur « comme des champignons pourris » et finalement dégoût du verbal. Dès 1895, Hofmannsthal avait pu écrire : « Les gens sont fatigués d'entendre parler. Ils éprouvent un dégoût profond pour les mots : car les mots font écran aux choses. (...) Nous sommes en possession d'un procédé épouvantable qui nous permet d'étouffer les mots sous les concepts. (...) C'est pourquoi on voit s'éveiller un amour désespéré pour toutes les formes d'art qui peuvent se passer de la parole : la musique, la danse et tous les arts exercés par les acrobates et les forains. »³².

Adressée fictivement à Bacon, figure emblématique de la pensée de la Renaissance, la *Lettre de Lord Chandos* se termine, quant à elle, par l'espérance d'une langue qui ne serait d'aucune entité nationale ou historique – latin, anglais, italien ou espagnol – et dont on ne connaîtrait encore aucun mot, une langue non verbale « dans laquelle les choses muettes (lui) parleraient ». Dans un fragment de nouvelle de 1901, Hofmannsthal pointait un autre facteur de scepticisme : l'incapacité du langage à parler de la vie et de servir de lien social : « le plus profond des événements de notre vie, écrit-il, échappe au pouvoir des mots et j'ai toujours eu le sentiment que les mots séparaient les hommes plus qu'ils ne les rapprochaient ». Un poème de jeunesse (1893) dont le titre à valeur d'oxymore, « L'image parle » (Bild spricht), énonçait déjà : « Or la vie est proprement muette ».

Il semble donc y avoir eu très tôt chez le poète dramaturge à la fois une sacralisation du verbe poétique et une sorte de mystique de l'absence de parole qui considère que la vie authentique se révèle dans le silence tandis que le langage des mots lui ferait écran³³.

désintérêt pour le langage des mots mais par l'abstraction croissante d'un langage qui auraient perdu les images et les « visions » qui « saturaient » le langage de nos « grands-pères » (cf. F. Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, op. cit., p. 82).

³⁰ Cf. le texte de 1923 sur „Max Reinhardt“ in : RA II, p. 312.

³¹ In: RA III, p. 510).

³² Cité par Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte*, op. cit., p. 19.

³³ Dans son dernier texte dramatique, *La Tour*, Hofmannsthal mettra en scène un prince enfermé dans le palais royal qui ne connaît du monde extérieur que les mots et vignettes du dictionnaire.

Mais la poétique du silence, que les spécialistes d'Hofmannsthal relèvent dans son théâtre, semble paradoxalement plus présente dans la production dramatique d'avant 1902 que dans les pièces plus tardives. C'est en effet essentiellement dans les pièces de jeunesse que s'instaure parfois une véritable dramaturgie du silence attestée par de nombreuses didascalies du type « il/elle se tait » et qu'on rencontre surtout dans des situations où le personnage, submergé par la violence du réel, renonce à la parole pour l'exprimer. La conviction que les mots manquent aux personnages parce qu'ils manquent inévitablement le réel va permettre – par delà la fonction traditionnelle des didascalies de comportement – de tisser un hors texte parallèle : expressivité des regards, des jeux de physionomie, des mouvements et positions du corps, bref de donner à voir tout ce que l'intériorité psychique ne peut communiquer par un langage réduit à sa fonction communicative. Dans les drames tardifs, les didascalies du type „se tait“ seront remplacées par des indications de style pantomimique qui prennent en charge ce qui se soustrait au langage des mots.

Que le langage muet puisse être particulièrement parlant est un topos très en vogue au début du siècle – principalement dans les grands débats sur le cinéma muet³⁴ – et l'épigraphe commedia dell'arte de la pantomime *L'écolier (Der Schüler)* l'affirmera elle aussi :

« Scaramuccio non parla et dice gran cose ». On peut citer d'autres exemples de la croyance en une signification plus grande des jeux de physionomie et surtout du langage corporel que partageait Max Reinhardt, très attentif lui aussi à tout ce que le paratexte voire le sous-texte didascalien exprimait de plus que le dialogue³⁵. Dans *Elektra* (1903) le personnage principal se voit enjoindre : “Tais toi et danse!”. Pendant le meurtre de Clytemnestre, le dialogue est suspendu tandis qu'Electre tourne en rond sur scène « comme un animal dans sa cage », selon l'expression de la danseuse Grete Wiesentahl. On pense presque à Bob Wilson.

On voit ici que le langage de la pantomime n'est pas, chez Hofmannsthal, assimilable à un langage des signes, aussi codifié et contraignant que le langage verbal et comme lui, enlisé dans la convention³⁶. Lors d'une conférence qu'elle donna en octobre 1910, la danseuse Grete Wiesentahl soulignait les différences entre ancienne et nouvelle pantomime : « La nouvelle pantomime se distingue de l'ancienne en ceci qu'elle ne communique pas au moyen d'un langage des signes, comme par ex. celui qu'utilise les sourds-muets. Ce sont au contraire les grands mouvements de masse et ceux des personnages individuels, la manière dont ils se tiennent couchés ou debout ou celle dont ils marchent et en fin de compte leur danse qui raconte l'action. »³⁷. La danse serait « l'expression la plus haute de la nouvelle pantomime », loin du ridicule d'un « langage de muets » et ne cherchant son expression que « dans la beauté formelle du mouvement ».

³⁴ Dans un discours qui fait l' « apologie du cinéma », le théoricien de la culture Egon Friedell constate en 1912 que le mot a perdu son hégémonie car il est paradoxalement à la fois « d'une clarté excessive » (überdeutlich) et peu différencié. Plus les hommes ont une vie intellectuelle intense et plus le mot émigre vers l'intérieur. « Il ne faut pas confondre silence et mutisme » dit Friedell en citant le « dialogue souterrain » d'Ibsen et la « technique du silence » chez Maeterlinck. « Le regard et les gestes des individus en disent aujourd'hui plus long que la parole. ». (E. Friedell: „Apologie des Kinos“, texte reproduit in : Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, op. cit., p. 116)

³⁵ Sur cette problématique essentielle de la pantomime comme „silence discursif“, je renvoie à l'ouvrage d'Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, Paris 1996, et en particulier à la quatrième partie : « La fin d'une suprématie ».

³⁶ L'un des représentants les plus patentés de l'avant-garde littéraire et artistique des années 1910, Herwarth Walden, plaide pour une „déstéréotypisation“ (Entschablonisierung) de la pantomime qui devrait se défaire de grands « complexes expressifs » devenus des « clichés théâtraux ». Décrivant la mise en scène par l'auteur d'une pantomime de William Wauer, *Die vier Toten der Fiametta* (1911), il admire dans la gestuelle des acteurs la fraîcheur des origines, comme si chaque geste semblait « être exécuté pour la première fois » (In : *Der Sturm* N° 76, Berlin Sept. 1911, p. 605).

³⁷ Texte reproduit in : *Hofmannsthal Blätter* Heft 34 (Herbst 1986), p. 40.

Car Hofmannsthal et Reinhardt manifestent un intérêt commun pour la pantomime associée au théâtre dialogué ou chanté (plus que pour le pur mouvement dansé). Mais comme le dit Hofmannsthal dans son essai *Sur la pantomime*, influencé par *Le silence* de Maeterlinck, les deux genres sont par nature indissociables : « on ne peut dénier aux formes les plus primitives de la danse un élément de théâtralité (darstellend) et de pantomime. » Dans ce même texte, il était dit que l'âme (la psyche) parvenait à son expression la plus immédiate et la plus pleine dans les « gestes purs » (reine Gebärden) de la pantomime qui surpassait ici même la musique, le « sommeil des lèvres » permettant l'« éveil de l'âme »³⁸. D'autre part, la pantomime serait impensable si elle n'était pas investie largement d'éléments rythmiques de caractère purement dansant. ». Dans les pantomimes de Hofmannsthal ce sont souvent des danseuses qui ont le rôle principal : Grete Wiesentahl, Irene von Palasty ou Lillebil Christensen. Les textes des ballets ou pantomimes - les termes de « ballet », « pantomime » ou « pantomime-ballet » qui servent à les désigner sont d'ailleurs largement interchangeables - sont écrits pour elles³⁹.

Comme chez un Kandinsky qui cherchait en 1912, en s'éloignant du figuratif, à rendre la « sonorité intérieure » de la peinture, la pantomime moderne aurait à s'éloigner toujours davantage de toute production paraloguagère de significations au profit d'une épure musicale des mouvements corporels transcendant les codifications « gestuelles ». Dans un article paru en 1911, Grete Wiesentahl la décrit comme une forme de plus en plus abstraite de l'intériorité, totalement détachée des exigences du « réalisme scénique » et dont l'« essence » (Wesenheit) serait le seul rythme des mouvements corporels. Mais paradoxalement, le pouvoir du mouvement corporel rythmé par un langage invisible qui mettrait le corps en mouvement semble une source infinie de production textuelle, le texte « dramatique » devenant pure action sans dialogue. Décrivant la genèse d'une autre pantomime, *La jeune fille étrangère* (*Das fremde Mädchen*), qu'Hofmannsthal écrivit pour elle en 1910⁴⁰, la danseuse-muse montre la naissance du texte à partir des gestes et mouvements qu'elle expérimenta devant le dramaturge. A l'en croire, la dramaturgie de *Das fremde Mädchen*, « action fantastique qui se déroule à la vitesse d'une tempête et pourtant permet à chaque acteur de déployer tout son être », naquit du spectacle de l'abstraction d'un pur mouvement corporel et de son rythme propre transformés en autant de péripéties par l'imagination de l'auteur. « Jusqu'à ce que progressivement, de tentative en tentative, le poète sépare les scènes les unes des autres et parviennent à leur insuffler du rythme jusque dans le moindre de leur mouvement »⁴¹.

Le Grand théâtre du monde salzbourgeois et ses pantomimes

Comme toutes les dramaturgies axées sur cette métaphore plutôt complexe du baroque catholique⁴² le *Grand théâtre du monde salzbourgeois* rejoue la pièce infinie de la vie terrestre déroulée sous le regard du grand spectateur divin, celui du « Maître » (Meister)⁴³. Il

³⁸ Cf. H. Von Hofmannsthal: "Über die Pantomime" in: *RA I*.

³⁹ Hofmannsthal écrivit une quinzaine de ballets et pantomimes ainsi qu'un projet de film sur Daniel De Foe (cf. *GW, Dramen VI*).

⁴⁰ Le cinéaste suédois Mauritz Stiller la porta à l'écran en 1913 (le film a été perdu).

⁴¹ G. Wiesentahl : « Pantomime » in *Hofmannsthal Blätter* Heft 34, op. cit., p. 44.

⁴² Sur la renaissance et l'extension du topos du « teatro mundi » dans le 17^{ème} siècle européen, avec l'auto-mise en scène des représentants du pouvoir royal dans les spectacles, voir : Richard Alewyn/Karl Sälzle, *Das große Welttheater*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1959.

Pour le théâtre de l'aire germanique, voir : Erika Fischer-Lichte, *Kleine Geschichte des deutschen Theaters*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1993 (chap. I.2) et la littérature secondaire en annexe.

⁴³ Comme dans la traduction de Josef von Eichendorff qu'Hofmannsthal a utilisée. « Meister », contrairement à « Herr », le seigneur et maître, possède une connotation populaire du monde artisanal, celui par exemple de Hans Sachs (1494-1576) et de ses « maîtres-chanteurs » (Meistersinger) bavarois.

s'agit donc, comme chez Calderon, de faire déborder métaphoriquement le théâtre sur le monde en construisant un vaste « échafaudage visuel » (Schaugerüst) « où les humains jouent le jeu de la vie dans les rôles que Dieu leur a attribué »⁴⁴, entourés de saints, de prophètes et de sibylles qui figurent une sorte de premier ban de spectateurs (cf. la première didascalie). Comme la pièce de Calderon, celle de Hofmannsthal mettra l'accent sur la théâtralisation de la vie sociale et sa transformation en un spectacle qui tient à la fois du « Mystère » et de l'« allégorie théâtrale »⁴⁵. Dans ce cadre-là, la parole scénique oscille en permanence entre l'immanence dialoguée de la scène où s'agit un échantillon représentatifs d'humains et la transcendance d'un Verbe divin muet et de ses anges, qui dès la fin de l'action-cadre n'existe plus que par le regard qu'il pose des hauteurs de la collégiale⁴⁶ sur le spectacle indéfiniment rejoué du monde qu'il a créé. Dans le dispositif dramaturgique et scénographique, on peut considérer qu'il est aussi un double vigilant du metteur en scène⁴⁷ : ayant pris place tout en haut de l'échafaudage installé dans la collégiale, il peut voir sans être réellement vu la scène et la « salle » constituée par le public rassemblé dans les nefs⁴⁸.

Ce regard transcendantal embrasse un microcosme exemplaire de personnages à la fois allégoriques et emblématiques, censés représenter la structuration essentielle de la société humaine : le pouvoir (le Roi), l'argent (le Riche), la Sagesse et la Beauté, puis le Paysan. A quelques encablures de là, on trouve le seul véritable antagoniste de cet ensemble : le Mendiant qui, nous le verrons, sera précisément l'enjeu idéologique de la première pantomime.

Jouer sur cette scène-là et sous ce regard-là, c'est faire partie des « élus », ou du moins des « sélectionnés » (auserlesen) (116), ceux qui sont admis à être vus et peut-être animés par l'œil du maître divin qui a écrit le scénario de la pièce terrestre dont ils vont sur l'autre-scène symbolique du théâtre se distribuer les rôles. Mais ce jeu de rôles, proposé à des âmes sans visage différencié et asexuées, disent les didascalies, qui ne deviendront personnage qu'après avoir revêtu les habits desdits rôles, exclut toute redistribution. Il est censé reproduire éternellement les configurations de l'ordre terrestre voulu par le « Maître » et semble assimilable à une prédestination, le théâtre-jeu de rôle ayant alors, on le sait, une visée pédagogique précise : que les humains comprennent le sens profond de la vie d'ici-bas tel que le divin l'a instauré, en excluant d'entrée de jeu la possibilité de ne pas l'accepter comme sa volonté intangible. Jeu sans enjeu, pourrait-on dire, car finalement rien ne s'y joue qui ressemblerait à une alternative, un échappatoire au texte écrit en haut, une possible réécriture du scénario originel. Il s'agit donc de simuler une action sans issue autre que l'acceptation par la dramaturgie du spectacle et la rhétorique du texte de ce à quoi on ne peut échapper, tout refus d'accepter ce sens-là relevant de la révolte voire de la révolution par définition impossibles puisqu'elle aurait des références immanentes que le spectacle est censé a priori refouler.

C'est au responsable de cette immuable distribution, le « Monde » (Welt), qui, avec l'« Antagoniste » traditionnel (Widersacher)⁴⁹ et un représentant canonique du comique populaire (Vorwitz), est, lui, déjà pré-distribué, de veiller à ce que toutes les « âmes » sans emploi acceptent les rôles proposés. Ce qu'ils font tous sauf un, le Mendiant qui, même sur la scène purement symbolique du « Grand théâtre du monde », n'est pas disposé à entrer dans la peau d'un gueux, voué au malheur, comme si un tel rôle était par trop susceptible de coller à

⁴⁴ Cf. la « Troisième lettre de Vienne » in : *RA II*, p. 295.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ cf. la description scénographique d'Hofmannsthal in : « Reinhardt bei der Arbeit », *RA II*, p. 305-306.

⁴⁷ Un ange le nomme d'ailleurs aussi « régisseur » (Bühnenmeister), littéralement « maître de la scène ».

⁴⁸ Les éclairages scéniques de Reinhardt le maintiennent dans une pénombre qui en fait une présence invisible conformément à la vulgate chrétienne.

⁴⁹ Littéralement : le « représentant de la cause adverse ».

la peau de l'acteur physique du jeu métaphysique et de lui infliger des souffrances bien réelles. Allégorie ou icône de la révolte, le Mendiant est donc aussi un personnage quasiment poétologique : sous couvert d'un refus existentiel il refuse de fait la distinction fondamentale entre réel et symbolique qui est au fondement de toute « représentation » théâtrale, comme d'ailleurs le « Monde » lui-même qui avait été dûment chapitré par le Maître et ses anges car il ne semblait pas comprendre que tout ici n'était que « jeu » et « parabole », sans laquelle aucun théâtre ne peut exister⁵⁰.

Ce type nouveau de Mendiant, écrit Hofmannsthal dans sa « Troisième lettre de Vienne », est ce qu'il a ajouté de vraiment nouveau à la constellation traditionnelle des personnages du « Grand théâtre du monde ». Il est le « personnage principal de la pièce et s'oppose à tous les autres ». Rompant avec la représentation passive et résignée des mendiants évangéliques dans les Mystères médiévaux ou chez Calderon, il entend mettre en scène une véritable « figure de son époque » (Zeitgestalt), un « mendiant actif (...), un exclu et un déshérité qui vient réclamer sa place au sein de ceux à qui a été légué quelque chose ». Ainsi recomposé, il figurerait une « menace dirigée contre le monde de l'ordre » tout en connotant le contexte historique de l'après-guerre⁵¹.

Mais le Mendiant en révolte, c'est d'abord la mise en scène d'une parole contre, d'une rhétorique intransigeante du refus dont l'économie idéologique de la pièce devra organiser l'articulation. Le premier refus d'un rôle uniquement voué au tourment et à la détresse, à l'enfer de la solitude et de l'angoisse, est motivé par une soif de « liberté » et d'« action » qu'un tel rôle semble a priori exclure. Avant l'interruption brutale de l'action par la *Pantomime de la hache*, ce refus, qui mettrait déjà en danger la diégèse aussi préétablie que l'ordre divin(cf. infra), va être neutralisé par le rappel d'un des énoncés fondateurs de la conception chrétienne de la divinité : la citation des paroles du Christ abandonné par le Père et qui, après le « Pourquoi m'as-tu abandonné ? », accepte que sa « volonté soit faite » convainquent le Mendiant – profondément religieux jusque dans le mutisme, comme le révélera la *Pantomime de la hache* - de la nécessité d'accepter son rôle et permettant au théâtre dans le théâtre de commencer en quittant la prose de l'action-cadre pour le dialogue rimé.

Le deuxième refus est interne à l'action du jeu de rôles : le Mendiant, retrouvant la logique de l'effet de réel insupportable du rôle symbolique, refuse l'aide matérielle que lui propose la Sagesse et multiplie les refus de discuter avec elle de son misérable destin : refus des « sentences » et des « sermons » qui débouche sur un refus du dialogue et prépare dramaturgiquement la *Pantomime de la hache*. Pourtant ce refus va s'inverser dans une grande tirade dans laquelle, face au pouvoir royal, le Mendiant profère avec véhémence que le discours n'a de sens que quand il remet en question le fondement de l'ordre établi : l'antagonisme définitif entre richesse et pauvreté. Manifestant une impressionnante puissance rhétorique, le Mendiant accumule dans cette tirade pleine de verbalité virtuose les anaphores, antépiphores et autres polysyndètes⁵² pour réclamer, en retournant le récit biblique, la

⁵⁰ En ce début des années vingt où le théâtre politique révolutionnaire est très actif (celui d'un Erwin Piscator par exemple) et entendait faire de la scène le lieu d'une répétition générale d'actions révolutionnaires bien réelles, le dispositif idéologique du « grand théâtre du monde » peut s'interpréter comme un rappel de circonstance à l'ordre théâtral fondateur.

⁵¹ Cf. « Troisième lettre de Vienne », RA II, p. 287. Hofmannsthal y note également que l'acteur qui jouait le mendiant, Alexander Moissi, à moitié russe par sa « culture théâtrale » suggérait fortement le « spectre du bolchevisme » (ibid., p. 287).

⁵² Qu'il soit permis de citer la tirade en allemand pour en restituer toute la véhémence rhétorique : « Ihr habt, und ich hab nicht – das ist die Red, / (...) / Ihr habt das Weib und habt das Kind, / Und habt das Haus, den Hof und auch das Ingesind, / Ihr habt das Feld und habt die Kuh, / Und habt das Kleid und auch den Schuh, / Und habt ein warm satt Blut im Leib, / Und habt die Zeit und noch den Zeitvertreib, / Ihr habt den Tag und habt als zweiten Tag die Nacht / Mit Fackeln, Kerzen, Glanz und Pracht. / Ihr habt den Wein und noch ein Lautenspiel

revanche d'Esau spolié par Jacob avant de déclarer au Riche quelques pages plus loin : « Le monde tel qu'il est doit disparaître, il faut un monde nouveau »⁵³.

Ce n'est que lorsque ce rhétoricien particulièrement éloquent de la condamnation de l'injustice ne se contentera plus pousser le « cri » (de révolte) que la Sagesse, en bonne conservatrice de l'ordre social, interprète comme l'expression du seul « tourment de la créature » et qu'il réclamera un nouvel ordre du monde, que ses « mains nues » de nouveau Samson pourraient contribuer à faire advenir, que va se préciser la problématique de l'ultime refus. Refus catégorique du dialogue cette fois, qui va motiver le passage à la pantomime, lorsque le Mendiant se taira brutalement pour passer à l'acte muet en menaçant de sa hache le petit monde symbolique rassemblé sur la scène du grand théâtre. Acte qui mettrait fin à l'action diégétique, par extermination des personnages qui y participent, et à la fiction ordonnée par le « Maître » car il faudrait l'instauration d'une nouvelle fiction pour que ne s'interrompe pas le spectacle du « Grand théâtre du monde », ce qui remettrait en question, dans l'imaginaire du public, le statut du dramaturge divin.

Se multiplieront alors les injonctions qui le somment de parler, c'est-à-dire ici de répliquer (« Rede stehen », « erwidern »). Celles du Roi et de la Sagesse qui fait du verbe le « souffle de Dieu » sont particulièrement insistantes. Car le refus de la parole du Mendiant est d'abord un refus de la « réplique », de l'efficace propre à l'argumentation dialoguée - « Vos arguments (Stichwort) ne prennent pas avec moi » - par laquelle débiterait subtilement toute oppression (« Ne me parle pas de la maudite parole. C'est ainsi que vous nommez la violence, qui nous maintient à terre »)⁵⁴. Les didascalies du mutisme qui répond aux injonctions du pouvoir (« un silence méchant et mauvais ») se font plus nombreuses tandis que la Sagesse implore Dieu d'« empêcher l'acte terrible que ce silence comprime en lui » et que l'« antagoniste » - sorte d'avocat du diable mais aussi de figure plutôt négative d'agitateur intellectuel ratiocineur⁵⁵ - le somme en vain de parler « comme parle le tonnerre », c'est à dire de recourir à quelques formes canoniques – et pour le langage poétique d'Hofmannsthal probablement répulsives - de la parole en révolte: le « manifeste » et le « diktat ». Mais le Mendiant, qui refuse de se laisser piéger plus longtemps par la parole devenue « réplique » (Stichwort), refuse tout autant le théâtre religieux de la parole - souffle de Dieu et soufflée par Dieu - que la rhétorique politique pour se murer dans le silence qui génèrera les images de la pantomime, images hors texte et sans texte, du moins, nous le verrons, en apparence. Le refus de la parole, qui n'est pas refus du langage, prend progressivement la forme d'un véritable discours sur l'économie politique du corporel et peut-être aussi d'une profonde et complexe interrogation philosophique sur le rôle de celui-ci dans la pantomime. Le mutisme du Mendiant, qui signale sa volonté de passage à l'action violente libératrice, menaçant par le geste, le « regard animal » ou « mauvais », comme le dit la Beauté, l'ordre social instauré par Dieu, précède immédiatement la pantomime qui, paradoxe apparent, va d'abord figer le corps en révolte au lieu de l'agiter de ces mille contorsions par lesquelles une gestuelle plus doxale exprimerait le désordre.

Or, c'est précisément le paradoxe de la dialectique de l'ordre et du désordre dans le langage muet du corps que le Riche, sur l'ordre du pouvoir royal, s'était appliqué à pointer dans la révolte du Mendiant. Lui demandant pourquoi il ne recourt qu'en dernière instance à

zum Wein, / Und habt das Ding und noch den Schein, / Und habt das ganze Erdenwesen / Und noch das Buch, darin recht schön und faul zu lesen, Darin wird eure Welt beschmeichelt und bewitzelt, / Damit euch, was ihr habt, noch einmal traumweis kitzelt. / Das alles habt ihr und woher? Weil ihrs gestohlen / (...) / Jakob, du sitzt in gestohlenem Erbe, / Und Esau kommt das Seine zu holen!“ (*Dramen* III, p. 132)

⁵³ *ibid.*, p. 135. Hofmannsthal reprend ici le topos idéaliste de la « Welterneuerung », omniprésent dans le théâtre de l'expressionnisme engagé de l'après-guerre, avec les métaphores de l'Apocalypse : « mer de flammes », « déluge de sang ».

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ Ses attributs sont les livres et la toque.

l'expression muette de la révolte et confie d'abord sa parole à la « langue maladroite » et non à l'œil, qui se « dilate de colère » ou au poing et à son « sauvage élan », il donne lui-même la réponse : « Parce que dans ton corps, il y a l'ordre », dit-il au Mendiant. Ici, l'argumentation du Riche se présente comme le discours inversé de la « Lettre de Lord Chandos » en réassociant l'ordre des choses et celui des mots dans le grand ordre du corps. La grande tirade qu'il inflige au Mendiant va exalter l'ordre intérieur de celui-ci contre le désordre de la parole emportée par une sorte de grand délire révolutionnaire d'un sujet littéralement hors de lui. Le Riche va donc demander au Mendiant de rentrer dans l'ordre intérieur de son corps et de se mettre à l'écoute de celui-ci avant toute profération incongrue car ce retour à l'ordre pré-langagier interne au corps doit permettre de discipliner la langue débordante et en excès sur ce même corps, celle qui veut toujours « aboyer sa plainte sauvage ». Le Riche va ainsi rappeler au Mendiant la chaîne intangible de l'ordre humain : celui, originaire, du corps-microcosme va d'abord induire celui de la pensée qui en se saisissant dans « le monde des esprits », vaste « mer étoilée », des concepts (Begriffe) va ordonner le discours qu'énoncera la parole et à terme, peut-on imaginer, celui de la réalité extérieure.

On touche là au conservatisme le plus profond d'Hofmannsthal: tous ces mots prononcés par le Mendiant qui prétend promouvoir un nouvel « ordre du monde » - maître et esclave, héritier et déshérité, juste et injuste - existeraient depuis toujours et constitueraient un patrimoine multiséculaire de notions qui ont toujours ordonné les antagonismes dans un langage du concept capable de dire à la fois l'ordre et le désordre et qui investissent à son insu son cerveau avant de se répandre dans sa parole. Le Mendiant croit, tel Samson, secouer les piliers de l'ordre ancien sans voir que sa révolte se nourrit d'un ordre plus ancien encore, celui de l'ordre logocentrique, reflet de l'ordre des choses et habitant, depuis le commencement du monde, microcosme et macrocosme, le corps et l'univers, qui retourneraient à la boue originelle (Schlamm) si cet ordre venait à être détruit.

Que l'ordre habite au plus profond du désordre - verbal ou gestuel - apparent justifie le recours au pantomime qui sera en quelque sorte un retour à l'ordre, d'abord corporel puis idéologique.

Pantomime de la hache

A la fois point culminant du désordre et embrayeur du retour à l'ordre, « la pantomime du Grand théâtre du monde, écrit Hofmannstahl au début du texte, doit illustrer le processus spirituel qui se joue dans l'âme du Mendiant - entre le moment où il brandit la hache et celui où il laisse retomber son bras - de telle manière qu'il voie, dans une succession rapide d'images comme dans un film, tout ce qui se produirait s'il passait à ce moment-là de la pensée à l'acte »⁵⁶.

Dans l'économie dramaturgique du *Grand théâtre*, la *Pantomime de la hache* va interrompre et suspendre l'action et le dialogue – avec la menace croissante qui pèse sur le « monde de l'ordre »⁵⁷ - pour insérer dans un laps de temps dramatique très court – entre la hache levée du Mendiant qui s'apprête à frapper la Sagesse et le bras qui retombe sans accomplir le geste – une sorte de film muet qui permet aussi d'ouvrir une autre scène, celle qui va modifier la conscience du sujet en révolte en suspendant ce qui l'avait constitué : une parole contre qui

⁵⁶ Cf. *Dramen VI*, p. 217.

⁵⁷ Cf. le passage de la « Troisième lettre de Vienne » (*RA II*, p. 288) où Hofmannsthal donne le sens de la pantomime : les « discours échangés » jusque là manifesteraient « à l'évidence » qu'un « ordre du monde millénaire », synthèse du « christianisme et d'un ordre juridique à la fois romain et germanique » (allusion au « Saint-Empire »), serait « mis à bas par les coups de hache » si les implorations de la Sagesse n'étaient parvenues à persuader le Mendiant qu'il y allait moins du salut des personnages du *Grand théâtre* ou de celui du Monde mais avant tout de son propre salut à lui, qui, comme tous, possède cette part de « grandeur » et de « désintéressement » qui en fait une image de Dieu (« Gott-Gleich »).

manifestait une capacité langagière et discursive hors du commun. Sur cette autre scène, le Mendiant, « touché par l'amour », vivra une véritable « conversion intérieure »⁵⁸ qui fait de lui une réplique de Saul devenu Paul.

Ce que décrit la pantomime des visions du Mendiant, c'est le film muet de la révolution qu'il déclencherait et on imagine très bien, comme dans des films muets, l'écran divisé en deux montrant le Mendiant et sa vision d'une action extra-diégétique⁵⁹. Le Mendiant voit d'abord « de nombreux compagnons à l'aspect sauvage » tout d'un coup l'entourer, des « deshérités et des exclus, qui, tandis que le tocsin sonne sans arrêt inondent la scène ». Le Roi est ligoté avec sa suite qu'on amène devant le Mendiant, « guide » de la révolte. Les maisons sont prises d'assaut et ne sont plus les « châteaux forts des possédants » et dans les rues, on ripaille. Le Riche de l'action-cadre s'est métamorphosé en « banquier de la révolution », il accapare, s'enrichit et tire les ficelles en coulisse car il a l'oreille du « guide de la révolution » (Führer), l'ex-Mendiant qu'il pousse à tuer le Roi pour couper toute possibilité de réconciliation.

Prenant progressivement conscience, par une action muette qui utilise la seule force de l'image pour infirmer sans argumenter, que la révolution déclenchée ressemble de plus en plus à une « caricature du troisième règne » (Zerrbild des Dritten Reichs) et face à cette révolution dénaturée, le Mendiant pousse alors les pauvres à reprendre les armes contre les tromperies de l'argent et la ruse. Mais il aperçoit le Riche et ses acolytes, « un carré de marins, de nègres, de Chinois avec des mitrailleuses » qui se range dans son camp tandis que dans le camp opposé, la Sage conduit les troupes adverses. Répétant le dernier geste de l'action-cadre et levant la hache pour frapper, il est alors frappé lui-même de la révélation de l'inanité de ce geste et laisse retomber le bras levé.

La *Pantomime de la hache* produit une métamorphose aussi soudaine que profonde, littéralement un « coup de théâtre » que l'on ne peut « oser dans une pièce de théâtre traditionnelle mais seulement dans un Mystère ». Métamorphose qui s'accomplit dans une « transe », dit Hofmannsthal, le Mendiant ne sachant plus s'il a frappé ou non, avant que la Sage et la voix des anges ne lui signifient la vérité : Saul devenu Paul l'espace d'un « éclair », Isaac voyant son fils changé en agneau, le Mendiant est devenu un « sage », un « chrétien », un « illuminé » auquel « le partage du pouvoir et des biens du bonheur » est devenu indifférent. « Il tourne le dos à tout ce monde et entre dans la forêt, la forêt éternelle, patrie des sages et des ermites »⁶⁰.

Pour mettre en scène le renoncement muet à l'action révolutionnaire dont le langage du dialogue avait démontré le bien fondé, le drame scénique traditionnel est impuissant, dit Hofmannsthal. Comme dans le Mystère – avec ses tableaux vivants et ses pantomimes – il faut plutôt la seule vision d'une action muette pour désamorcer le pouvoir des mots : là où la parole du Mendiant avait produit l'argumentaire d'un véritable antagonisme, la seule vision pantomimique va produire une imagerie muette qui en montre, sans devoir se soucier de la démontrer, l'inanité. Le recours à la pantomime peut alors signifier non plus absence de langage mais surtout absence de langage discursif voire dialectique en produisant parallèlement une imagerie canonique de la contre-révolution qui soit processus interne au sujet et auquel la répression des contre-révolutions historiques de l'après-guerre serait étrangère.

⁵⁸ « Umschwung », « Wandlung » ou « innere Umwandlung » sont les termes employés par Hofmannsthal pour décrire celle-ci. C'est une allusion directe à l'un des grands topoï politico-religieux de l'expressionnisme : la « Wandlung », titre d'un « drame à stations » de Ernst Toller de 1919 qui décrit la conversion au pacifisme d'un engagé volontaire de la Première Guerre mondiale.

⁵⁹ Ce procédé est utilisé dans plusieurs films-muets comme *La vengeance d'Homunculus* de Otto Rippert et Albert Neuss (1916) ou *Le Golem* de Paul Wegener et Carl Boese (1919). La pantomime deviendrait ainsi une sorte d'espace intermédiaire, espace visionnaire et onirique que renforcerait le mutisme de l'écran.

⁶⁰ Toutes les citations qui précèdent sont extraites de la « Troisième lettre de Vienne » in : *RA II*, pp. 287-289.

Retour à l'ordre naturel des vrais humains par acceptation du rôle refusé au début du *Grand théâtre* et acceptation du « jeu de Dieu » que l'on appelle « Le monde » et de sa configuration sociale : « je ne peux pas me glisser dans leurs rôles », réplique le Mendiant à l'Antagoniste qui tente une dernière fois de rallumer en lui la haine et la révolte. S'il maintient son désir de voir advenir un monde nouveau, la liberté, il l'a compris par la pantomime, ne peut être qu'une liberté en Dieu. D'où son éloignement volontaire des foyers de désordre et de vanité terrestre - « Ici sont les Humains », dit-il au Riche qu'il invite à fuir avec lui dans la forêt, lui son « frère » - qui lui vaudra la récompense suprême : son jeu, « avant celui de tous ses compagnons de scène », a plu à Dieu qui partagera le pain avec lui avant l'ascension finale de tous les personnages redevenus comédiens, convoqués à se présenter dans une « lumière immense » au regard divin (« Hinauf ! Vor Meisters Angesicht ! »). Tous sauf un, le Riche précisément qui demeurera, en réintégrant la fiction de l'action-cadre, sur la scène inférieure plongée dans l'ombre. Les signifiés chrétiens abondent dans cette apothéose sélective du monde de l'immanence terrestre vers les hauteurs qui en ont ordonné la représentation: rachat du fils prodigue, difficulté pour un riche de voir Dieu entre autres. Mais il y aussi la récompense symbolique attribuée, par le truchement du Mendiant transfiguré, à l'autre scène de la pantomime qui suspend le dialogue et sa rhétorique argumentative pour permettre le rayonnement muet d'un Verbe qui, lui aussi, « re-théâtralise le théâtre » en lui restituant la religiosité, plus visuelle que verbale, des spectacles médiévaux. L'espace-temps de la pantomime gèle donc un moment de l'action, interrompt sa discursivité, pour condenser le sens dans l'« instant prégnant » du tableau muet, figurant un « lieu de passage » qui fait sentir « la circulation des forces émotionnelles que le discours ne pourrait que tuer » car « plein du passé et gros de l'avenir, il arrête la parole en un instant suprême où tout est donné hors de la parole, hors du mouvement »⁶¹.

Autres pantomimes du *Grand théâtre du monde salzbourgeois* :

Je ne soulignerai ici que quelques aspects des deux autres pantomimes du *Grand théâtre du monde salzbourgeois* en les liant brièvement à l'avènement du cinéma muet. Les deux pantomimes se lisent d'abord comme ces scénarios de ces films du cinéma premier qui accumulent les personnages et les situations les plus échevelées autour d'une intrigue propre à faire foisonner leurs aventures : dans « Christianus der Wirt », les personnages de l'action-cadre – la Beauté devenue la « belle » et le Riche (demi-frère de l'aubergiste) – sont pris dans des conflits rocambolesques entre le personnage éponyme et un « gentilhomme » pour les beaux yeux de ladite « belle » qui perd nettement le statut allégorique qu'elle avait dans l'action-cadre. Sur le mode de la littérature et paralittérature d'aventures du 19^{ème} siècle qui reprend du service dans nombre de scénarios, Hofmannsthal centre sa fiction sur des amours tourmentées où de mystérieuses bohémiennes sont les victimes d'un tragique destin⁶².

⁶¹ C'est, comme le rappelle justement A. Rykner (cf. *L'envers du théâtre*, op. cit, p. 222 sq.), la traduction littérale que propose R. Barthes de la notion de « prägnanter Augenblick » que Lessing développe dans son « Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie » (Laokoon ou des limites de la peinture et de la poésie) (1^{ère} partie, chap. XVI). Lessing y distingue la simultanéité du tableau par rapport aux « imitations progressives » (fortschreitende Nachahmungen) du récit, l'un condensant du sens, les autres en articulant le cheminement. On peut y voir aussi le moment intensément signifiant du « tableau » théâtral que les *Essais sur Brecht* de Walter Benjamin décèlent dans les interruptions réglées du théâtre épique brechtien, lorsque l'action scénique se fige à intervalles réguliers dans un autre « instant prégnant » habité par la dialectique. Il s'agirait peut-être alors de cet instant de la connaissance matérialiste dont parle le même Benjamin dans les ultimes thèses « Sur le concept de l'histoire » (XVI et XVII) et qui sait interrompre le « temps vide et homogène » de l'histoire événementielle en figeant son déroulement (« Stillstellung des Geschehens »).

⁶² Dans l'« entracte » du troisième tableau, à la fin du texte, Hofmannsthal semble prendre conscience du caractère confus de l'intrigue dont il fait un élément dramaturgique qui rattache la pantomime à l'action-cadre. Il

Tout se passe comme si le fait de ne plus être soumis au texte dialogué lui avait permis non seulement de libérer la narrativité du texte en multipliant les situations différentes et leurs rebondissements mais aussi de s'essayer en catimini à des genres étrangers à sa production littéraire habituelle, entre roman picaresque et roman populaire à épisodes. Car il y a dans les deux dernières pantomimes très peu de passages qui pourraient être la description précise d'un langage corporel ou de l'expressivité d'une physionomie et de ses mimiques. C'est le déroulement rapide de l'action qui semble primer, avec un changement fréquent de lieux qui à la fois calque celui des films policiers et de leurs innombrables poursuites, très prisés par le public germanique des années 1910-1920, tout en jouant avec l'irréalisme exotique de topographies qui renvoient aux nombreux décors et figurants des scénographies reinhardtien⁶³ : ports « fourmillant de voiliers », foule devant le palais du gouverneur, myriades de femmes de tous milieux débordant des balcons etc. On imagine parfaitement un découpage cinématographique en gros plans, plans rapprochés, plans généraux ou d'ensembles mais il y a très peu d'éléments proprement pantomimiques.

Dans les textes de ces pantomimes, comme dans ceux des scénarios de l'époque, domine la parataxe descriptive tant il s'agit de mettre d'abord en place l'action et ses personnages. C'est la langue traditionnelle des didascalies. Pour citer un exemple tirés de *Dieu seul connaît les cœurs* : « le gouverneur et sa femme entrent par la droite. Derrière eux, un reître. Chacun porte une arme à feu attachée à sa selle (...). Derrière les reîtres, quelques paysans à pied... »⁶⁴. Mais très vite la narration se complique en intégrant des éléments subjectifs où peut intervenir le souvenir, ce qui rend problématique la possibilité d'une représentation pantomimique comme l'indique d'ailleurs le recours au monologue intérieur : « Tout d'un coup il est traversé par l'idée qu'il est un fol. Qu'il est le seul à avoir vécu l'événement. La mine parfaitement impassible de la jolie dame lui revient à l'esprit, le fait qu'elle ne lui a pas accordé le moindre regard et qu'elle a rendu le gobelet à la paysanne et non à lui-même. Quel fou je fais ! Quel rêveur insensé »⁶⁵.

Lorsque l'action atteint une situation de conflit particulièrement dramatique, le dialogue refait irruption en hésitant entre épique et dramatique : « Après une brève prière, le père remet brusquement le béret sur sa tête et se dirige à grands pas vers le fils. La mère arrête son bras levé : C'est mon enfant, c'est notre enfant ! Le père : Hors de ma maison bon à rien ! Hors de la ferme et loin de ma vue pour toujours ! Sort à grands pas »⁶⁶.

On peut dire que l'écriture de la pantomime hofmannsthalienn, quand elle prétend être autre chose qu'un simple canevas, manifeste peut-être exemplairement un phénomène propre aux années 1910-1920 : l'entrée en cinématographie (alors nécessairement muette) de poètes et écrivains qui, par-delà les anathèmes habituels⁶⁷, s'essayaient à une nouvelle forme d'écriture sans paroles. Celle-ci ne recourt qu'en faible partie au langage pantomimique : de toute évidence, les acteurs profèrent visiblement dans le silence obligé du médium cette parole absente mais mimée que la graphie relègue dans les intertitres.

Les pantomimes du *Grand théâtre du monde salzbourgeois* reflètent en partie cette phase littéraire du cinéma qui se termine avec les grands débats entre littérateurs et critiques des

note : « Malheur ! Quel imbroglio. » [littéralement : « trame embrouillée » (verworrenes Gespinst)], puis une « voix d'en haut » s'exclame : « C'est en haut que tout sera démêlé » (*Dramen VI*, p. 224)

⁶³ Et peut-être surtout à celles de deux de ses films muets, *L'île des bienheureux* et *Une nuit vénitienne* (voir note supra). (*Geschichte des deutschen Films*). Pour apprécier les rapports d'intermédialité entre le cinéma et les textes des pantomimes de Hofmannsthal, il faudrait savoir quels films celui-ci a pu voir qui aient pu en influencer l'écriture.

⁶⁴ Cf. *Dramen IV*, p. 226.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., p. 230.

⁶⁷ Je renvoie là-dessus aux nombreux textes qui montrent à la fois l'hostilité et l'ouverture des écrivains face au cinéma des débuts dans les deux ouvrages déjà cités d' A. Kaes et de Fritz Güttinger.

années 1910-1920. Avec la publication du *Kinobuch* de Kurt Pinthus en 1914, un choix de scénarios dus à de grands noms de la poésie expressionniste (Max Brod, Albert Ehrenstein, Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler), la volonté de faire tomber les barrières entre littérature, théâtre et cinéma s'affirme avec force. Mais si l'écriture de la théâtralité n'est plus liée au genre théâtral comme texte dialogué, la grande majorité des textes cinématographiques dus à des écrivains demeurent, comme les pantomimes d'Hofmannsthal en général, des exercices d'écriture. Peut-être, mais c'est une pure hypothèse, parce qu'ils sont conscients que les progrès du jeu de l'acteur les dispensent d'en décrire avec précision mimique et gestuelle dans leurs textes. Quand on visionne un certain nombre de films muets tournés entre 1910 et 1925, on constate en effet à quel point celles-ci se sont assez considérablement affinées, permettant l'expression d'un plus grand nombre de signifiés psychologiques ou narratifs avec une plus grande économie de moyens. Comme le constate un critique, les acteurs du cinéma muet ont développé au fil des années un langage corporel capable de concurrencer les mille tonalités du registre parlé des acteurs de théâtre : « Au lieu de maîtriser les cinquante manières différentes de dire oui ou non il leur faut maîtriser mille figures gestuelles »⁶⁸. Le corps de l'acteur muet est de plus en plus indiciel autant qu'iconique, indices qui se traduisaient par l'image de marque des acteurs quand ils étaient connus, par le vêtement, la gestuelle et la mimique, celles-ci faisant fond sur un répertoire pantomimique existant tout en créant – passage de plans d'ensemble au gros plan oblige – un nouveau répertoire de gestes et d'expressions physiologiques⁶⁹.

Comme l'écrivait dès 1912 Victor Klemperer, critique de théâtre et occasionnellement de cinéma à ses débuts (journalistiques), le cinéma muet pouvait alors permettre paradoxalement l'avènement d'un « pur concept de drame » et l'accomplissement de « l'idéal dramatique » que le théâtre n'avait jamais pu réaliser : être pure action, « déroulement d'événements puissants » sans avoir à représenter les « événements de l'âme » et décrire le complexe langage muet qui en était l'indispensable support⁷⁰. Les pantomimes de Hofmannsthal semblent ainsi s'en remettre implicitement au travail mimique et gestuel du metteur en scène et des acteurs, considérant que le travail proprement scriptural était de leur offrir un espace textuel suffisamment vaste pour permettre l'expression la plus élaborée possible du hors texte.

Art. publié in : *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte, sous la dir. De A. Rykner, Presses Universitaires de Rennes, 2009.*

⁶⁸ Carlo Mierendorff : « Über die Grenzen von Film und Bühne ». Cité in : A. Kaes, *Kino-Debatte*, op. cit., p. 22.

⁶⁹ Pour ce qui est du cinéma muet allemand, je renvoie à l'article de Julie Barillet : « Le corps entre transparence et polysémie : les trois voix du cinéma allemand muet à la veille du parlant » in : Catherine Mazellier-Grünbeck/Maurice Godé (éd.), *Représentations du corps dans les arts du spectacle et la littérature des pays germaniques*, Bibli. d'Etudes germaniques et centre-européennes, Univ. de Montpellier III, Montpellier 2004, pp. 131-159.

⁷⁰ Cf. V. Klemperer : « Das Lichtspiel », reproduit in: F. Güttinger, *Kein Tag ohne Kino*, op. cit., pp. 81 sq.