



**HAL**  
open science

## Réécritures/Histoire/Biographie ou l'Enfer de Dante revisité: "Inferno" de Peter Weiss

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. R ecritures/Histoire/Biographie ou l'Enfer de Dante revisité: "Inferno" de Peter Weiss. Le théatre contemporain de langue allemande -Ecritures en décalage, 2008. hal-02186212

**HAL Id: hal-02186212**

**<https://hal.science/hal-02186212>**

Submitted on 17 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.

## Réécritures/Histoire/Biographie ou l'Enfer de Dante revisité: *Inferno* de Peter Weiss<sup>1</sup>. André Combes

Immer aufs neue würde mir plötzlich die Gegenwart das Unwiderrufliche des Vergangenen vorhalten, mich vor die Frage stellen, ob das Durchlebte vom Nachvollzogenen abgedeckt werden könne, *ob der von späteren Erkenntnissen geprägte Rückblick den ursprünglichen Situationen überhaupt noch entspreche* (c'est moi qui souligne A.C.)<sup>2</sup>.

Figure emblématique de l'après-coup en littérature<sup>3</sup>, la réécriture, on l'a dit mille fois, est la face visible et active de l'intertextualité. On a dit aussi, dans le sillage de Jacques Derrida ou de Julia Kristeva, que tout texte n'existe substantiellement que par ses intertextes, les associations et les différences avec d'autres textes, qu'il est toujours trace d'une trace et que cette interrelation, ces renvois multiples dont se tissent les textes-cibles, les « hypertextes » de Genette, seraient en fin de compte le paradigme de toute littérature. Se construisant, explicitement ou non, comme une mosaïque de citations, chaque texte en absorbe et transforme d'autres, se les incorpore, parfois pour en manifester la présence en eux-mêmes comme textes en travail, comme par exemple dans le *Germania III* d'Heiner Müller où l'on peut parler alors d'intratextualité. Ce qui signifie que dans tout texte résonnent plusieurs discours venus d'autres temps et d'autres lieux.

Mais je retiendrai d'abord, comme Kristeva lectrice de Bakhtine<sup>4</sup>, cette idée qu'un texte n'institue pas nécessairement avec un autre texte une dialogicité apaisée - entre les époques et/ou les cultures - qu'il est souvent une « écriture-réplique » et se situe d'emblée dans un rapport agonale voire franchement antagonique avec le texte-source: l'absorption-transformation est aussi, et peut-être avant tout, une rébellion contre le texte initial, avec le désir d'en révéler les signifiés inconscients, les failles idéologiques ou l'obsolescence historique. Tout aussi signifiant dans ce qu'un texte absorbe et transforme est donc ce qu'il ne reprend pas, ce qu'il rejette ou subvertit. On sait que Brecht, comme plus tard Heiner Müller, fut l'une des grands dialecticiens de cette pratique intertextuelle-là<sup>5</sup>. S'emparer d'un texte-phare de la littérature mondiale comme la *Divine Comédie* pour y opérer des coupes claires ou sombres, en faire la carrière dont on extraira les matériaux de sa propre construction textuelle, c'est donc paradoxalement le constituer en espace de référence à subvertir. C'est aussi reconnaître que la triple topographie de la mythologie chrétienne de l'au-delà dans laquelle le poète italien enracine sa fiction - en l'investissant du personnel et de la thématique de la mythologie antique qui s'en trouvent revisités - structure pour longtemps l'imaginaire des cultures occidentales jusque dans les figurations qui s'en prétendent les plus divergentes. C'est reconnaître la pérennité d'une structure, d'une place symbolique essentielle dont il faudrait évacuer la substance obsolète.

<sup>1</sup> L'édition utilisée est : Peter Weiss, *Inferno. Stück und Materialien*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003.

<sup>2</sup> Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands* Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983 p. 261.

<sup>3</sup> La réécriture se propose parfois d'instaurer une compréhension décalée d'un événement, ou plus largement d'un phénomène historique ou culturel. Elle met donc souvent en lumière une sorte de temps de latence de cette compréhension, elle témoigne de certaines résurgences et transformations du sens de l'hypotexte en fonction de ce moment actuel de la connaissance pour lequel il devient réellement lisible, le « Jetzt der Erkennbarkeit » dont parlait Walter Benjamin (Cf. *Passagenwerk* Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 578).

Par exemple et pour faire vite, il s'agira pour Peter Weiss de relire Dante sur fond de nazisme et de Shoah pour relire aussi l'événement traumatique, un temps incompréhensible, surchargé d'affects, qu'a été celle-ci. Comprendre donc le traumatisme en lui donnant après coup sa figure signifiante pour le temps présent.

<sup>4</sup> Cf. Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in : *Critique*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

<sup>5</sup> Il faut à mon avis entendre sa pratique de la « Bearbeitung » comme une adaptation violente, une manière de labourer de coups le texte (autre sens de « bearbeiten ») pour en réorienter les signifiés.

Une telle réécriture prend le risque de s'appuyer sur une « lecture manquée », ce « misreading » théorisé par Harold Bloom, qui exhause la « Anxiety of Influence », à l'œuvre, dit Bloom, dans toute réécriture mue par le désir toujours teinté d'angoisse de surpasser, de refouler voire d'abolir le texte réécrit<sup>6</sup>. Angoisse que la productivité de celui-ci n'inhibe celle de l'auteur de la réécriture, préoccupé avant tout de s'assurer de la sienne, ce qui vaut éminemment pour Peter Weiss comme les *Notizbücher* le manifestent à l'évidence<sup>7</sup>.

Ainsi, dans le *Gespräch über Dante*, grand dialogue fictif, à la manière de Diderot ou de Brecht, « A »-Peter Weiss justifie entre autre la possibilité d'un dialogue « sur » et avec Dante par ce désir profond de subversion – une lecture d' « hérétique » - sans laquelle il n'y aurait pas d'actualisation véritable, celle-ci devant être démonstration à la fois d'une inactualité foncière malgré des parallélismes possibles et d'une productivité scripturale intacte. Par ailleurs, il sait très bien que la trilogie de Dante, l'une des œuvres les plus complexes et les plus difficiles d'accès de la littérature mondiale, ne peut être abordée par le biais de l'immense savoir requis pour comprendre le texte de ce poeta doctus par excellence. L'actualisation déconstructrice voulue par Weiss ne peut privilégier à ce point le statut de l'hypertexte, sans se préoccuper de la réception de l'hypotexte, pour continuer de s'arc-bouter sur l'histoire et la philosophie médiévales, la cosmologie de Ptolémée, l'œuvre de Virgile (surtout *L'Énéide*), fictionnalisé comme « guide, maître et auteur » dès le premier Chant de la *Divine Comédie*, la Bible ou la mythologie grecque<sup>8</sup>. Il s'agit bien davantage de repérer les « détails » encore signifiants dans la plénitude de cette œuvre qui repose sur une « image intacte du monde » et sur la conviction d'une totalité accomplie des « grands ordres de l'au-delà », ce en quoi, dit Weiss, elle lui demeure « inaccessible » car lui font défaut les « fondements théologiques et philosophiques ». Non pas rechercher ce qui faisait sens dans la situation historique qui était celle de Dante mais repérer les possibilités d'en poursuivre et transformer le mouvement, n'utiliser que « ce qui se laisse transférer dans une existence terrestre », c'est cela qui justifie le dialogue critique:

Mit diesem Dante kann ich sprechen (...). Diesen Dante kann ich in meine heutige Welt aufnehmen. Ich kann ihn dort angreifen und verändern ». Il lui fournit « un bon matériau pour des exercices intellectuels et des révisions.<sup>9</sup>

Mais il est incontestable que l'imitatio distanciée et critique de Dante concerne tout autant la situation historique du sujet de l'écriture que de celui de la réécriture : le Dante historique pouvait pour Peter Weiss, préoccupé de sans cesse revenir à sa propre époque<sup>10</sup>, figurer de manière exemplaire le poète engagé dans les clivages politiques florentins de son

<sup>6</sup> Je cite ici les éditions allemandes des ouvrages de Harold Bloom : *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995 et *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997.

<sup>7</sup> Ils furent publiés en extraits chez Suhrkamp juste après la mort de Peter Weiss en 1982. Signalons la parution en CD-Rom en 2006, dans la *Digitale Bibliothek*, de l'édition critique complète des quelques 9500 pages de ces *Notizbücher*.

<sup>8</sup> Savoir hypertrophié dont Dante était conscient, lui qui va même jusqu'à conseiller au lecteur trop peu savant qui se sentirait perdu dans cet érudit cheminement d'interrompre sa lecture avant d'attaquer la montée vers le Paradis.

<sup>9</sup> „Dante suchte nach dem Sinnvollen. Für uns ist das Sinnvolle die Ergründung jedes Zustands und die darauf folgende Weiterbewegung, die zu einer Veränderung des Zustands führt.“

Citations extraites du *Gespräch über Dante*, p. 144, 148 et 143. Publié pour la première fois dans le *Merkur* 207 en 1965, le texte du *Gespräch über Dante* (= *Gespräch*), rédigé parallèlement au travail sur *Paradiso/Die Ermittlung* (printemps 1965), a été repris, avec celui de la *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* (= *Vorübung*) d'abord publié dans *Akzente* en 1965 mais dont la rédaction est contemporaine de celle d'*Inferno* (fin 1964), ainsi que « Meine Ortschaft » (1965) et « Laokoon oder über die Grenzen der Sprache », in : Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1968.

<sup>10</sup> Cf. la *Vorübung*: explorant l'époque tourmentée de Dante et de Giotto, Weiss entend « prendre en permanence sa propre époque comme point de départ, conserver ce qui ressemblait à l'époque actuelle » (op. cit., p. 129).

temps – entre pape et empereur, aristocratie et bourgeoisie patricienne, Guelfes et Gibelins –, obligé de quitter Florence pour Vérone en abandonnant les siens, plusieurs fois condamné à mort par contumace, puis se séparant de ses compagnons d'exil pour mourir à Ravenne sans avoir revu sa ville natale mais en ayant laissé derrière lui une *Comédie* à laquelle Boccace, deux décennies après la mort de son auteur, accolera l'épithète de « Divine ». Comme lui, Peter Weiss fut jeté dans un monde profondément divisé par des guerres civiles devenues intereuropéennes et son émigration qu'il réinterrogera à travers la figure et le texte de Dante. Comme le Dante fictionnel du Chant 7 d'*Inferno*, il aurait pu proclamer son désir purement existentiel de survivre dans un monde marqué par des antagonismes irréductibles et des persécutions mortelles. Comme pour celui-ci et son « modèle », la survie et le retour feront l'objet de questionnements permanents<sup>11</sup>.

Dans l'univers dantesque, l'émigré P. Weiss pouvait ainsi transcrire ses expériences de rémigrant sporadique : après un premier séjour en 1947 où il écrit un reportage sur le Berlin de l'immédiat après-guerre il séjourne plusieurs mois à Berlin-ouest au début des années soixante. « L'Enfer, c'est l'Allemagne d'aujourd'hui, les assassins d'hier sont aux leviers de commande de l'économie, de l'industrie et de la culture modernes »<sup>12</sup>, écrit-il à cette époque, indiquant *in nuce*, comme nous le verrons, l'enjeu de sa réécriture de Dante et la direction qu'elle prendra. De surcroît la conception narrative de base de la *Divine Comédie* était de nature à l'intéresser voire à le fasciner: le clivage entre un je-narrateur qui se propose de décrire objectivement des événements mettant en scène une histoire à la fois réelle et imaginaire, adossée à de « grands récits » - mythologiques, chrétiens et antiques - et l'impact de celle-ci sur la subjectivité du même narrateur permet une interpellation critique de l'auteur par sa fiction. Comme le prouvera encore une fois *Ästhetik des Widerstands*, ce fut un gestus fondamental de son écriture dont *Inferno* fut la première illustration.

Avec *Inferno*, c'est à la première phase du travail sur la *Divine Comédie* que je m'intéresserai, avec une attention particulière pour le travail de réécriture après coup d'éléments autobiographiques fondamentaux, travail psycho-biographique qui concerne le complexe de culpabilité du „survivant“ et le rapport à une émigration qui ne fut pas exil mais préserva le « demi-juif » Peter Weiss d'une probable persécution<sup>13</sup>, le rapport critique à l'ordre nouveau de la restauration socio-économique et idéologique dans l'Allemagne d'Adenauer qu'il visita régulièrement dans les années soixante, et la mise en crise corrélatrice du statut de l'écrivain et de l'artiste dans cette société.

### **Le « projet Divine Comédie » et son contexte<sup>14</sup>:**

<sup>11</sup> Cf. *Gespräch*, op. cit., p. 150: “Dante hat für mich nur Bedeutung, wenn er mit seinen Erlebnissen unmittelbar vor mir steht. Er ist aus seiner Heimatstadt Florenz verjagt. Er ist ein Landflüchtiger. Er hat ein Todesurteil über sich hängen. Er sitzt irgendwo im Exil und schreibt. Das hat Aktualität.“

<sup>12</sup> Cité in : *Internationale Peter Weiss-Gesellschaft, Notizblätter* 21, Februar 2005.

<sup>13</sup> « Ich kam nicht als Flüchtling und Asylsuchender. Ich kam nach Stockholm, um hier als Maler zu leben (...). Es gab keine verlorene Heimat für mich und keinen Gedanken an eine Rückkehr, denn ich hatte nie einem Land angehört. » (*Fluchtpunkt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962, p. 8)

<sup>14</sup> Deux ouvrages fondamentaux récents proposent une analyse détaillée du projet:

- Christoph, Weiss, *Auschwitz in der geteilten Welt Peter Weiss und die ‚Ermittlung‘ im Kalten Krieg*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2000

- Yannick, Müllender, *Peter Weiss' Divina Commedia-Projekt 1964-1969. „läßt sich dies noch beschreiben“ - Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2007.

Il faudrait y ajouter le *Peter Weiss Jahrbuch* 6, Opladen/Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1997, qui fait le point sur le « projet Divine Comédie ».

Je n'utiliserai pas ici les textes inédits publiés dans un très substantiel annexe par ce dernier qui sont, avec le dernier texte achevé, le corpus de sa thèse : les témoins de genèse de *Inferno* ou le grand texte inachevé en prose de 1969, que l'on appelle « Dante-Prosa » et qui marque une sorte de changement de paradigme intellectuel et

Écrit dans la deuxième moitié de l'année 1964, un an après le *Marat/Sade*, *Inferno* devait en être le premier volet<sup>15</sup>. Face aux hésitations de Siegfried Unseld, le « patron » du Suhrkamp Verlag, à publier la pièce qui restera inédite jusqu'en 2003, Weiss n'abandonne pas pour autant un projet qui connaît sa phase de travail la plus intense et la plus productive dans les années 1964-1969. A l'été 1965, il termine la réécriture du troisième volet de la trilogie, *Paradiso*, immédiatement publié par Suhrkamp sous le titre de *Die Ermittlung* avant d'être représenté pour la première fois en octobre de la même année sur une quinzaine de scènes différentes de RFA et de RDA<sup>16</sup>. *Purgatorio* restera, quant à lui, à l'état d'ébauche.

Par ailleurs, deux textes préparatoires amorcent, au même moment, une réflexion approfondie sur les enjeux personnels, historiques et esthétiques du « projet *Divine Comédie* » : le *Dialogue avec Dante*, un dialogue fictif, imité de Diderot ou de Brecht, qui est une sorte d'interview de « A »-Peter Weiss sur son projet, et l'*Exercice préliminaire sur le drame en trois parties divine comédie*, rédigé en vers libres<sup>17</sup>.

Mais quand il met en oeuvre et réalise en partie le projet de tramer une vaste fiction historique contemporaine sur le « Weltgedicht » dantesque pour en faire l'hypotexte d'un « Welttheater »<sup>18</sup> par une « réécriture modernisante », Peter Weiss n'a vraiment lu que le premier volet de la trilogie, *L'Enfer*, qu'il avoue connaître « comme un lecteur d'aujourd'hui connaît une telle œuvre » : événements relatés, armature de l'œuvre, forme des vers, épisodes particuliers dont certains lui demeurent néanmoins « incompréhensibles ». Aussi son rapport à l'œuvre est à la fois « immédiat » et « superficiel », « il ne découle pas des circonstances de la composition dans lesquelles Dante les a conçus (les « scénarios » de l'œuvre, A.C.) mais des associations qui me permettaient de les actualiser dans mon univers d'aujourd'hui », écrit-il au début du *Gespräch*. Car le projet de tramer une trilogie contemporaine sur l'épopée de Dante révèle d'abord une volonté d'interpeller un grand texte pour revisiter après coup et de manière indissociable, sur fond d'histoire refoulée, sa propre biographie et l'histoire allemande des dernières décennies<sup>19</sup> : comprendre son propre vécu par une représentation qui

---

littéraire du projet avec un retour signifiant à la prose narrative. Je compte y revenir dans un article à paraître dans la revue *Germanica* en 2008.

<sup>15</sup> *Inferno* se divise en 33 Chants, comme chacun des 3 volets de la *Divine Comédie* (en réalité 34 pour l'*Enfer*). *Paradiso/Die Ermittlung* sera un « oratorio en 11 chants subdivisés chacun en 3 parties » et le *Marat/Sade* avait déjà comporté 33 scènes (avec prologue et épilogue). Les chants de *Inferno* ont le statut de véritables scènes alors que ceux de *Ermittlung* seront des mini-actes subdivisés en trois parties.

<sup>16</sup> Weiss collaborera directement à celle de Piscator à la *Freie Volksbühne* de Berlin-ouest.

Cf. Denis Bablet, « L'Instruction de Peter Weiss », in : *Les voies de la création théâtrale II*, études réunies par D. Bablet, Paris, Ed. du CNRS, 1970, p. 157-235.

<sup>17</sup> Il faut ajouter à ces deux textes fondamentaux les *Notizbücher 1960-71*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982. Ce sont les *Notizbücher 5* (1.1.64 – 26.4.64) et *6* (27.4.64 – 12.7.64) qui contiennent le plus de notes sur *Inferno*, notes brutes qui marquent l'intrusion de la réflexion dans le contexte d'autres réflexions concomitantes mais souvent occupées ailleurs : à revenir sur le *Marat/Sade*, à penser la situation politique, celle de l'art et de la littérature dans l'évolution sociale et économique, les difficultés d'existence et d'écriture etc.

<sup>18</sup> Cf. *Gespräch*, op. cit., p. 163.

<sup>19</sup> Dans le « Projet *Divine Comédie* », Müllender distingue deux « paradigmes fondamentaux » : „ Zum einen dient das Versepos als Projektionsfläche für persönliche Fragen und Probleme. Es erlaubte dem Autor, sich mit Eindrücken und Erfahrungen aus seiner Lebensgeschichte zu befassen, sowie Bestandsaufnahmen seiner Situation als Künstler und politischer Mensch anzustellen. Zentrale Aspekte dieser Deutungsrichtung sind die Abarbeitung am Überlebenden-Syndrom, Versuche einer politischen Standortbestimmung, Betrachtungen über die eigene Rolle als Künstler, sein zwiespältiges Verhältnis zur BRD und ab 1965 die kritische Verständigung über sein Engagement für den Sozialismus. Auffällig ist in dieser Hinsicht, dass subjektive Annäherungen an Dante bei Weiss stets mit Momenten der Krise in Verbindung stehen. Zum anderen erkannte der Autor in der *Commedia* das Potenzial für eine umfassende Gestaltung der gesellschaftlichen Missstände seiner Zeit und legte eine politische Lesart an das Gedicht an. Diese war in einer ersten Phase auf den Nationalsozialismus und dessen Verdrängung in der restaurativen BRD konzentriert und wurde anschließend auf aktuelle weltpolitische Konflikte ausgeweitet „ (op. cit., p. 297).

ne soit pas pure introspection<sup>20</sup> mais qui vaille aussi extériorisation par une mise en forme où se redéfinit d'un même mouvement le rapport à la littérature et à l'art. La réécriture de Dante est ainsi au fondement de la re-mémoration agonale des événements passés : choisir son camp dans et par l'écriture qui sera utilisée comme « force explosive » pour faire sauter les verrous du refoulement et de l'occultation qui barrent le chemin de la connaissance, celui que le Dante/Je-narrateur de la *Divine Comédie*, vigoureusement soutenu par Virgile, emprunte au début de son *Enfer*. Au centre biographique et historique de ce refoulement, Weiss placera le nazisme et la Shoah, dont il percevra les effets dans la RFA des années soixante mais auquel il mêlera ses propres refoulements, son autisme idéologique et politique dans l'émigration suédoise qui vont contribuer à faire émerger après coup son puissant « syndrome du survivant » (voir infra).

Dante s'en trouve constitué en alter ego ambivalent de Peter Weiss : une sorte de grand Autre à la fois lointain et inaccessible - un « Portalheiliger zur abendländischen Kunst » (*Vorübung*) - et proche par son projet de décrire une certaine « totalité » historique qui fasse une large part aux catastrophes sous l'angle de la lutte entre les « oppresseurs » et les « victimes », vision qu'il s'agira, nous le verrons, de retourner. Il l'est aussi en ceci que Weiss ne se pose pas la question du bien fondé de la poésie après Auschwitz mais de la représentabilité de la terreur, de l'impossibilité apparente de trouver les mots pour la dire, retrouvant ce topos de l'indicibilité de la catastrophe qui - depuis Adorno et bien d'autres - habitent le discours sur la Shoah du point de vue des victimes. Citons le *Gespräch*:

Es hieß ja lange, es sei diesen Dingen mit Worten nicht beizukommen. Diese Dinge waren ebenso unfassbar, wie es für Dante damals die Abgründe der Hölle waren. Und dann kommen wir doch wieder dazu, dass gerade dieses scheinbar Unfassbare beschrieben werden muss, so genau wie möglich.

Er dringt in Regionen ein, für die seine Sprache noch keine Namen kennt. Er steht dem Unsagbaren, Unfassbaren gegenüber. Er muss eine neue Sprache finden oder die bekannten Wörter mit einem neuen Sinn füllen<sup>21</sup>.

Ce que l'on peut apprendre ici de Dante, c'est qu'il a su „(entrer) dans les visions de l'horreur“ et l'on sait que le Je-narrateur de la *Divine Comédie* mentionne mainte fois que le cœur lui manque pour continuer par l'écriture son cheminement fictif à travers les cercles de l'Enfer. Mais à l'instar d'un Beckett ou d'un Kafka, poursuit Weiss dans le *Gespräch*, proches du Florentin (« verwandt ») en ce sens qu'ils ne se « laissent pas mettre en danger eux-mêmes par les événements qu'ils décrivent » (ebd), Dante incite à une interrogation fondamentale sur la représentabilité de la terreur. La plongée esthétiquement productive dans l'horreur n'est que représentation et pas vécu, elle est même quelque part la seule possibilité de ne pas se laisser submerger par les images intériorisées d'horreurs passées vécues (Dante) ou imaginaires re-présentées (vergegenwärtigt) après coup par Peter Weiss en constituant par l'écriture le « pare-excitation » (Reizschutz) dont parlait Freud. Peter Weiss nommera « anesthésie » cette fonction essentielle de l'art qui protège le sujet de l'écriture dans son entreprise. C'est donc aussi le problème cardinal de celui-ci, surtout quand il est biographiquement un survivant, un rescapé, certes en partie fantasmé, de l'horreur qu'il va représenter en lui donnant après coup la consistance d'un traumatisme, de ne pas donner le change sur la réalité de ce reflet et de montrer la distance qu'instaure l'écriture. Elle est d'ailleurs, autant qu'obligation éthique, la condition psychologique de celle-ci :

<sup>20</sup> Comme dans les écrits autobiographiques *Abschied von den Eltern* (1961) et *Fluchtpunkt* (1962), les journaux de Paris et de Copenhague (1960-1961) ou dans le « journal de travail » que sont les *Notizbücher*, certes nettement plus subjectifs que chez Brecht qui les inspira.

<sup>21</sup> *Gespräch über Dante*, op. cit., p. 146 et 167.

Le seul fait que quelqu'un s'exprime, qu'il ait la force de décrire ces contrées, suppose qu'il ait pris certaines distances et une portion de terrain fictif d'où il peut dire ce qu'il veut dire. S'il se laissait maîtriser par les événements, il ne pourrait plus même parler<sup>22</sup>.

Sur la base de ce processus de clarification réflexive, Weiss peut alors se mettre concrètement au travail, remplissant de notes quantités de feuilles « en ayant toujours à l'esprit le plan général qui était de faire rentrer dans les trois parties de la composition de Dante cette masse informe qui poussait ses excroissances dans tous les sens. »<sup>23</sup>.

La matière à structurer – le nazisme, la Shoah et leur pérennisation sous d'autres formes et avec d'autres moyens dans la RFA de l'après-guerre – est immense. Lorsque le procès exemplaire d'Auschwitz, qui se tiendra de décembre 1963 à août 1965<sup>24</sup>, la jette sur la place publique dans les compte rendus de ses audiences donnés quotidiennement par la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, chacun peut en mesurer après coup l'étendue et donner à l'événement sa dimension d'incomparable traumatisme. Ce procès nourrira la réflexion de Weiss à la fois sur la Shoah, dont il mesurera à quel point il l'avait méconnue, et sur la situation idéologique et politique de la société ouest-allemande qui avait remis en selle nombre de bourreaux<sup>25</sup>, tolérant par exemple avec une complaisance souvent complice la nostalgie de l'horreur idyllique des rencontres d'anciens SS, les « Kameradschaften » très actives jusque dans les années soixante-dix<sup>26</sup>. C'est alors que semble s'imposer l'*imitatio* de Dante :

Die Möglichkeit des Sprechens / ging mir schon verloren, als ich mich bemühte, die Eindrücke / dieses Tribunals festzuhalten und mir die Geschehnisse vorzustellen, / die der Verhandlung zugrund lagen. Meine Gedanken versagten, als ich / an die Reichweite dachte dessen, das (sic!) hier angerührt wurde. / Trotz zahlreicher Anfälle von Mutlosigkeit und Überdruß gelang es Dante / Worte zu finden für einen Stoff, der allen gehörte, doch ungreifbar schien, / und was sich bisher der Sprache entzogen hatte, war jetzt / vernehmbar. Gesichten gab er Form, die in den Träumen seiner Zeitgenossen / lebten, und Kunst war ein Mittel, Gesichte zur Sprache kommen zu lassen.<sup>27</sup>

Mais Weiss, lui, n'a plus de « visions » à transcrire, comme au début de son œuvre de peintre, de poète ou de cinéaste, « rien que des faits, troubles, effilochés, et des personnages

<sup>22</sup> Ibid., p. 145.

<sup>23</sup> *Vorübung*, op. cit., p. 136.

<sup>24</sup> Weiss y assista sporadiquement - tout comme Martin Walser, Horst Krüger ou Marie Luise Kaschnitz - surtout à l'automne 1964, lors de la rédaction d'*Inferno*. En décembre 1964 - il venait alors de terminer la rédaction d'*Inferno* - Weiss accompagna la délégation du tribunal francfortois qui se rendit à Auschwitz. Le texte qu'il écrivit peu après cette visite et qu'il intitula significativement « Meine Ortschaft », décrit l'appropriation après coup - avec le sentiment que l'accumulation des connaissances quantitatives, statistiques sur Auschwitz est à la fois nécessaire et insuffisante - d'un lieu vidé de ses horreurs qui aurait pu être sa dernière destination si l'émigration ne l'en avait préservé. Cette rencontre avec le lieu de mémoire encore à venir qu'était Auschwitz en 1964 aura une importance capitale pour le processus de réflexion de Peter Weiss sur les significations à la fois individuelle et collective d'une Shoah découverte si tardivement : se sentir concerné si longtemps après qu'a eu lieu l'événement, ce sera l'un des moteurs essentiels de son écriture et de ses réécritures jusqu'à sa mort.

<sup>25</sup> Cf. Christine Ivanovic, « Der Schritt zur Vernunft », *Peter Weiss-Jahrbuch* 6, op. cit., p. 68-93.

<sup>26</sup> Le Chant 27 de *Inferno* en est la représentation la plus significative : tandis qu'il s'ouvre par un monologue de Dante sur le « Dämmerzustand » et la « pensée rétrécie » qui empêche chez lui la perception et la connaissance, le chœur de ces « Unbelehrbare » qui se divise immédiatement en un concert à plusieurs voix de personnages anonymes, désignés par des numéros, mêle dans une même réplique la mémoire de la cruauté banale des tueries passées et l'amour intemporel des vieux meubles ou des tapis précieux, celui du parfum des fleurs et du chants des oiseaux avant de se réunir à nouveau dans une réplique du « Chor & Gegenchor » : « Endlich / der Einbruch einer neuen Epoche ». Cette nouvelle époque aura son site dans *Inferno* : la ville de Dis. Cité rouge de sang du bas-enfer, où veillent les antiques Furies et la Gorgone/Méduse au Chant 9 du 6<sup>ème</sup> cercle de la *Divine Comédie*, elle devient au 4<sup>ème</sup> Chant d'*Inferno* la ville lisse et apaisée, « d'où est absente toute douleur ».

<sup>27</sup> *Vorübung*, op. cit. p. 135.

/... Disparus en fumée, /.../ des documents, des dossiers, des procès-verbaux, / des tableaux, des chiffres et des livres, des bibliothèques ...»<sup>28</sup>.

Ces représentations issues du procès d'Auschwitz lui permettront de se déprendre des représentations dantesques traditionnelles.

Zu dieser Zeit sah ich Gepeinigte vor ihren Peinigern stehn, letzte / Überlebende vor denen, die sie zur Tötung bestimmt hatten, und nicht mehr / Giganten waren es, nicht mehr Geister großer Dimensionen, nicht mehr / gefürchtete Priester, Stadtherren und Heerführer, und ihnen gegenüber / nicht mehr Heilige, Fromme, Gerechte, sondern nur / Namenlose auf beiden Seiten, nur Übriggebliebene / aus einer umfassenden Entwertung, nur Stammelnde, Verständnislose, / vor einem Gerichtshof, der trübe zerfließende Grausamkeiten ermittelte, / Grausamkeiten einförmig, tausendfach wiederkehrend, verschüttet, / ohne Farbe...<sup>29</sup>.

Ces cruautés poursuit Weiss ne sont d'aucun enfer ou paradis dantesques, leur singularité bien contemporaine suspend toute velléité d'imaginer pouvoir les réécrire en mettant ses pas dans ceux du poète italien. Dante avait des mots (Benennungen) pour tout dire, il pouvait prononcer ses condamnations « selon des règles bien circonscrites » et s'adosser sans être effleuré par le moindre doute aux prescriptions du système idéologique chrétien et à sa métaphysique du sens des souffrances terrestres. Mais comme le fait remarquer l'interlocuteur du double fictif de Weiss dans le *Gespräch*, pour Dante, dont les visions reflètent l'optique chrétienne, l'affaire fut moins complexe car « il voyait des coupables qu'il condamnait. Tout crime trouvait son châtement. Pour les croyants, il y avait la paix éternelle. » Et c'est bien là le premier problème de la réécriture projetée par Weiss obligé de constater:

Nie fragt er (Dante) sich, ob die Bestrafungen gerecht verteilt sind, unmöglich ist der Gedanke, er könne selbst davon betroffen sein. Und wenn ich ihn dann verspote und ihm sage, dass mir seine Harmonie zu nichts diene, hält er mir einen Spiegel vor<sup>30</sup>.

Pour conserver la macrostructure de la *Divine Comédie*, pour qu'un Dante contemporain puisse reprendre son cheminement à travers elle en mobilisant la matière historique contemporaine<sup>31</sup>, ce miroir, Weiss va le renverser afin d'opérer un retournement topographique et surtout idéologique fondamental, „réviser le sens qu'il (Dante) attribue aux trois lieux Enfer, Purgatoire et Paradis“: ce sera littéralement une relecture et une révision de l'Enfer par le constat de la transvaluation qui s'est opérée entre le XIII<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle : si les pêcheurs damnés de Dante sont des « personnages extraordinairement présents », c'est qu'ils sont le moteur omniprésent de ses activités économiques et culturelles<sup>32</sup> et non plus un spectacle affligeant de désespoir définitif, d'où la nécessité d'inverser les signifiés de la « structure de base » de la *Divine Comédie*.

Das Grundmuster zeigte sich wie folgt : Inferno / beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht / zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber / hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben / mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert. Alles / ist fest hier, geölt, gesichert, nichts wird bezweifelt, und / jegliches Leiden / ist weit abgeschoben<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Ibid. p. 135-136.

<sup>29</sup> Ibid. p. 133-134.

<sup>30</sup> Ibid. p. 145.

<sup>31</sup> La tâche qui attendrait ce Dante contemporain est décrite, avec un emploi massif de verbes au conditionnel, le mode du « Möglichkeitssinn » musilien, à la fin du *Gespräch* (op. cit. p. 168-169).

<sup>32</sup> Cf. *Gespräch*, op. cit., p. 151.

<sup>33</sup> *Vorübung*, op. cit., p. 137. On peut comparer ce passage à cet extrait d'un interview de 1964: „Der erste Teil ist das *Inferno*, der zweite das *Purgatorio*, der dritte das *Paradiso*. Es treten auch die gleichen Figuren wie in Dantes Epos auf – natürlich in unsere moderne Zeit versetzt. (...) Im Inferno werden nach Dantes Vorstellung



On pourrait d'abord remarquer que ce retournement est surtout un redressement: il concerne la perversion qu'il y avait à accoler doxalement à Auschwitz l'*Enfer* de Dante, celle que Martin Walser pointera avec plus de netteté dans « Unser Auschwitz », le texte qu'il écrivit après avoir, comme Peter Weiss assisté à plusieurs séances du procès de Francfort et qui fut publié en mars 1965 dans le premier N° du *Kursbuch* édité par H.M. Enzensberger où seront également publiés les *Frankfurter Auszüge*, extraits des notes prises par Peter Weiss.

Oft genug taucht Dante jetzt wieder am Rande des Auschwitz-Prozesses auf. Man spricht von ‚dantesken Szenen‘. (...) Auschwitz mit Dantes Inferno zu vergleichen ist fast eine Frechheit, falls nicht Unwissenheit mildernd ins Feld geführt werden kann. Im Inferno werden schließlich die ‚Sünden‘ von ‚Schuldigen‘ gesühnt. Dem Inferno folgen immerhin noch Purgatorio und Paradiso. Die Menschen in Auschwitz wären grauenhaft überfragt gewesen, wenn sie einem durchwandelnden Dante hätten die Sünden aufsagen sollen, um derentwillen sie da gequält wurden. Und ihrer Qual folgte lediglich die Vernichtung. (...) Weil wir uns also nicht hineindenken können in die Lage der ‚Häftlinge‘, weil das Maß ihres Leidens über jeden bisherigen Begriff geht und weil wir uns deshalb auch von den unmittelbaren Tätern kein menschliches Bild machen können, deshalb heißt Auschwitz eine Hölle und die Täter sind Teufel. So könnte man sich erklären, warum immer, wenn von Auschwitz die Rede ist, solche aus unserer Welt hinausweisenden Wörter gebraucht werden. Nun war aber Auschwitz nicht die Hölle, sondern ein deutsches Konzentrationslager. Und die ‚Häftlinge‘ waren keine Verdammten oder Halbverdammten eines christlichen Kosmos, sondern unschuldige Juden, Kommunisten und so weiter. Und die Folterer waren keine phantastischen Teufel, sondern Menschen wie du und ich. Deutsche, oder solche, die es werden wollten. (...) Ebensovienig kommt es uns ja bei Dante auf die Bedingungen an. Wir lösen die puren Scheußlichkeiten aus ihrem Zusammenhang, machen Dante zu einem Meister des Brutalen, dadurch wird er brauchbar zur Beschreibung der Scheußlichkeiten von Auschwitz (...)<sup>34</sup>.

Ainsi, dire l'enfer d'Auschwitz en référence à Dante révélerait donc le plus souvent le symptôme d'une croyance inconsciente dans le bien-fondé du châtement des exterminés et un désir corrélatif, tout aussi inconscient, de déni de culpabilité. C'est un détournement de sens capital qui rendait nécessaire de mettre à la question les représentations dominantes de l'*Enfer* de Dante et légitimait le retournement opéré par Peter Weiss sur la „Jenseitsarchitektur“ (Peter Kuon) de la *Divine Comédie*, réplique au discours pervers récurrent de son époque et préalable idéologique à une réécriture actualisée de la *Divine Comédie*. « Inferno avec nos perspectives actuelles, avec nos représentations de l'Enfer » note Weiss dans ses *Notizbücher 1060-1971* en février 1964<sup>35</sup>.

### ***Inferno* :**

Rappelons brièvement la structure topographique et narrative de l'*Enfer* de Dante, le plus « intertextualisé » des trois volets de la *Divine Comédie*. Cette « topographie

---

die Sünder mit ewigen Höllenqualen bestraft. Aber heute (= 1964) werden sie nicht bestraft und sind nicht in der Hölle. Sie leben in dieser Welt weiter mit ihrer Schuld und werden niemals bestraft. Diese Menschen, die an sich bestraft werden müssten, leben sehr bequem unter uns als Herrschende und Machthaber. Und die im Paradies leben sollten, leben ewig in dem Elend, das sie durchgemacht haben. (...) In diesem Paradies-Teil (= *Die Ermittlung*) ist eine Menge Material über die Konzentrationslager verwendet. Ich habe den Auschwitz-Prozeß oft besucht und dadurch viel Material bekommen. (...) Das Mittelstück, das *Purgatorio*, soll genau den Zustand des Zweifels ausdrücken. Es ist die Welt, in der wir leben, wo wir nicht genau wissen, wie wir uns entscheiden sollen, auf welcher Seite wir stehen sollen – diese absolut unentschiedene Situation“ („Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez“, in: Rainer Gerlach, Mathias Richter, *Peter Weiss im Gespräch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 55).

<sup>34</sup> Cf. Martin Walser, « Unser Auschwitz », *Ansichten Einsichten, Aufsätze zur Zeitgeschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, p. 160-162.

<sup>35</sup> « Dante und Giotto in unserer Zeit, jedoch lebend mit allen charakteristischen Einzelheiten ihrer Epoche. Inferno mit unseren heutigen Perspektiven, mit unseren Höllenvorstellungen. » (*Notizbücher 1960-71*, I, op. cit., p. 215.

imaginaire » (Walter Benjamin) est constituée de 9 cercles concentriques de plus en plus restreints. Les damnés - personnages mythologiques ou historiques, parfois contemporains de Dante - habitent ces différents cercles selon la classification aristotélicienne des péchés révisée par le christianisme. Dante et Virgile traversent d'abord le premier cercle des Limbes - celui de ceux qui sont morts sans péchés mais avant la venue du Christ et donc non baptisés - avant d'aborder ceux de la luxure, de la gourmandise, de l'avarice, de la prodigalité, de la colère et de la paresse. Au 6<sup>ème</sup> cercle, on trouve les hérétiques, au 7<sup>ème</sup> les violents contre autrui ou eux-mêmes. Les fraudeurs, séducteurs et adulateurs de tout poil sont confinés au 8<sup>ème</sup> cercle tandis que la trahison règne au 9<sup>ème</sup> dans lequel trône Lucifer<sup>36</sup>.

Le dialogue de Dante et de Virgile, dans leur descente vers le neuvième cercle, est essentiellement un cheminement mémoriel de connaissance qui arpente avec les cercles de l'enfer et leurs personnages le passé terrestre de ceux-ci, le souvenir de ce qu'ils furent et de ce qu'ils firent<sup>37</sup>, afin de saisir le sens profond de leur présence tel que l'horizon idéologique chrétien du 13<sup>ème</sup> et 14<sup>ème</sup> siècle le prescrivait: « Sprechen im Gehen » et « Erkennen im Gespräch », dit très justement Christine Ivanovic<sup>38</sup>, et aussi déploiement épique du dialogue dans ce cheminement qui en est la condition, comme il est la condition de la compréhension du monde. Citant dans le *Gespräch* les vers où le poète italien découragé par l'ampleur du chemin à parcourir semble près de renoncer ainsi que les exhortations de Virgile, Weiss commente (pour lui-même ?) : « Vergil treibt ihn zum Weitergehen. Er sagt : du kannst nicht mehr zurück. Es gibt für dich nur einen Weg: zum Verstehen »<sup>39</sup>. Par ailleurs, le mouvement et le cheminement qui permettait au Dante fictionnel de sortir, guidé par Virgile, de la « forêt obscure » au « mitan de sa vie » pour arpenter les abîmes et les escarpements métaphoriques de l'existence dans un monde hostile, faisait du « guide, maître et auteur » l'homme de la « raison humaine » de la conscience, du « regard clair » et du mot qui, par le dialogue, articule une nouvelle conscience de soi sur une nouvelle compréhension du monde<sup>40</sup>.

Le Dante de *Inferno* traverse, pour sa part, un Enfer – « Inferno heisst der Ort an dem wir sind », dira le « chef-patron » devenu Charon au Chant 4 - investi par le paradigme d'Auschwitz et le remodelage socio-économique, politique et culturel de l'Allemagne (de l'ouest) après Auschwitz sur fond de refoulement de celui-ci. Il n'y a plus de verticalité métaphysique comme chez Dante où la descente aux Enfers de la première partie de la *Divine*

<sup>36</sup> Dans la pièce de Weiss le « chef-patron » et les autres personnages vont se métamorphoser successivement en plusieurs personnages historiques ou mythologiques rencontrés par Dante et Virgile dans leur descente à travers les neuf cercles de l'Enfer et figurant donc toute une typologie de pécheurs soumis à la damnation éternelle mais tous illustrant des variantes des péchés allégoriquement représentés par les trois animaux du début de la *Divine Comédie* et d'*Inferno* : Tromperie (le lynx), orgueil (le lion) et cupidité (la louve). On peut estimer que cette focalisation sur ces trois péchés - pour Weiss emblématiques des comportements en RFA, comme il le donne à entendre dans le *Gespräch* - a orienté sa lecture sélective de l'*Enfer* et s'étonner qu'il n'ait pas retenu de personnages de violents du 7<sup>ème</sup> cercle dantesque, tant la violence, latente ou manifeste, est omniprésente dans *Inferno*. Pour les autres péchés, ils purent être considérés par Weiss, étranger à la vulgate chrétienne et à son éthique, comme des peccadilles et donc exclus de sa réécriture.

<sup>37</sup> Au Chant 26, le Dante d'*Inferno* énonce l'importance capitale de la mémoire pour s'assurer de son identité présente par la connaissance et reconnaissance du chemin existentiel déjà parcouru et celle du chemin à venir. Mémoire et cheminement y sont indissociables : « Dies weiss ich jetzt / dass es nur eine Strafe gibt / und diese Strafe heisst vergessen / und davon heisst der letzte Grad / Verlust des eigenen Namens / Ich weiss / dass ich bald jeden Schritt den ich gegangen bin / erkennen werde / und sehen werde / wohin jeder weitere Schritt mich führt ». (On remarquera le redoublement inversé de l'inscription identitaire: « weiss ich / ich weiss » par lequel Weiss inscrit régulièrement son moi biographique dans ses textes en le liant à une interrogation sur la connaissance).

<sup>38</sup> Cf. « Der Schritt zur Vernunft », op. cit., p. 70.

<sup>39</sup> *Gespräch*, op. cit., p. 158.

<sup>40</sup> « Wenn jetzt Vergil auftaucht, taucht die Möglichkeit zur Weiterbewegung auf: das ist das Bewusstsein, der klare Blick. Im Zwiegespräch mit Vergil durchschaut Dante seine Beweggründe, erkennt er die Zusammenhänge. Aus der Verwirrung gibt es nur einen Ausweg: durch das Wort, durch das Artikulieren. » (*Gespräch*, op. cit. p. 148).

*Comédie* était l'épreuve qui portait promesse d'une montée au Paradis dans la troisième. Chez Weiss, tout est horizontal mais à deux versants, l'Enfer des uns étant le Paradis des autres. La compréhension du monde s'en trouve considérablement obscurcie et la théâtralisation du texte, qui calquera la structure épique du poème dantesque en la déclinant sous forme de drame à stations, mettra en scène l'abolition du cheminement connaissant de l'œuvre de Dante: les changements topographiques ne seront plus les embrayeurs d'un dialogue savant et scient et de visions susceptibles de repousser les limites de l'existence et de la connaissance médiévales, mais la répétition répressive, Chant après Chant, de l'impossibilité de la « Heimkehr » du poète banni. Quant à Virgile, il devient chez Weiss le médiateur culturel opportuniste chargé d'inféoder Dante au nouveau pouvoir qui règne sur un monde dont il a instrumentalisé la rationalité. Il est l'accompagnateur vers une « vie nouvelle » qui n'est pas « vita nova » tissée de ravissement passionné autant que poétique mais abjuration du nouveau et pure allégeance à un ancien débarrassé de ses contradictions et de ses contradicteurs. Rappelant à Dante que dans la cité qu'il a retrouvée tout est présent, il accepte que celui-ci n'ait d'autre mémoire que celle chargée de donner au poète la mauvaise conscience de l'émigré « sorti de son temps » et donc devenu anachronique afin de ne se consacrer qu'à son monde intérieur : « Er trat heraus aus unsrer Zeit / und suchte sie (Beatrice) in seinem Traum » (Chant 3) »<sup>41</sup>.

La pièce de Weiss est ainsi structurée comme un drame à stations qui met en parallèle la tentative obstinée d'instiller de la mauvaise conscience pour empêcher le retour d'une conscience critique portée par une certaine conception de l'efficace de la poésie et de la culture. Dramaturgiquement il n'y a que trois personnages qui soient de véritables protagonistes – Dante, Virgile, et le « chef/patron » (« Chef ») - les deux premiers non masqués, le second changeant de masque en permanence pour se métamorphoser en huit hypostases du pouvoir portant le nom de personnages de la *Divine Comédie*, 6 d'entre eux étant empruntés à la mythologie grecque. Plusieurs personnages sont joués par le même acteur. Le premier chant s'ouvre sur une longue didascalie qui décrit l'apparition d'un être « petit et malingre blanc comme craie / dans un vêtement bien trop large et flottant » (didascalie p. 9) mais la tête ceinte d'une couronne de laurier, sur le podium d'une baraque foraine où le « chef-patron » (« Chef ») présente des spectacles improvisés. Celui-ci, en frac, haut de forme et bottes et maniant le fouet, est entouré de 7 personnages dont trois portant le masque d'un lynx, d'un lion et d'une louve, ces animaux symboliques qui horrifiaient le je-narrateur dans le premier Chant de la *Divine Comédie*. Ce personnage totalement décati (« auf den Hund gekommen »), que personne ne semble plus connaître et que harcèle l'entourage du « chef-patron », est identifié par Virgile, apparemment la seule mémoire culturelle de la cité, comme étant Dante, jadis « condamné à (y) être brûlé ». Le début du *Gespräch* permet de constater un premier travail de réécriture essentiellement iconographique puisqu'elle concerne le portrait bien connu de Dante par Giotto, « avec sa couronne de laurier, son capuchon dont les extrémités pendent sur ses oreilles, avec son bâton de pèlerin et son long manteau »<sup>42</sup>. Le

<sup>41</sup> Rappelons que la *Vita Nova* ou *Vita Nuova*, qui décrit l'apparition de Béatrice et la passion qu'elle va allumer dans le cœur du Je-Poète, fut écrite par Dante quelques deux décennies avant l'exil et le début de la rédaction de la *Comédie*.

<sup>42</sup> *Gespräch*, op. cit. p. 142. Une autre réécriture de la *Divine Comédie* aurait condensé, au sens presque freudien, le couple Dante/Giotto en faisant de ce dernier la figure centrale de la nouvelle *Divine Comédie*. Ce projet n'a pas été retenu, même si le Chant 26 en porte la trace fugitive, mais on peut citer ici une lettre de Weiss à S. Unsel qui en souligne l'enjeu : « Eine Gegenüberstellung des Malers und Schreibers, Giottos Realismus, die Befreiung der Malerei aus dem Ikonenhaften, die große Sachlichkeit, Einfachheit, Klarheit seiner Malweise. Dantes Infernovisionen, auch diese durchleuchtet, überrealistisch. » (Lettre à S. Unsel du 30 janvier 1964, cité in Müllender, op. cit., p. 25). Weiss confirmera cette première optique du « projet Divine Comédie » dans la *Vorübung* mais ne la reprendra pas dans la pièce : Giotto n'y apparaîtra qu'une fois, au Chant 26, comme

Dante désorienté - « wirr » et « verwirrt » -, « vergrämt » mais néanmoins plein de grandeur et « intouchable » (« unberührbar »), serait une version misérable du portrait de Giotto, un Dante clochardisé en quelque sorte, « intouchable » au sens hindou du terme<sup>43</sup>. Ce sont les stations de l'impossible retour de ce Dante-là dans sa ville natale qu'au Chant 4, le « chef-patron », véritable meneur de jeu assisté par ce médiateur entre passé et présent qu'est Virgile, décide, nous le verrons, de mettre en scène comme théâtre dans le théâtre.

Cette mise en scène aura à manifester à l'évidence à un Dante en proie à un doute permanent que l'enfer, c'est moins partir que revenir, moins émigrer que rémigrer. Ce biographème, présent chez le double autofictionnel de *Ästhetik des Widerstands*, l'était donc déjà chez le Dante projectif de *Inferno*. Voué au bûcher par ses adversaires et donc contraint à l'exil, comme le Dante réel, il revient dans la ville de ses anciens bourreaux potentiels qui entendent bien le réintégrer totalement ou plutôt totalitairement, en faisant de lui, sans qu'il y ait cette fois-ci danger d'extermination physique, une véritable victime intellectuelle et morale de l'ordre nouveau reconstruit sur l'ancien: exigence réitérée de Chant en Chant de faire allégeance absolue au nouveau pouvoir et à sa vision du réel<sup>44</sup>, à sa conception mercantile et sans substance de l'art, mais surtout se laisser dicter les modalités d'une mémoire qui, le présentant tout uniment comme ex-bourreau et donc co-coupable, va instrumentaliser le « syndrome du survivant » jusqu'à ce point ultime où survivre signifiera pactiser avec les nouveaux/anciens bourreaux « restaurés » dans leur pouvoir, la mémoire éradiquée étant travestie en « ouverture » et en « liberté » du poète-revenant. Virgile l'énonce au Chant 5: « Sieh doch wie offen es hier ist / nichts bindet dich / keine Vergangenheit ist dir im Weg / und alles was du willst / das steht dir frei zu tun/ ». Dans ce chant, où le « chef-patron » sous le masque de Charon - sous lequel il avait au chant précédent mis en mouvement l'action du grand passage vers l'enfer célébré comme un paradis, celui de la société nouvelle - Dante est symboliquement dépouillé de ses attributs des anciens temps, la couronne de laurier, le bâton et le manteau, pour signifier spectaculairement le rite de passage cruel de cette métamorphose : à moitié nu mais portant encore son bonnet protège-oreilles, le visage ayant récupéré ses couleurs, l'apparence « désuète » mais « sportive », selon les didascalies, il serait, proclame le « chœur final » du Chant, « lui-même pour la première fois ».

D'abord exposé comme une bête de cirque, Dante devient ainsi le personnage central d'une pièce décidée, mise en scène et jouée sous plusieurs masques par le « chef-patron » afin de lui faire passer un « examen d'entrée » (« Eintrittsprüfung », Chant 7) valant certificat d'aptitude de sa réintégration dans la vie publique et culturelle de sa ville natale. Cette diégèse insérée va être, Chant après Chant, trouée d'analepses, de flash-backs qui ont une double fonction dramaturgique : rappeler le refoulé historique de la Shoah et d'un même mouvement l'utiliser exclusivement comme instrument culpabilisant de mémoire contre les anciens

---

masque de Virgile (avec une voix elle aussi travestie) et tenant, face à la perfection idéaliste dantesque, le discours syncrétique d'un réalisme à la fois esthétique et politique.

<sup>43</sup> Cf. les *Notizbücher 1960-1971* (date du 17.2.63): „Er kommt einmal in einen Zirkus, sieht Clown – spielt dann selbst: spricht in seiner Sprache, die ist hier völlig fremd, unverständlich: riesiges Gelächter“ (op. cit., p. 113). Ces notes, qui s'appliquent parfaitement au début de *Inferno*, se trouvent sous l'intitulé général de „GIOTTO“ sans qu'il soit possible de savoir quel est leur référent réel. S'agit-il de Giotto, de Dante, d'un personnage fantasmé, archétype de l'artiste marginal qui renverrait à Weiss lui-même? On pense ici au bilan que tire le je-narrateur de *Ästhetik des Widerstands* de la fin de l'exil: „Das Exil war zu Ende, und jetzt war es, als habe es uns doch einen Halt gegeben, und als ginge uns der Boden erst verloren, als es darauf ankam, irgendwo Fuß zu fassen“ (*Ästhetik des Widerstands*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, p. 261).

<sup>44</sup> Au Chant 23, une autre hypostase du pouvoir issue de la Divine Comédie, Capaneo/Capaneus, va falsifier les visions utopiques de Dante – « Städte will ich mir denken / .../ Landschaften will ich mir denken / .../ Wälder will ich mir denken » et les infléchir dans le sens d'un rapport affirmatif au réel: „Ich wiederhole Dantes Worte / Ich Dante sehe hier in dieser Stadt / die Stadt des Friedens / Ich lobe dass es sich hier leben lässt / .../ Der Reichtum sei gelobt / der unsre Stadt beschützt / Gelobt sei die Natur / die unsre Stadt umgibt / .../ Hier herrscht ein Friede / wie ich ihn an keinem andern Ort / gesehen habe.“

persécutés que l'on conforte dans leurs questionnements sur le caractère interchangeable des rôles de bourreaux et de victimes. Une sorte de « psychische Zermürbung » dont le but non dissimulé est de consolider le traumatisme chez un poète que l'on pourra d'autant plus aisément récupérer pour la plus grande gloire (et le service idéologique) du pouvoir que on aura systématiquement discrédité ses comportements et son oeuvre : seront ainsi convoqués tout au long de la pièce, sous des masques de personnages dantesques déplacés – Philipp, Geryon et Virgile lui-même, les témoins à charge du procès de ce théâtre-là, instruction avant *Die Ermittlung*. Dès le Chant 7, un jugement prononcé par le « chef-patron » devenu Minos a valeur d'anticipation d'une métamorphose souhaitée :

Aus dieser Eintrittsprüfung geht hervor / dass der der Dante heißt / und uns mit Lorbeer und klassischem Gewand / zu täuschen suchte / um nichts besser ist als wir / Er steckt voll Schummelei und ist ein feiger Hund / ist gierig geizig und auf seinen Vorteil bedacht (*il devient donc lui-même le semblable des 3 bêtes sauvages qui le harcelaient au Chant 1, A. C.*) / und jedes Wort das er von Liebe spricht / ist Quatsch / Aus diesem Grund ist er hier aufgenommen / und soll gleich eingekleidet werden.

Le paradis des puissants sera donc l'enfer du Dante de Peter Weiss. Le retournement opéré par Weiss sur la « Jenseitsarchitektur » est énoncé sans ambages dès le deuxième Chant d'*Inferno* : Virgile, sous le regard du « chef-patron » et avant que ne commence le spectacle théâtral que celui-ci va mettre en scène, signifiera au chœur des anciens bourreaux, dans une rhétorique qui mêle pédagogie appuyée et démagogie, cette cardinale « transvaluation » : « Wer glaubt, dass er für seine Sünden in die Hölle käme / der irrt und sei nur frohen Mutes / denn nach dem Tod ist keiner der ihm etwas nähme / Wer Schlechtes tut erwirbt für sich nur Gutes ». Puis, à l'adresse du chœur (« Singt alle mit »), il fait entonner le chant de l'arrogance des bourreaux. « Ein schönes Lied », remarque le « chef-patron » qui en conçoit l'idée d'une pièce dans le style improvisé de la « Stegreifbühne ». Mise en abyme d'un théâtre affirmatif et dans les normes qui apparaît d'entrée comme le théâtre d'un pouvoir qui peut se permettre de re-présenter la tragédie historique des guerres civiles et des persécutions sous forme de farce, certes aux accents tragiques, manifestant par là même qu'il n'y a de pouvoir politique absolu, comme l'avaient compris Benjamin et Brecht aux temps du nazisme, que s'il y a aussi pouvoir sur la/les représentations. Sa domination sur les arts va être ainsi thématifiée dès ce quatrième Chant qui s'ouvre par une modification radicale de la formule célèbre de Dante à l'entrée dans la cité dolente au début du Chant 3 de la *Divine Comédie* : le « Vous qui entrez ici, abandonnez toute espérance », devient chez Weiss : « Ihr die ihr kommt / lasst alle Zweifel fahren », la cité étant devenue une ville « dans laquelle il n'y a plus de douleurs ». Ville anesthésiée qui a assis durablement le pouvoir de ceux pour qui oublier, c'est d'abord refouler, réécrire l'histoire du point de vue des puissants, ceux-ci régnant indistinctement et sans partage sur les institutions politiques, économiques et culturelles dont ils prescrivent, « avec le consentement actif des dominés » (Gramsci)<sup>45</sup>, les valeurs, les comportements et les contenus de la mémoire. Ainsi le chef devenu « Phlegias », repris du 5<sup>ème</sup> cercle dantesque des « colériques », tient-il au Chant 13 le discours canonique de l'exclusion exterminatrice du national-socialisme (« Parasiten », « Schmarotzer », « Giftgeschwür », « Seuche ») - qu'aurait écouté sans protester le Dante d'avant l'exil (Chant 12) - avant de déclamer au Chant 19 la tirade du pouvoir qui avait su renaître des cendres de ses propres destructions : « Grösser als je / ist heute unsre Macht / ... / Erst durch die Zerstörung / sind wir zu diesem Überfluss gekommen ». Louange des vivants qui ont survécu à l'effondrement et prônent sans vergogne l'oubli des corps détruits par la pourriture ou partis en fumée: „ Wer fragt nach denen / die verwesten und verrauchten / Nur mit den Lebenden wird hier gerechnet ».

<sup>45</sup> Ce consentement masochisme est d'ailleurs mis en scène au Chant 21: „Ach wir sind arm doch sind wir glücklich“ - „Wir danken euch / dass ihr uns tretet“.

Parallèlement à cette représentation du monde des bourreaux récompensés, le retournement concerne aussi, car l'enjeu est essentiel, le rapport qu'instaure avec lui le personnage principal. Weiss l'identifie à un « nous » nettement autobiographique mais la description de cet enjeu démarque au plus près les stations du drame du Dante fictionnel, passant de l'état second et d'une position de doute et d'interrogation sur le réel qui l'entoure à un réveil et à une prise de conscience progressive<sup>46</sup> marquée ici par l'insistance des anaphores:

Nur uns, die wir uns anmaßen, nicht / zu ihnen zu gehören (l'enjambement illustre cette illusoire prétention)<sup>47</sup>, doch die wir an sie gebunden sind, mit / unsrer / Mutlosigkeit, unserm Mangel an Kraft, sie zu stürzen, graut / vor ihnen. Wir sehen ihr Vorhaben, wir sehen, woher sie / kommen / und wir sehen das Ziel das sie vor Augen haben, und wir / müssen / hier bleiben, verbündet mit ihnen, so lange wir sie walten / lassen.“

Un autre enjeu de ce type de représentation est de mettre en exergue la fabrication d'un discours mémoriel sur fond de refoulement généralisé du passé nazi jusqu'aux années soixante. Autant que les dénis, rationalisations et autres travestissements subsumables sous le topos de « unbewältigte Vergangenheit » ce sont les injonctions et prescriptions du discours dominant qui sont thématiques : discrédit jeté sur les rémigrants et leur discours critique sur l'Allemagne fédérale visant à les faire apparaître comme « non récupérables », selon la formule des *Mains sales* de Sartre, ce qu'assumera au dernier chant le Dante d'*Inferno*. Il représente en ce sens l'une des dernières étapes dans le processus intellectuel qui amènera Peter Weiss un an plus tard à proclamer sa rupture avec le capitalisme dont la RFA du miracle économique pouvait figurer en ce milieu des années soixante l'un des plus beaux fleurons<sup>48</sup>. Pris dans ce harcèlement qui prendra vers la fin de la pièce la forme symbolique d'un filet que l'on jette sur lui, Dante va progressivement à la fois accepter les conséquences individuelles de ce difficile et pénible travail de mémoire sur son passé et finir par refuser tout compromis avec un pouvoir qui ne lui laissait comme espace existentiel et artistique que les honneurs factices d'un poète complaisant et totalement muséifié. A la fin de la pièce, la révolte d'un Dante humilié et brimé, récupéré et aseptisé, à la fois bête de cirque et pièce de musée - « Ich sage mich / für immer / von euch los »<sup>49</sup> - tandis qu'il s'arrache les attributs de sa pétrification allégorique, la couronne de laurier dont Virgile vient de ceindre son front et le bâton, paraît illustrer cet aphorisme des *Minima Moralia* d'Adorno : « Heimat ist das Entronnensein ». Galvanisé par la force psychique et morale de renoncer au retour dans sa patrie en retrouvant

<sup>46</sup> En quoi il est une figure du « Purgatorio » que la *Vorübung* décrivait ainsi: « ...die Gegend des Zweifels, des Irrs, der mißglückten / Bemühungen, die Gegend des Wankelmuts und des ewigen Zwiespalts, doch immerhin / gibt es hier die Bewegung, es gibt den Gedanken an eine Veränderung... » (op. cit., p. 137). C'est le lieu éminemment humain du doute pusillanime mais aussi du combat et de l'espoir de changement, « lieu de l'entre-deux » qui horrifie le thuriféraire de l'ordre établi qu'est devenu Virgile : « Irgendwo gibt es den Zwischenzustand / den eine unbekannte Ordnung Purgatorio nennt / Schrecklich muss es da sein / da solls nur Wankelmuth und Zweifel geben... » (Chant 17).

<sup>47</sup> Illustrée par la première réplique de Dante au Chant 19, mélange d'aveux et de dénis : „ich war bereit / die Faust dem Schwachen im Gesicht zu schlagen / mich auf den Unterworfenen zu stellen / und doch gehörte ich nie / zu euch“.

<sup>48</sup> Malgré les mises en garde de S. Unseld, Weiss publiera le texte qui officialise cette rupture, *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*, au début septembre 1965. On pouvait y lire une formulation qui fit couler beaucoup d'encre: « Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit ».

<sup>49</sup> Peut-on voir là une allusion à un autre « Gegenwort » célèbre de la littérature allemande, le : « Ich sage mich vom Gesetz der Frauen für immer los ! » de la *Penthesilée* de Kleist ? Il n'est pas inintéressant de noter que, dans l'opéra que Johannes Kalitzke a tiré d'*Inferno* en 2006, cette ultime réplique est mise dans la bouche de Béatrice qui y fonctionne comme une sorte de fantasmagorie alors qu'elle n'a dans la pièce qu'une présence narrée. Cf. Claudia Heinrich : « Zur Kenntlichkeit ent-stellt. Vergleichende Analyse des Librettos von Johannes Kalitzke zur Operninszenierung *Inferno* und des Textes des gleichnamigen Theaterstücks von Peter Weiss » in: *Peter Weiss-Jahrbuch* Bd. 15, Röhrig Universitäts-Verlag, St. Ingbert 2006, pp. 69-96.

ce « regard clair » que le Virgile corrompu d'*Inferno* avait laissé troubler par la barbarie cynique et policée du pouvoir, le Dante de l'ultime chant pourrait, comme le Peter Weiss du discours de Princeton de 1967 devant le *Groupe 47*, « I Come out of My Hiding Place », y voir le présage d'une santé nouvelle : « Je mehr ich die Zeichen der Niederträchtigkeit und Gewalt um mich herum erkannte, desto besser ging es mir ».

Le cheminement à la limite du somnambulisme entre l'état de veille et le rêve d'un autre réel – combien d'interrogations, dans *Inferno*, sur le « qui suis-je ? », presque toujours référées à un « où suis-je ? », « dans quelle ville suis-je ? » -, se termine donc avec le « Gegenwort » asséné aux multiples protagonistes de l'Enfer. Le proférer, c'est à la fois atteindre le fond du désespoir en prenant conscience qu'il fut faux espoir et se déclarer prêt à reprendre le cheminement mémoriel pour partir en « enquête » sur le « Paradiso » qui est le masque de l'Enfer pour les anciennes victimes. Ce sera *Die Ermittlung* qui, comme le souhaitait Siegfried Unseld, renoncera « à tout habillage dantesque »<sup>50</sup>.

### Le survivant coupable<sup>51</sup>

On sait que le « syndrome du survivant » décrit cliniquement le sentiment d'avoir échappé au destin commun et le reproche plus ou moins inconscient d'avoir survécu sans aucun mérite personnel à cette exception. Se constitue alors après coup une culpabilité imaginaire qui marque aussi la victoire tardive de bourreaux ayant réussi à faire des survivants des morts-vivants psychiques. Chez Peter Weiss, il est décliné différemment et retrouve une part de réel biographique: il est à la fois reproche envers lui-même d'avoir été un émigré sans conscience politique<sup>52</sup> ou d'avoir ignoré les appels désespérés de ceux qui furent voués à l'extermination et interrogation souvent lancinante sur une connivence potentielle avec ces mêmes bourreaux<sup>53</sup>. Le Dante d'*Inferno* retrouve au Chant 30 le noyau dur des réflexions autobiographiques développées par Weiss dans les années soixante.

Lange trug ich daran / dass es mich nicht erlangte / was mich doch treffen sollte / und was so viele andere traf / und alles was ich tat / lag unter dem Gedanken / dass ich mir dieses Dasein / nur erstohlen hatte.

Dans le Chant 7, c'est par la bouche des figures 1 et 3, masques du lynx et de la louve et en ceci véritablement infernales qu'elles sont à la fois les suppôts du pouvoir et les catalyseurs de la mauvaise conscience de Dante, que ces reproches véhéments deviendront accusation d'escroquerie morale:

<sup>50</sup> Cf. sa lettre à Weiss de mars 1965 citée in : Christoph, Weiss, *Auschwitz in der geteilten Welt*, op. cit., p. 111.

<sup>51</sup> Cf. Irene, Heidelberger-Leonard, « Peter Weiss und sein Judentum. „Die Ermittlung“, die ihrer Ermittlung harret », *Peter Weiss Jahrbuch* 11, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2002, p. 41 sq.

<sup>52</sup> Cf. ce passage de *Abschied von den Eltern* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961, p. 143): „Die Emigration hatte mich nichts gelehrt. Die Emigration war für mich nur die Bestätigung einer Zugehörigkeit, die ich von frühesten Kindheit an erfahren hatte. Dass der Kampf, der draußen geführt wurde, auch meine eigene Existenz anging, berührte mich nicht. Ich hatte nie Stellung genommen zu den umwälzenden Konflikten der Welt.“

<sup>53</sup> Cf. ces deux passages de *Fluchtpunkt*: „Ich antwortete, dass ich mich, wenn ich nicht entkommen wäre, wie all die anderen, aufs Schlachtfeld hätte treiben lassen“ - „Ich hätte auf der andern Seite stehen können, sagte ich, hätte mich nicht der Großvater im Kaftan davor bewahrt, so wäre ich wohl drüben geblieben.“ (op. cit., p. 11 et 12). Le fantasme négatif de l'appartenance possible à „l'autre côté“ devient un trait de comportement passé du Dante fictionnel de *Inferno* que celui-ci avait refoulé: l'un des personnages dit à celui-ci au Chant 17: „Warum liebst du zu ihnen über / Dante / Waren wir nicht Freunde / Doch als die andern kamen / gingst du auf mich los / warst plötzlich auf der andern Seite / Dante schweigt ».

Denn damals scherten die Geschädigten ihn einen Dreck / um nichts war er besorgt als um den eigenen Kram / was es an Unheil gab das hat er abgeschoben / und schwieg wenn andre ihn um Hilfe baten / Heut aber hat er fremdes Missgeschick zum eigenen erhoben<sup>54</sup>.

Ne pas avoir participé à la lutte antifasciste ou au sauvetage de victimes menacées demeurera pour Weiss une tache biographique indélébile qu'il effaça fictionnellement dans sa « Wunschautobiographie », *Ästhetik des Widerstands*. Le Chant 7 d'*Inferno* montre une variante de la mise en question systématique de la légitimité de l'existence du survivant: Minos et les figures de la barbarie (1,2,3) se relaient dans le dialogue pour signifier à un Dante, qui se présente – y compris dans ses louanges de Béatrice - comme l'un des derniers survivants et donc des derniers dépositaires d'une mémoire condamnée à disparaître, de n'avoir pas eu le courage d'aider concrètement, à l'heure du danger, celle qui fut le centre lumineux de sa poésie. Dans ce même Chant 7, Dante reconnaîtra alors avoir préféré la survie à un engagement qui aurait pu lui être fatal à une époque « dans laquelle il n'y avait rien d'autre que les dissensions et la persécution » : « Denn höher als den Anruf / dass es nichts andres geben dürfe als Gewalt / stellte ich meinen Wunsch / zu überleben ».

Le thème de la culpabilité du survivant est donc omniprésent dans *Inferno* et fait l'objet de multiples variations. Il est très exactement au centre de l'œuvre (Chants 12 à 21). Il intègre les allusions à des expériences vécues qui illustrent l'une des angoisses rétrospectives les plus insistantes chez Weiss, celle de n'avoir dû qu'au départ de l'Allemagne de ne pas se retrouver, comme il le fit dans d'autres circonstances, du côté des bourreaux. Un événement biographique traumatique qu'il relate dans *Fluchtpunkt*<sup>55</sup> devient au Chant 15 d'*Inferno* un élément essentiel de la dramaturgie de la mémoire refoulée:

Vergil: denn hier will ich dir zeigen / was du tatst / Da war eine genannt der Krauskopf / Hierher Krauskopf / an den Ofen / Chor: Los Krauskopf / An den Ofen / Vergil: So riefst du / Dante / und du packtest ihn und schobst ihn / an den heißen Ofen“ – *Er greift die Figur am Hals / und drückt sie in die Knie* – Figur 4: Was wollt ihr von mir / hab euch doch nichts getan / Chor: Du bist ein Krauskopf und du stinkst / Los an den Ofen / Küss den Ofen / Vergil: So riefst du / Dante / und du drücktest ihm den Mund aufs heiße Eisen /.../ und du machtest dich / zum Anführer der Gruppe<sup>56</sup>.

Pour prendre un autre exemple de cette hésitation entre le rôle de bourreau et celui de la victime: la didascalie d'ouverture du Chant 21 met en scène une série de numéros de cirques accomplis par des personnages « que l'on a tiré des profondeurs sur l'ordre des gardiens ». Dante lui-même est un « dompteur » qui fait sauter des « êtres vils » à travers un

<sup>54</sup> Pourrait y faire écho autofictionnel cet autre passage de *Fluchtpunkt*: « Mit einem freigelegten Gehör kann ich Worte vernehmen, die sich damals an mich richteten, Rufe, die mich aufrütteln wollten, flüsternde Stimmen, die von der Gegenwart anderer Menschen sprachen, und die mich nicht erreichten, in meinem unendlichen, formlosen Selbstgespräch. » (op. cit., p. 41).

<sup>55</sup> „Ich hatte einmal an einem Pogrom teilgenommen. Ich sah den Freund, über den wir hergefallen waren, vor mir. Seinem Aussehen und Namen nach, musste er Jude gewesen sein. In den Kellergewölben eines verlassenen Baugeländes hatten wir, inspiriert vom Film Ben Hur, Galeerensklaven gespielt (...). Das Leiden meines Freundes begann, als er mich zum Aufseher ernannte und ich die Peitsche über ihm schwingen musste. Als die Verfolger zu uns eindringen, war ich schon bereit, auf ihre Seite überzugehen, und der Galeerensklave wurde unser Opfer. Aus Dankbarkeit, dass man mich verschonte, dass man diesmal einen anderen gewählt hatte, ergriff ich die Partei der Stärkeren und überbot sie an Grausamkeit. „ (*Fluchtpunkt*, op. cit., p. 11-12).

<sup>56</sup> On peut penser, comme Berthold Brunner, qu'*Inferno* met surtout en scène l'« instrumentalisation » de ce complexe par l'idéologie dominante de la RFA d'après-guerre et qu'il « développe au premier chef une critique radicale de la société des bourreaux (Tätergesellschaft), qui instrumentalise la mauvaise conscience des survivants pour légitimer son propre refus de mémoire » (Cf. Berthold Brunner, „Peter Weiss und das *Inferno*. Über ein unveröffentlichtes Stück, die *Ermittlung* und das Verhältnis zu Nachkriegsdeutschland – eine Auseinandersetzung mit den Interpretationen von Christoph Weiß“, in: *Peter Weiss-Jahrbuch* Bd. 11, St Ingbert, Röhrig Universitäts-Verlag, 2002, p. 57).



cerceau. Les gardiens 1, 2 et 3 les décrivent dans le dialogue. C'est le bestiaire traditionnel des « dégénérés » de toutes espèces dont les nazis ont prétendu purifier l'Allemagne et le monde : juifs au nez crochu et proéminent et aux pieds plats, noirs aux grosses lèvres, rebelles au travail, débiles et asociaux. La didascalie suivante fait brusquement basculer Dante du côté des victimes : il devient l'une des bêtes de cirque aux gestes maladroits qui, dit une autre didascalie, s'emploie compulsivement à faire ses courbettes et a se redresser comme il l'a appris pendant ce dressage. Dix chants plus loin, le cirque continue, mais au sens romain cette fois : Dante jugé irrécupérable par l'ordre nouveau est pris dans un filet, tel un gladiateur, et tous se jettent sur lui tandis que Virgile, acolyte de cette répression-là, se voile la face.

Dans la pièce, il est patent que ce sont ses ennemis les plus définitifs qui sont les accoucheurs pervers de la mémoire de Dante, n'ayant de cesse, comme aux chants 12 et 15 qui en sont la culmination, qu'il y redécouvre la part maudite refoulée de son passé, celle qui en faisait l'allié objectif de bourreaux dont il n'avait pas résolument condamné les actes. Ils gaussent donc logiquement une poésie de l'exil écrite dans les « loges de l'étranger », comme on avait pu le reprocher à un Thomas Mann. L'une des « figures » du harcèlement y insiste au Chant 7 :

Im Nachbarland fand er gleich hohe Gönner / die ihm den Weg erleichterten in jeder Weise / wo er auch hinkam standen ihm die Türen offen / bei jedem Fest war er ein gerngesehener Gast / und seine Kleider waren von den besten Stoffen.

Ici, Weiss transforme ce reproche en topos d'une vérité ponctuelle, en contradiction avec sa propre biographie, mais qui fait sens comme symptôme récurrent de la mauvaise conscience collective ouest-allemande d'après-guerre.

### **Le statut de l'artiste tel qu'en sa culture**

Les deux poètes de la pièce, Dante et Virgile, sont les seuls à ne pas porter de masque, comme l'indique la liste des personnages. S'il est le seul à se souvenir de son confrère en poésie et de son œuvre et à être donc capable d'identifier pour le « chef-patron » ce revenant hébété et muet, le rôle de Virgile n'est plus d'être, comme chez Dante, ce « maître, conseil et auteur » : il devient tout bonnement le président du « Oberrat der Kulturverwaltung » (Chant 14). Il apparaît ainsi comme le conseiller culturel de la grande tromperie et l'exécutant dévoué et dévoyé de la stratégie de culpabilisation du pouvoir soucieux d'anéantir psychiquement, moralement et esthétiquement celui qu'il entend par ailleurs récupérer pour sa plus grande gloire. Il est également le représentant emblématique d'un type d'artiste qui habitera l'œuvre de Weiss comme porteur d'une interrogation inquiète sur l'aptitude fondamentale de ces artistes, même les plus grands, à se compromettre avec le pouvoir. Ainsi par exemple, après avoir souligné la force de Giotto de pouvoir donner, contrairement à Dante, figure concrète à la réalité sociale, Peter Weiss souligne tout autant, dans la *Vorübung*, son art mercantile, commandité par les riches et les puissants même s'il transcende ces compromissions lisibles dans ses tableaux par la puissance réaliste qui s'en dégage<sup>57</sup>. On en trouve un écho précis au

<sup>57</sup> A l'origine, c'est Giotto qui devait être le personnage principal de la réécriture de la *Divine Comédie*. « Ich begann mit Giotto » est l'incipit de la *Vorübung*. Giotto, c'était pour Weiss le peintre qui avait su prendre congé des « madones byzantines » ou de l'« humilité et du recueillement » d'un Cimabue : « Seine Farben waren durchleuchtet, die gemalten Gesichter gehörten nicht länger / Gedankenwesen an, sondern Lebenden. Sie standen in einer Luft, / die zum Atmen war, sie standen auf sichrem Boden, in einer Bewegung, / die geprägt war vom Augenblick äußerster Wirklichkeit. » (op. cit., p. 125-126). Mais c'était aussi le peintre des puissants : « Einmal / flößte der Dienende mit diesen Bildern seinem Herrn / Stolz ein und Mut, und ein Vertrauen an die Überlegenheit / seiner Finanzen, so wie heutigen Bilder ihren heutigen Besitzern / das Geld heiligen... » (ibid., p. 127). La *Vorübung* n'en souligne pas moins également le dialogue permanent entre deux artistes qui avaient

chant 26 : il est significatif que Peter Weiss utilise le personnage dantesque de la 7<sup>ème</sup> bouge du 8<sup>ème</sup> cercle, celle des voleurs, ce Vanni Fucci qui vola le trésor de l'église de Pistoia à la fin du 13<sup>ème</sup> siècle. Il devient chez lui au Chant 25 le « grand mécène » et « PDG » Futschi (sic !), qui y adjoint les fonctions de ministre des finances et de « président d'honneur de la défense nationale ». C'est lui qui chante les louanges des marchands du temple de l'art chez qui se pressent de dociles artistes pour le plus grand bien de la vie culturelle de la ville. Auparavant, au Chant 9, c'était le « chef-patron » - métamorphosé en lui-même, en quelque sorte -, en Pluto, dieu de la richesse et du pouvoir symbolique et réel qu'elle donne, dieu des ploutocrates donc - « überlebensgroß in Frack Zylinder und mit Orden » dit la didascalie - qui remettait à Dante une décoration pour services rendus à l'art et la science et lui offrir une chaire à l'université. Dans la didascalie qui suit, la prostituée « lourdement fardée », qui a d'abord été la louve puis Béatrice et porte le couffin sur lequel repose la médaille, est une figure hautement symbolique de la signification profonde de ces honneurs. En prenant nommément à partie Giotto et en visant Futschi, le Dante du Chant 26, proche du grand réveil final, se livre explicitement pour la première fois à une critique radicale des ploutocrates économiques et culturels ouest-allemands des années du miracle économique que Virgile ne peut trouver qu' « anachronique » : « Und was er sich erwirbt durch Wucher / das heiligt er sich durch den Kauf von Kunst / Mit der erlangten Ausdrucksfreiheit / verherrlichte Giotto die Gewalt. »<sup>58</sup>.

Il n'est pas insignifiant, dans cette logique, que Peter Weiss donne figure théâtrale à cette ambiguïté foncière de l'art au même Chant 26 de sa pièce. Quand Virgile entre en scène le visage recouvert du masque de Giotto, sa réplique, à la fin de laquelle il retire son masque, tient à Dante le discours de l'artiste pragmatique que sa volonté de retour au réel - et donc aussi au réalisme esthétique, jusque dans la peinture des plus horribles exactions terrestres - amène à prôner un tout autre réalisme : celui, nettement plus complaisant, du statut social de l'artiste. Virgile/Giotto critique à bon compte les « constructions sublimes qui sont les monuments des idéaux de l'esprit » et ne flattent que le narcissisme de l'artiste. Là où la *Vorübung* avait mis en scène un Dante esthétiquement sublime mais qui serait resté par rapport à Giotto en deçà de la première modernité<sup>59</sup>, Virgile avait déjà au Chant 5 donné le sens profond de son plaidoyer en faveur d'un art pleinement contemporain, allégeance opportuniste la plus absolue au nouveau réel et au nouveau pouvoir. C'était un art pleinement « affirmatif » (H. Marcuse)<sup>60</sup> dont le chant suivant prescrira les contours : soumis à la seule inspiration du moment, en dehors de toute ressemblance au réel et de toute logique, cet art ne

---

en commun le désir « d'étudier à fond tout phénomène » et la « puissance de la représentation » (op. cit., p. 128-129).

<sup>58</sup> „Kirche und Fürsten als kapitalistische Mäzene, Auftraggeber, der Künstler in ihrem Sold – Parallele zu heute. / Für die, die uns zahlen, liefern wir die Kunstwerke, schaffen in diesem Rahmen unsere künstlerische Integrität – die dann wieder korrumpiert wird“, avait noté Weiss pour lui-même et à l'usage de *Inferno* dans ses *Notizbücher 1960-1971*, op. cit. p. 215.

La publication récente (2006) au Wallstein Verlag de l'édition critique du *Kopenhagener Journal* de Weiss par Rainer Gerlach et Jürgen Schutte montre que c'est entre juillet 1960 et novembre 1961 que P. Weiss, jusqu'alors concentré sur sa seule production littéraire et artistique, apprend à connaître les liens de dépendance éditoriaux et les lois du marché du livre.

<sup>59</sup> On peut y voir une autocritique tout aussi radicale de l'art tout en intériorité visionnaire que Peter Weiss lui-même avait pu avoir tendance à pratiquer, surtout dans ses collages surréalistes et ses films d'avant-garde des années cinquante - les années où débuta sa psychanalyse - mais aussi dans le « micro-roman » *Der Schatten des Körpers des Kutschers* publié en 1959.

<sup>60</sup> Dans un article de *Akzente* (12. Jg, 1965) sur « Peter Weiss entre les idéologies », que ce dernier connaissait certainement car la revue accueillait ses propres textes, le critique de théâtre Ernst Wendt avait écrit à propos du *Marat/Sade* : « Nichts nimmt sich doch fremdartiger aus in dieser behaglich restaurativen Gesellschaft als etwa das Wort 'Revolution'. Schon der entfesselt einen wütenden Sturm der Empörung, der anzuzweifeln wagt, es herrsche in diesem Lande eitel soziale Harmonie, alle Antagonismen seien eingeebnet... » (pp. 416-417)

posait jamais la question de son sens et se refusait à être intervenant, au sens brechtien de « eingreifend », face à la perfection absolue et définitive du réel. Ce serait donc « eine Kunst aus reinem Überfluss ». Ce doit être aussi, diront plus traditionnellement les figures anonymes du pouvoir<sup>61</sup> de l'avant-dernier Chant, pour qui Dante n'a à proposer que « ses petits chants et ses petites images », un art de la « distraction » et de la « remise en forme » d'après le dur labeur journalier : « Ach zerstreuen können sie uns / und ermuntern... ».

On voit donc que la radicale séparation entre Dante d'un côté, Virgile et Giotto de l'autre est aussi séparation du Dante réel et du Dante fictionnel qui est ici au plus près de l'auteur Peter Weiss pour lequel ce découplage peut valoir dédoublement prospectif : celui qui l'amènera à partir de 1965 à se consacrer à une pratique esthétique capable de donner à lire le travail du sujet sur la représentation des grands mouvements de l'histoire dans laquelle elle s'inscrit<sup>62</sup>.

### La langue et son retour au réel

La vision critique voire autocritique de l'art et des artistes d'*Inferno* concerne tout autant la problématique de la langue poétique que Weiss réinterroge au cours des années soixante. Lorsqu'il reçoit au printemps 1965 le prix Lessing de la ville de Hambourg et prononce à cette occasion un discours qui sera publié sous le titre, *„Laokoon oder über die Grenzen der Sprache“*, réécriture partielle du *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie* de Lessing<sup>63</sup>, il y décrit dans une formulation au pathos quelque peu doxal - et c'est ce que l'on a surtout retenu - la nécessité du retour de l'émigré dans sa langue sous peine d'être condamné à une totale dépossession: „ Er musste lernen, sich in der neuen Sprache anzusiedeln, oder er musste in der Sprachlosigkeit untergehen “. Et encore : „Außerhalb einer Sprache zu sein, bedeutete sterben“. Mais on peut surtout, en pensant au Chant 30 d'*Inferno* (voir infra), retenir les effets positifs de l'éloignement puis du retour qui sont peut-être moins analysables selon la conceptualité freudienne (objet perdu /travail du deuil versus mélancolie) que dans la perspective d'un changement de fonction de la langue poétique : délaissant l'expression identitaire des visions propres au sujet biographique pour une utilisation en partie instrumentale, elle entendra tenir celui-ci à bonne distance.

Weiss se remémore ainsi dans le *Laokoon* ces récitations en langue maternelle où il s'assurait que la perte n'était pas définitive et qu'être en exil signifiait moins bilinguisme qu'interlinguisme forcé comme s'il s'agissait *nolens volens* de tenir bon subjectivement sur deux distances, la géographique et la langagière: « Die Sprache lag ebenso entfernt von ihm, wie das Land, aus dem sie stammte. (...) In diesem Stadium befand er sich zwischen zwei Sprachen »<sup>64</sup>. Le retour à la langue maternelle qui s'opèrera dans les années cinquante avec *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1952/1959), s'il est réappropriation d'un pouvoir langagier à s'investir dans la compréhension et la représentation du monde extérieur et de mettre fin à un usage purement fonctionnel des mots de la langue étrangère ne semble pas pouvoir effacer cet intermède où le sujet a dû apprendre à réduire le langage à son instrumentalité fonctionnelle.

<sup>61</sup> C'est elles qui donnent la définition la plus complète de l'auto représentation de celui-ci : « ...der Geist / die Ehre und das Gewissen / unsrer Epoche » - « im Besitz aller notwendigen Institutionen / zur Heranbildung und Verwahrung derer / die zu uns aufblicken » - „bedacht einzig und allein auf Versöhnung“.

<sup>62</sup> La mise en texte la plus grandiose de cette optique sera incontestablement la description du „Pergamon Altar“ qui ouvre *Ästhetik des Widerstands*.

<sup>63</sup> Cf. supra, n. 9.

<sup>64</sup> Au moment où il termine *Inferno*, en novembre 1964, Peter Weiss réfère cette situation à son double statut, d'émigrant et de juif: „Die Sprache, die den Juden und Emigranten verboten / wird / Sie dürfen in ihrer Sprache nicht äußern / Sie werden aus der Sprache verstoßen“ (*Notizbücher 1960-1971* Bd. 1, op. cit., p. 320)

Es verband ihn nichts mit diesen Wörtern als der Wunsch, sie als topographische Werkzeuge zu benutzen. Die Wörter hatten für ihn keine Geschichte. Die Wörter waren mit keinen Empfindungen beladen. Sie waren nur Wegzeichen<sup>65</sup>.

Utiliser la langue comme « instrument topographique », c'est aussi avoir appris à mesurer le chemin à parcourir pour dire le monde extérieur et s'extraire de la représentation des seules turbulences psychiques ou des visions intérieures du sujet. En ce sens, chez Weiss aussi, il y a moins un retour *vers* qu'un travail *sur* une langue à la fois perdue et non perdue, comme avait dit Celan en 1958 dans le discours de Brême. C'est en grande partie l'apprentissage d'un nouveau mode de cheminement dans et avec la langue: « pour parler, pour m'orienter, pour repérer l'endroit où je me trouvais » pour « pouvoir me diriger vers quelque chose » (Richtung zu gewinnen), dit Weiss. Car l'angoisse de perdre sa langue ne saurait masquer que la perte a aussi permis de réapprendre voire d'apprendre enfin l'arpentage précis du réel social que prendra ensuite en charge une langue plus reconstituée que retrouvée. « Wäre ich nach Deutschland zurückgekehrt 1947 - (...) hätte ich eine Sprache gehabt – Jetzt mache ich mir die Sprache selbst<sup>66</sup> »

Dans *Inferno*, Weiss mettra dans la bouche de Dante au Chant 30 – ce sera sa plus longue réplique – une réflexion poétologique sur langue et exil où l'aliénation langagière provisoire apparaît d'abord comme le moment de la libération (freisetzen) d'un nouveau sujet de l'écriture. Muré dans son mutisme pendant les deux premiers chants, le « Heimkehrer » semblait avoir perdu toute aptitude au et surtout tout désir de langage. Il lui faudra refaire le chemin de l'évolution phylogénétique pour, comme il l'exprime, « transformer en mots ce gargouillement de la gorge » (Chant 6), ces borborygmes et onomatopées primitifs d'avant tout langage articulé<sup>67</sup>. Ayant récupéré au fil des chants ses capacités de pensée et de parole, il fait au Chant 30 un bilan réflexif original, y compris par rapport au futur *Laokoon*, de la langue en exil. Pouvoir quitter « le chemin clairement tracé », et s'éloigner du lieu où elle s'enracinait fut, en fin de compte, un mal bénéfique qui permit de délivrer la langue de ses scories identitaires et de la transformer en authentique instrument de travail poétique :

Was erst die Qual war / dass ich niemandem mehr angehörte / und was mir eine Schwäche auferlegte / da ich den Schritt dazu / nicht freiwillig getan hatte / das wurde langsam zur Befreiung.

Les allitérations et assonances anaphoriques scandent dans cette réplique cette longue et paradoxale marche du sujet vers le nouveau, vers la « vie nouvelle » dit Weiss, citant anachroniquement la *Vita nova* d'avant l'exil. La langue nouvelle, indissociable donc de la « vie nouvelle », va modifier, avec les mots, le regard par trop identitaire porté sur les choses qu'ils ont désappris à dire :

Ich sah die Stadt / die ich gepriesen hatte in Gedichten / ich sah sie mit dem Fluss / den Brücken und den Kuppeln / ich sah sie untergehn und neuerstehn / und kann sie heute verlassen / ohne mich nach ihr noch umzuwenden.

Elle va aussi apprendre à Dante à ne plus avoir à „sortir de son époque“ et à chercher « dans son rêve » l'image de la réalité passée – ici celle de Béatrice – pour l'installer dans le

<sup>65</sup> *Laokoon*, op. cit., p. 183

<sup>66</sup> *ibid.* p. 250.

<sup>67</sup> Peut-être ce « gargouillement » assimile le Dante fictionnel, et à travers lui P. Weiss, aux « acédieux-coléreux » que le Dante historique décrit au cinquième cercle de son *Enfer* et qui ne parviennent pas à articuler un chant véritable fait de « mots entiers » « Ils disent, enfoncés dans la vase : 'Nous fûmes tristes / dans l'air doux que réjouit le soleil, / portant en nous d'acédieuses fumées : // nous voici à présent en deuil dans la boue noire.' / Ce chant, ils le gargouillent dans leur gorge, / car ils ne peuvent parler par mots entiers. » (cité d'après : Yves Hersant, *Mélancolies De l'antiquité au XXème siècle*, Ed. Robert Laffont, Paris 2005, p. 54).

poème, comme le lui fait cyniquement remarquer Virgile au Chant 3. Devenir l'„instrument topographique“ dont parlera le « Laokoon » ne serait donc, en fin de compte qu'un appauvrissement langagier apparent. En acceptant pour un temps de dépoétiser sa langue, le sujet poétique – qui se démarque poétologiquement du Dante historique pour rejoindre le sujet biographique Peter Weiss - pourra paradoxalement repoétiser la langue retrouvée en recourant à une apparente neutralité « documentaire », celle des témoins de *Paradiso/Ermittlung* par exemple. Ce sera une langue antinaturaliste qui, pour conserver au témoignage sa diction et son gestus authentiques, consentira à s'éloigner d'un certain réel à la fois essentiel et anecdotique. Là où, chez les témoins du Procès d'Auschwitz, la voix manquait à la langue, la trouant de pleurs irrépressibles, de lamentations éruptives et de manifestations diverses d'une révolte trop longtemps réprimée – ce qui valut aux audiences plus d'une interruption de séance - les témoins de *Die Ermittlung* vont, contre la Lingua Tertii Imperii (V. Klemperer) des accusés, dire sans affectation apparente le réel dénié dans cette « guerre contre la mémoire » dont parlait Primo Levi. Non que les affects soient désaffectés, mais ils n'envahissent plus la prosodie. Ils ordonnent, apaisés mais non pacifiques, une syntaxe qui semble couler de source et qui est portée, dans certaines mises en scène, par les inflexions sans pathos mais d'une grande précision sémantique de la diction des acteurs. La langue nouvelle de la vie nouvelle a pu ainsi, nous dit Dante/Weiss de *Inferno*, résoudre après coup – en mettant à profit le détour instrumental par la langue de l'émigration - le problème de la dicibilité transmissible de l'événement que nous avons déjà évoqué.

zuerst dachte ich, es ließe sich nicht beschreiben, doch da es Taten sind, von Menschen begangen, an Menschen auf dieser Erde – Lange, glaubte ich, es sei unmöglich – 2 Jahrzehnte vergangen, eine neue Generation, die nichts davon weiss<sup>68</sup>.

*Inferno* nous dit également au Chant 6 que le retour au langage avant le retour à la langue, quand on a, comme le Dante du théâtre dans le théâtre, oublié jusqu'à son nom et que « le monde est encore là /mais pas la connaissance », n'est pas acceptation de céder aux multiples injonctions du nouveau pouvoir dont Virgile, à lui inféodé et par lui stipendié, est le porte-parole. La nouvelle langue ne doit pas pourtant être confondue avec la langue de la nouvelle autant qu'ancienne société de la ville natale, langue « affirmative » des puissants et de leurs séides soumis, dans laquelle toute opération métaphorique serait superflue pour représenter un réel a-historique animé d'un renouveau permanent qui garantit sa pérennité, ce que Charon signifie à Dante au chant 4 :

Hier brauchst du nicht nach Gleichnissen zu suchen / Was sich dir zeigt /das ist sich selbst genug / Sieh wie hier alles lebt und sich bewegt / und wie hier nichts verharrt / im Alten und Verbrauchten / Bei uns ist jeder Augenblick / Erneuerung.

---

<sup>68</sup> *Notizbücher 1960-1971*, I, p. 226.