



HAL
open science

Freigesprochen (Peter Payer, 2007) : une réécriture contemporaine de Der jüngste Tag d'Ödön von Horvath

Irène Cagneau

► **To cite this version:**

Irène Cagneau. Freigesprochen (Peter Payer, 2007) : une réécriture contemporaine de Der jüngste Tag d'Ödön von Horvath. *Germanica*, 2013, 53, pp.107-120. hal-03005378

HAL Id: hal-03005378

<https://hal.science/hal-03005378>

Submitted on 14 Nov 2020

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.

Freigesprochen (Peter Payer, 2007) :
une réécriture contemporaine de *Der jüngste Tag* d'Ödön von Horváth

Irène CAGNEAU
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Lieber Rudi, das wäre ja ungemein vorteilhaft, wenn
 Du es fertigbringen würdest, dass irgendwas von mir
 verfilmt wird.

Ödön von Horváth¹

Dans les années 1960-1970, à l'époque de ce qu'il est convenu d'appeler la « renaissance » d'Ödön von Horváth dans l'espace germanophone, stimulée par l'essor rapide des rapports intermédiatiques entre théâtre et télévision², les œuvres de l'écrivain austro-hongrois ont été adaptées à de multiples reprises à la télévision allemande et autrichienne. Les transpositions cinématographiques de ses écrits sont, en revanche, plus rares. La plus célèbre est sans doute le long métrage *Wie ich ein Neger wurde*, adapté du roman *Jugend ohne Gott* par le metteur en scène Roland Gall en 1971. Ce roman fait partie, avec les pièces de théâtre *Der jüngste Tag*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* et *Hin und her*, des œuvres qui ont connu le plus grand nombre d'adaptations en Allemagne et en Autriche (télévision et cinéma confondus) de la fin des années 1950 à aujourd'hui [tableau n°1].

Tableau n°1
**ADAPTATIONS A L'ECRAN DE L'ŒUVRE DE HORVATH DANS L'ESPACE GERMANOPHONE
 (1954-2013)**

Titre	Nombre	Année	Réalisateur
<i>Der jüngste Tag</i>	4	1957 1960 1961 2007	Rolf Hansen (cinéma) Erich Neuberg Michael Kehlmann Peter Payer (cinéma)
<i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	4	1961 1964 1979 2013	Erich Neuberg Michael Kehlmann Maximilian Schell (cinéma) André Turnheim
<i>Hin und her</i>	3	1948 1954 1963	Theo Linggen (cinéma) Erich Geiger Otto Schenk/Kurt Wilhelm
<i>Jugend ohne Gott</i>	3	1969 1971 1991	Eberhard Itzenplitz Roland Gall (cinéma) Michael Knof

¹ Ödön von Horváth, lettre à Rudolph S. Joseph du 30.10.1933. Cité par Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell, « Geborgte Leben. Ödön von Horváth und der Film », in Klaus Kastberger (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2001, p. 242.

² Voir Birgit Schulte, *Ödön von Horváth verschwiegen – gefeiert – glattgelobt. Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*, Bonn, Bouvier Verlag, 1980, p. 38 : « In dieser Phase dominiert das Phänomen, daß Horváth in einer Kette von Neu-Inszenierungen dem wirklich breiten Publikum durchs Fernsehen gebracht wurde. »

<i>Ein Dorf ohne Männer</i>	2	1963 1969	Axel Corti Michael Kehlmann
<i>Figaro läßt sich scheiden</i>	2	1965 1999	Günther Fleckenstein Luc Bondy
<i>Glaube, Liebe, Hoffnung</i>	2	1958 1980	Franz Peter Wirth Michael Kehlmann
<i>Kasimir und Karoline</i>	2	1959 2011	Michael Kehlmann Ben von Grafenstein
<i>Die Unbekannte aus der Seine</i>	1	1968	Michael Kehlmann
<i>Don Juan kommt aus dem Krieg</i>	1	1963	Kurt Wilhelm
<i>Italienische Nacht</i>	1	1966	Michael Kehlmann
<i>Sladek, der schwarze Reichswehrmann</i>	1	1976	Oswald Döpke
<i>Zur schönen Aussicht</i>	1	1972	Hans Hollmann

Sources : Birgit Schulte, *Ödön von Horváth verschwiegen – gefeiert – glattgelobt. Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*, Bonn, Bouvier Verlag, 1980, p. 38 sq ; Base de données en ligne <http://www.imdb.com>, consultée le 30.06.2013

Parmi les vingt-sept adaptations recensées ci-dessus, la première position occupée par *Der jüngste Tag*³ montre que cette pièce de théâtre, pourtant moins connue que les « quatre grandes “pièces populaires” »⁴ rédigées par Horváth au début des années 1930, a suscité non seulement l’intérêt de célèbres metteurs en scène pour la télévision (Erich Neuberg et Michael Kehlmann)⁵, mais également celui des cinéastes⁶. Dans un entretien accordé en 2007 à la Commission du cinéma autrichien, Peter Payer, réalisateur de *Freigesprochen*⁷, l’adaptation la plus récente de la pièce, expose ainsi les raisons qui ont présidé à la réalisation de son film :

Für mich ist Horváth überhaupt ein sehr filmisch schreibender Dramatiker, sowohl was seine Romane als auch was seine Theaterstücke betrifft. Seine Themen sind sehr zeitlos, fast archaisch. Genau diese Themen sind es auch, die mich am Kino interessieren. *Der jüngste Tag* ist nochmals um vieles facettenreicher ; es geht darin um das Thema Schuld, um den Umgang damit und die Unentrinnbarkeit ; um Flucht in Obsessionen und obsessive Affären und das Scheitern daran. Alles Dinge, mit denen jeder schon einmal, wahrscheinlich in abgeschwächter Form, in Berührung gekommen ist.⁸

³ *Der jüngste Tag* (1936) fut créé par Paul Marx le 11 décembre 1937 au Deutsches Theater de Mährisch-Ostrau (Ostrava) en Moravie. Après la Seconde Guerre mondiale, elle fut la première des pièces de Horváth à être représentée en Autriche, le 7 décembre 1945, au Theater der Josefstadt à Vienne. Jouée cinquante-neuf fois dans une mise en scène de Rudolf Steinboeck, elle reçut un accueil très positif. Sur cette mise en scène, voir Kurt Bartsch, « Frühe Horváth-Aufführungen in Österreich nach 1945 », in Klaus Kastberger (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, op. cit., p. 142 sqq.

⁴ Il s’agit des quatre pièces de théâtre écrites par Horváth dans les années 1930-1933 : *Italienische Nacht* (1930), *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), *Kasimir und Karoline* (1932) et *Glaube, Liebe, Hoffnung* (1933). Voir en détail Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, « voix allemandes », 2008, p. 96-151.

⁵ Dans les années 1960, Michael Kehlmann, réalisateur de sept adaptations de Horváth pour la télévision, et Erich Neuberg, auteur de deux adaptations, faisaient partie de la jeune génération de metteurs en scène issus des cafés-théâtres qui contribuèrent à la redécouverte de l’écrivain dans l’espace germanophone. Voir Herbert Gamper, « D’un scandale à l’autre : la réception d’Ödön von Horváth dans les pays de langue allemande », in *Ödön von Horváth, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, La Comédie-Française, L’avant-scène théâtre, 2008, p. 79.

⁶ Voir en détail les informations sur chaque adaptation à la fin de cet article.

⁷ *Freigesprochen* est le premier titre que Horváth avait l’intention de donner à sa pièce de théâtre. Voir Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag und andere Stücke, Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Bd. 10, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 423.

⁸ « Peter Payer über *Freigesprochen* », entretien réalisé en 2007 par Karin Schiefer pour la Commission du cinéma autrichien (*Austrian Film Commission*). Consultable en ligne sur <http://www.afc.at>.

Dans cet extrait, le réalisateur autrichien, qui est également le scénariste du film, fait ressortir avec pertinence trois caractéristiques de l'œuvre de Horváth qu'il nous semble intéressant de développer plus en détail : l'écriture filmique du dramaturge, le caractère intemporel, quasi archaïque des sujets qu'il développe et, concernant plus spécifiquement la pièce de théâtre *Der jüngste Tag*, la question centrale de la faute et de la culpabilité. À la lumière du film *Freigesprochen*, nous tenterons ainsi de comprendre en quoi *Der jüngste Tag* se prête remarquablement à la réécriture cinématographique, comprise ici comme le processus complexe de transposition d'une fable « intemporelle » dans le monde contemporain, et nous mettrons en relief les éléments principaux que Peter Payer a choisi d'éclairer dans son adaptation. Nous examinerons ensuite les choix esthétiques opérés par le cinéaste, en particulier sa manière de filmer les multiples variations autour du thème fondamental de la culpabilité.

1. Une écriture filmique ?

Peter Payer n'est pas le seul observateur à souligner les caractéristiques filmiques de l'écriture de Horváth. Wolfgang Lechner, par exemple, met en relief l'influence incontestable du cinéma parlant du début des années 1930 sur le découpage formel des pièces de théâtre de l'écrivain : la brièveté des scènes et l'alternance fréquente des lieux de l'action, notamment dans *Kasimir und Karoline*, *Glaube, Liebe, Hoffnung* et *Don Juan kommt aus dem Krieg*, sont, selon l'auteur, les signes manifestes d'un intérêt marqué de Horváth pour les diverses possibilités offertes par cette nouvelle forme d'expression artistique⁹. Dans la même perspective, Evelyne Polt-Heinzl et Christine Schmidjell se demandent, à la fin de leur étude très documentée sur « Horváth et le film », si l'insertion de chansons et de *Couplets* dans des pièces comme *Hin und her*, *Don Juan kommt aus dem Krieg* et *Mit dem Kopf durch die Wand*, s'inscrivant dans la tradition de la dramaturgie viennoise, ne correspondait pas également à une tentative de « prendre pied » dans l'industrie cinématographique autrichienne de l'époque, fortement marquée à Vienne par l'essor du cinéma parlant et musical¹⁰. Si Horváth lui-même s'est peu exprimé sur ce sujet¹¹, son intention de porter à l'écran *Kasimir und Karoline*, dont il fait part dans son journal intime en 1933-1934¹², montre qu'il était tout à fait conscient du potentiel cinématographique de sa pièce de théâtre. Dans la même perspective, l'écriture d'un synopsis (*Filmexposé*) pour *Don Juan kommt aus dem Krieg* en 1936¹³ et les négociations engagées à partir du mois de mars 1938 avec le cinéaste allemand Robert Siodmak en vue de l'adaptation de *Jugend ohne Gott*, brutalement interrompues par le décès accidentel de l'écrivain à Paris, témoignent d'une volonté certaine d'exploiter les multiples ressources du cinéma.

Cependant, l'analyse du potentiel cinématographique des écrits de Horváth ne saurait se restreindre au seul examen du découpage séquentiel de ses pièces de théâtre (nombre et longueur des scènes), à la mesure de la fréquence des changements de lieux ou encore à la présence de passages musicaux. Si l'on examine *Der jüngste Tag* à l'aune de ces critères, la

⁹ Voir Wolfgang Lechner, *Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths*, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 46, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1978, p. 138 sq.

¹⁰ Voir Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell, « Geborgte Leben. Ödön von Horváth und der Film », *op. cit.*, p. 255 sq. Sur le cinéma parlant et musical à Vienne dans les années 1930, voir Siegfried Matzl, « Utopies du cinéma parlant ou les Semaines internationales du cinéma de Vienne et la connexion entre l'opérette et le cinéma autrichien », *Austriaca*, n°64, juin 2007, p. 27-38.

¹¹ Voir en détail Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell, *ibid.*, p. 193-261.

¹² Voir Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos/Elisabeth Tworek, *Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*, Salzburg, Wien, Frankfurt am Main, Residenz-Verlag, 2001, p. 121.

¹³ Voir Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, *op. cit.*, p. 636-642.

structure dramatique en sept tableaux adoptée par Horváth, l'alternance d'un faible nombre de lieux (1. Gare, 2. Lieu de l'accident, 3. Auberge, 4. Viaduc, 5. Auberge, 6. Droguerie d'Alfons, 7. Lieu de l'accident) et l'insertion de *Couplets* dans le troisième tableau sont destinées à la mise en scène théâtrale et ne permettent en rien de conclure à une écriture proprement filmique. Comme le souligne Peter Payer dans son entretien, la « cinégénie » de *Der jüngste Tag* réside bien davantage dans l'intemporalité de l'intrigue qui rend possible son adaptation dans le monde contemporain, c'est-à-dire sa mise en conformité avec un nouveau contexte historique et socioculturel. Cela nécessite certes un travail intensif de réécriture, mais laisse en même temps au cinéaste un large espace de transposition et de création :

Ich versuche bei jeder Form von Literaturadaptierung den Atem und den Geist, den der Stoff heute hat, zu spüren. Das erfordert oft einen sehr intensiven Aufwand. Da ich im Heute lebe, versuche ich ihn ans Heute zu adaptieren und dabei muss man Entscheidungen treffen darüber, was nicht mehr zeitgemäß ist bzw. was als Überhöhung durchaus gut ist.¹⁴

Le terme « *Überhöhung* », qui postule ici la mise en relief de certains éléments à partir du vaste territoire qu'offre l'œuvre première, laisse entendre que le cinéaste, dans son processus de réécriture, ne cherche pas tant à être fidèle au texte d'origine qu'à en restituer « le souffle » (*Atem*) et « l'esprit » (*Geist*). Dans la « banque de données »¹⁵ que constitue l'œuvre source, Peter Payer puise ainsi deux « instructions » fondamentales : le « fait divers », qui correspond à la catastrophe ferroviaire provoquée par le baiser d'Anna à Hudetz, et le « drame à stations »¹⁶ qui, dans *Freigesprochen*, est transposé sous la forme de l'errance des deux personnages principaux sur le chemin de la culpabilité et de la rédemption.

2. Du fait divers...

En 1978, dans le compte rendu de deux représentations théâtrales de *Der jüngste Tag*, Helmut Schödel explique qu'à la lecture du drame, il a l'impression d'être dans la peau d'un « chroniqueur judiciaire » (*Gerichtsreporter*) qui assiste aux péripéties successives d'une « affaire criminelle » (*Kriminalfall*)¹⁷. Dans les cinq premiers tableaux de la pièce, l'intrigue semble effectivement « empruntée à quelque rubrique de fait divers »¹⁸ : le chef de gare Thomas Hudetz, fonctionnaire consciencieux et époux malheureux d'une femme âgée de treize ans de plus que lui, est distrait, pendant son service, par les provocations et le baiser fugace de la jeune Anna (la fille de l'aubergiste du village) qui entend bien attiser la jalousie de Madame Hudetz, connue pour guetter les moindres allées et venues de son mari. Hudetz oublie alors de déclencher un signal et provoque un grave accident de train, entraînant la mort de dix-huit personnes. Acquitté après quatre mois de détention préventive, grâce au faux témoignage d'Anna, le chef de gare est fêté en héros à son retour par les habitants du village.

¹⁴ « Peter Payer über *Freigesprochen* », *op. cit.*

¹⁵ André Gardies, « Le narrateur sonne toujours deux fois », in André Gaudreault/Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Colloque de Cerisy, Québec, Nota bene, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 68. Voir également André Gardies, « La littérature comme banque de données », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 103-111.

¹⁶ Dans son analyse de *Der jüngste Tag*, Florence Baillet voit dans la pièce de Horváth un « drame à stations », inspiré du modèle strindbergien, qui « tel une sorte de “théâtre d'apprentissage” » figure le « drame itinérant d'un personnage ». Voir Florence Baillet, *Ödön von Horváth, op. cit.*, p. 166 sq.

¹⁷ Helmut Schödel, « Über zwei Inszenierungen von Horváths “Jüngster Tag” », *Theater heute*, 19. Jg., Nr. 7, Juli 1978, p. 20-22. L'auteur commente les mises en scène de Michael Gruner à Düsseldorf et de Henning Rühle à Nuremberg.

¹⁸ Jean-Claude François, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 282.

Cependant, Anna, torturée par sa « voix intérieure » (*innere Stimme*)¹⁹ et rongée par la culpabilité, donne un rendez-vous nocturne à Hudetz afin de s'entretenir avec lui. On comprend, dans le cinquième tableau, que Hudetz a assassiné Anna.

Dans *Freigesprochen*, il n'est pas question, comme Horváth le fait magistralement dans sa pièce de théâtre, de décrire un « microcosme socioculturel » (*soziokultureller Mikrokosmos*)²⁰, ni de peindre une « grande fresque locale » (*große Lokalfreske*)²¹, peuplée de petits-bourgeois aux sentiments versatiles qui, à l'image de Madame Leimgruber, porte-voix bavard et indiscret de la petite communauté, se repaissent de la catastrophe et de ses conséquences²². Peter Payer estompe la dimension sociocritique du fait divers et choisit plutôt d'en accentuer l'impact émotionnel. Dans les quinze premières minutes du film, il met ainsi minutieusement en place les signes annonciateurs de l'accident ferroviaire. Aux personnages principaux, exposés dans cette première partie (Thomas Hudetz et sa femme Hanni, Anna et son fiancé Ferdinand), il ajoute la figure de Josef, le meilleur ami de Hudetz, qui va trouver la mort dans la collision avec l'express « Budapest-Paris ». Le montage alterné des plans, montrant d'une part Josef qui conduit sa camionnette le long de la voie ferrée, d'autre part un train rouge et blanc qui file à grande vitesse au milieu des champs, ainsi que la séquence où l'on aperçoit les voyageurs dans le train (notamment deux petites filles qui jouent ensemble) préparent le spectateur à la catastrophe imminente et favorisent l'empathie et l'identification avec les victimes. En outre, le réalisateur crée une tension certaine grâce au contraste entre les séquences lumineuses et paisibles, quasi idylliques, du début du film (Hudetz cueille des fleurs dans un champ de maïs, Hudetz et Josef font du canoé sur le lac, Anna et Ferdinand se préparent joyeusement à aller à la gare) et des séquences toujours plus courtes et saccadées, illustrant une agitation grandissante, accentuée par les annonces des haut-parleurs à la gare, les bruits de voix des voyageurs et les crissements des roues des trains sur les rails. Point d'orgue de cette première partie, le signal oublié par le chef de gare pendant sa conversation avec Anna, qui retentit quatre fois, annonce l'imminence de l'accident.

La séquence filmée sur les lieux de la catastrophe, qui correspond au deuxième tableau de la pièce de théâtre, est la plus longue de *Freigesprochen* (cinq minutes trente) et sans nul doute l'une des plus réussies. Décrite par Peter Payer comme un « tableau infernal » (*Infernogemälde*), dont l'ambition est de faire naître une « poésie oppressante » (*bedrückende Poesie*)²³, elle livre un regard à la fois collectif et individuel sur le fait divers. Sous un ciel assombri, éclairé par une lumière pâle, qui rappelle le « jour blafard » (*fahler Tag*)²⁴ mentionné dans les didascalies du deuxième tableau de la pièce, le spectateur découvre la scène apocalyptique d'un train en flammes autour duquel s'affairent les pompiers qui évacuent les morts et les blessés. Les badauds, figurés par le patron de l'auberge, sa fille Anna et la serveuse Leni, observent la scène. Comme dans la pièce, Leni et le patron posent des questions à un policier dont les réponses permettent d'en savoir plus sur l'accident : vingt-deux personnes sont mortes, dont le livreur Josef Schremser, une centaine de personnes sont grièvement blessées. Dans cette séquence, rythmée par les bruits des hélicoptères, les sirènes

¹⁹ Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag*, op. cit., p. 50.

²⁰ Johanna Bossinade, *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, Bonn, Bouvier Verlag, 1988, p. 88.

²¹ Dieter Hildebrandt, *Ödön von Horváth. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1975, p. 102.

²² Dans *Freigesprochen*, les personnages issus du « microcosme socioculturel » de la pièce de théâtre de Horváth, tels que Madame Leimgruber, le bûcheron, le représentant ou encore le client de l'auberge, sont supprimés. Le regard du cinéaste se focalise sur quatre personnages principaux (Thomas Hudetz, Anna, Hanni Hudetz et Ferdinand) et sur les relations complexes qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Dans cette étude, nous concentrerons notre analyse sur les figures centrales de Hudetz et d'Anna.

²³ « Peter Payer über *Freigesprochen* », op. cit.

²⁴ Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag*, op. cit., p. 24.

des pompiers et les voix des petites filles qui cherchent leur mère, le montage alterné permet de focaliser progressivement l'attention du spectateur sur les deux personnages principaux, Hudetz et Anna, et de mettre en lumière le « mécanisme de la faute »²⁵. Au fil de cette « vision guidée »²⁶, Hudetz, emmené par la police sur les lieux de l'accident, apparaît seul, hagard, au milieu des gravats et des blessés. Un autre plan montre Anna, le regard fixe, qui contemple la scène. Les gros plans sur les visages des deux personnages se succèdent, illustrant la prise de conscience progressive de la faute et de ses conséquences. Dans le même temps, les questions du juge d'instruction, se mêlant aux litanies des rescapés et aux voix des deux fillettes, se multiplient et se confondent dans l'esprit de Hudetz. Ses réponses mécaniques et elliptiques à l'interrogatoire du juge, sa gestuelle désordonnée, son regard figé illustrent son égarement et son impuissance face à la catastrophe. La séquence se termine par un plan d'ensemble dans lequel Hudetz semble complètement désorienté, perdu dans un soliloque inaudible (on retiendra ici l'excellent jeu de l'acteur Frank Giering). À cette image succède un plan plus resserré où Josef, vêtu de blanc, apparaît à Hudetz sous la forme d'une figure fantomatique. Il s'agit de la première « apparition » du personnage qui, tout au long du film, symbolise la « voix de la conscience » (*Stimme des Gewissens*)²⁷ de Hudetz et vient le hanter de manière récurrente. Elle rappelle, sous une autre forme, la dimension métaphysique du septième tableau de la pièce de théâtre dans lequel les victimes de l'accident, Pokorny et le garde-voie, « visitent » Hudetz et tentent de le convaincre de les rejoindre dans l'au-delà. Anna, qui apparaît à son tour, réussit cependant à l'en empêcher et le persuade de se livrer à la justice des hommes.

3. ... au « drame à stations »

Après la scène de l'accident, le fait divers et ses conséquences judiciaires sont filmés de manière conventionnelle, sans originalité particulière, par Peter Payer. Outre les séquences en prison, au parloir et au tribunal lors du procès de Hudetz, le réalisateur rend compte de l'évolution des événements par le biais de la télévision, des journaux et de la radio locale dont les nouvelles ponctuent régulièrement le récit. Ce n'est pas tant l'intrigue policière qui retient l'attention du cinéaste, mais bien davantage la manière dont Hudetz et Anna supportent le poids psychologique de la faute :

Bei *Freigesprochen* haben wir uns jedenfalls bemüht, keinen Justizthriller daraus zu machen. Es geht um eine innere Schuld, das besonders Spannende daran ist, dass es sich um eine nicht mehr delegierbare Schuld handelt.²⁸

En évoquant la « culpabilité intérieure » (*innere Schuld*) des deux personnages, le cinéaste met en évidence la thématique qui se situe au cœur de la pièce de théâtre. Dans le quatrième tableau, Anna figure en effet, physiquement, la « caisse de résonance » (*Resonanzraum*)²⁹ des cris des morts qui viennent la harceler et doit « se boucher les oreilles » pour ne plus les entendre³⁰. Hantée par sa voix intérieure, elle est prête à se sacrifier en se livrant aux mains de Hudetz dans une dernière étreinte. Celui-ci, incapable d'entendre – et surtout d'écouter – sa propre voix intérieure, ne prend conscience de la faute commise qu'après le meurtre de la jeune femme, semblable en cela au « criminel par sentiment de culpabilité » (*Verbrecher aus*

²⁵ Jean-Claude François, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, op. cit., p. 283.

²⁶ Jean-Paul Sartre, « Théâtre et cinéma », in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, Folio essais, p. 94.

²⁷ Johanna Bossinade, *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, op. cit., p. 82.

²⁸ « Peter Payer über *Freigesprochen* », op. cit.

²⁹ Johanna Bossinade, *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, op. cit., p. 92.

³⁰ Voir Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag*, op. cit., p. 51.

Schuldgefühl)³¹ décrit par Freud, qui se délivre, par ce nouveau crime, du poids inconscient d'une faute obscure et éprouve un soulagement psychique :

HUDETZ [...] Ich hab sie gepackt und geschüttelt, aber sie war nicht mehr da – ich hab noch nach ihr gerufen, aber sie gab keinen Laut mehr von sich. Dann bin ich nach Haus und habe mich niederlegt. Ich hab plötzlich wieder schlafen können, seit vier Monaten, wie ein pflichtgetreuer Beamter.³²

Le fait que Peter Payer, dans la deuxième partie de *Freigesprochen*, s'éloigne sensiblement de l'intrigue originale de la pièce peut sembler à la fois regrettable et contestable. Certes, après l'acquittement de Hudetz, le dialogue entre les deux personnages principaux a bien lieu, comme dans le quatrième tableau de *Der jüngste Tag*. Au cours de cette conversation, qui s'apparente plutôt à un double monologue, Hudetz et Anna, marchant le long du lac, semblent d'abord se fuir, puis se rapprochent progressivement et finissent par s'embrasser. Cependant, la séquence, au lieu de se clore par une « union symbolique » (*symbolische Vereinigung*)³³ figurant le meurtre d'Anna, marque le début d'une relation amoureuse entre les deux personnages, placée sous le signe de l'errance et de l'obsession sexuelle. La fin du film est également fort différente de l'original : Anna se suicide en se jetant du haut du viaduc, suivie quelques heures après par Hudetz, qui se laisse mourir dans la neige après avoir consommé un cocktail suicidaire d'alcool et de médicaments.

Malgré ces « erreurs d'aiguillage »³⁴, susceptibles, à juste titre, de décevoir le lecteur-spectateur de la pièce d'origine, le film a le mérite de représenter les différentes « stations » de la faute à travers le cheminement psychologique de chaque personnage. Il nous semble alors possible de voir en *Freigesprochen* un « drame à stations » moderne au cours duquel le spectateur suit pas à pas les errances d'Anna et de Hudetz. Dans son entretien, Peter Payer souligne d'ailleurs explicitement cette intention :

Es gibt bei Horváth wie bei mir die verschiedenen Phasen der Schuldaufarbeitung, Schock und Verdrängung gehören dazu, das ist ein völlig normaler Vorgang. Irgendwann lässt das nach und da versuche ich bei meinen Figuren unterschiedliche Mechanismen zu zeigen, wie sie letztendlich eine nahezu lustvolle Verdrängung zu suchen, indem sie die Schuld mit einer sexuellen Obsession zu übertünchen versuchen, die auch nur kurz halten kann, bis sie dann den finalen Weg in der Erlösung suchen.³⁵

C'est précisément à travers ces « phases » successives, dévoilant les « différents mécanismes » de la culpabilité, que le film se révèle très riche, tout particulièrement d'un point de vue esthétique.

³¹ Sigmund Freud, *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* (1916), in *Studienausgabe in zehn Bänden*, Bd. 10, Frankfurt am Main, Fischer, 1980, p. 253. À ce sujet, les réflexions de Jacques Lassalle sur les rapports entre Horváth et Freud sont fort éclairantes : « Car chez Horváth, il n'y a pas que la société qui est mauvaise ; chez ce contemporain et lecteur de Freud, quelque chose en l'homme fait aussi le bourreau de l'homme. Son théâtre est un théâtre des pulsions inavouables, de la traque inlassable de la raison par l'inconscient. Il y a chez Horváth un regard de proximité, attentif, amical, une empathie pour les personnages, surtout quand ils n'ont ni le savoir, ni les moyens de surmonter leur condition. Mais il y a aussi, par éclairs, la perception sidérée du bestial, du monstrueux, de l'inquiétante étrangeté de l'autre et de soi. » Voir Jacques Lassalle, « Le monde comme un mauvais rêve », in *Ödön von Horváth, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, op. cit., p. 84.

³² Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag*, op. cit., p. 66.

³³ Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos/Elisabeth Tworek, *Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*, op. cit., p. 139.

³⁴ Jean-Louis Leutrat, « Deux trains qui se croisent sans arrêt », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature. Le grand jeu*, t. 1, Le Havre, De l'incidence éditeur, 2010, p. 14.

³⁵ « Peter Payer über *Freigesprochen* », op. cit.

4. Esthétique de la culpabilité

Dans *Freigesprochen*, nombreuses sont les séquences non verbales qui mettent en lumière les errances psychiques des personnages principaux. La conscience de la faute – immédiate chez Anna, progressive chez Hudetz – n'est pas « mise en mots », mais « montrée », dans un « acte d'ostension »³⁶ caractéristique du discours filmique.

Dans la première partie du film, avant le tournant correspondant à la conversation de Hudetz et d'Anna près du lac, c'est chez la jeune femme que les différents mécanismes de la culpabilité et du repentir sont les plus manifestes. Ils se traduisent tout d'abord par des actes itératifs de commémoration, presque obsessionnels. Après la catastrophe, une séquence montre Anna au milieu des champs de maïs, cueillant des fleurs de plus en plus fébrilement. On comprend, dans la séquence suivante, que ces fleurs sont destinées aux victimes de l'accident ; la jeune femme, après avoir découpé les photos des défunts dans le journal local, pose minutieusement un bouquet à côté de chacune d'elles sur le sol de sa chambre. Quelques jours plus tard, après la libération provisoire de Hudetz, on la retrouve sur le lieu de l'accident, en train de fleurir les croix et d'allumer des bougies en souvenir des victimes. Progressivement, ces actes commémoratifs font place à une claustration physique et psychologique, figurée par des séquences récurrentes dans la piscine du sous-sol de l'hôtel. Dans ce lieu aux couleurs froides, qui semble désaffecté, Anna passe de longues heures, seule et recroquevillée sur elle-même. Le plan rapproché sur les murs de la piscine, constitués de parpaings à l'état brut, évoquent ceux d'une cellule carcérale et rappellent, comme en contrepoint, le séjour de Hudetz en prison. Deux autres séquences, placées respectivement dans la première et la deuxième partie du film, présentent cette fois-ci Anna en hauteur, assise en équilibre sur le rebord de la fenêtre de sa chambre, qui observe la vie extérieure autour d'elle. Ces séquences, brèves mais éloquentes, sont comme un présage à la chute finale de la jeune femme du haut du viaduc. Dans la même optique, la prolepse (ou le *flashforward*) placée au tout début de *Freigesprochen*, qui montre, par une froide nuit d'hiver, la chute soudaine d'un corps encore anonyme dans la neige, met également l'accent sur cette séquence à venir et prépare subtilement le spectateur au suicide d'Anna.

La focalisation sur le personnage d'Anna dans cette première partie ne fait qu'accentuer les difficultés de Hudetz à prendre réellement conscience de sa faute et à s'engager sur le chemin du repentir et de l'expiation. Seules les apparitions de Josef lui rappellent sa culpabilité. Au début du film, celui-ci ne parle pas. Mais après l'acquiescement, au moment où Hudetz rentre chez lui, il se manifeste subitement à lui et répète le verdict du juge d'un ton moqueur : « Acquitté ! Félicitations ! Enchaînement de circonstances malheureuses... »³⁷ La séquence suivante est alors révélatrice du désarroi de Hudetz : un plan d'ensemble le montre seul près du lac. Il semble vouloir faire du canoé, mais il y renonce et s'enfuit. Ses mouvements désordonnés rappellent la scène de l'accident et illustrent, davantage qu'une évolution psychologique, une dérobade, un refus d'écouter sa voix intérieure.

Dans la deuxième partie du film, on observe un renversement de situation. L'attention se concentre à présent sur Hudetz, qui, comme Anna dans la première partie, cultive la mémoire des victimes de la catastrophe. Au fil d'un enchaînement de séquences, on suit le personnage sur la tombe de Josef, puis dans un cimetière de Budapest, où reposent les membres d'une famille hongroise, décédés le jour de l'accident. Hudetz se rend également à Paris, au cimetière du Père-Lachaise, où il se recueille sur la tombe de la mère des deux petites filles aperçues au début du film. Ces différentes « stations » commémoratives, accompagnées parfois d'une musique mélancolique, constituent l'avant-dernière étape sur le chemin de

³⁶ André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 53.

³⁷ « Freigesprochen ! Gratuliere ! Verkettung unglücklicher Umstände... »

l'expiation. Au moment où Hudetz reçoit de l'argent en dédommagement de son séjour en prison, il ne supporte pas d'être payé pour ce qu'il a fait. Dans la séquence suivante, le spectateur est témoin de sa colère et de son désespoir : près du lac, il détruit le canoé à coups de hache, le brûle et jette l'argent au feu. La reconnaissance individuelle de la faute est désormais accomplie, comme Hudetz réussit enfin à l'exprimer lorsqu'il retrouve Anna sur les lieux de l'accident :

ANNA Wie war's ?

HUDETZ Schrecklich... Anna, wir haben sie umgebracht. Einundzwanzig Menschen aus Ungarn, Frankreich, von überall... Und bezahlt haben sie mich dafür auch noch.

ANNA Die brauchen uns hier nicht mehr.

HUDETZ Wir brauchen sie nicht mehr.

Dans les dernières séquences du film, la reconnaissance individuelle de la faute s'accompagne d'une « reconnaissance mutuelle »³⁸ des deux personnages, dont le destin est scellé par le secret qui les unit. Intimement soudés par la conscience de la faute commise, ils semblent désormais prêts à en assumer les conséquences. La scène sur le viaduc est, sur ce plan, révélatrice : le seul mot échangé par Hudetz et Anna, avant que celle-ci ne bascule dans le vide, est un « oui » mutuel, suggérant une union symbolique *ante mortem*. Cependant, dans *Freigesprochen*, cette union n'a pas la dimension « biblique »³⁹ ou « parabolique »⁴⁰ de la pièce de théâtre de Horváth. Elle est, davantage qu'une conversion mystique des deux personnages, le signe annonciateur d'une délivrance face à une culpabilité trop lourde à porter. À cet égard, le sourire d'Anna avant son suicide, et celui de Hudetz, allongé sur la voie ferrée et attendant la mort sous la neige, sont à l'image de la rédemption tant attendue.

Adaptations à l'écran de Der jüngste Tag dans l'espace germanophone (1957-2007)

1957 – ... und führe uns nicht in Versuchung (CCC-Film GmbH Berlin)⁴¹

Réalisation : Rolf Hansen

Scénario : Hans Höllering

Caméra : Franz Weihmayr

Montage : Anna Höllering

Son : Erwin Schänzle

Costumes : Manon Hahn

Décors : Robert Herlth, Kurt Herlth

Musique : Mark Lothar

Sortie au cinéma : 31 octobre 1957

Distribution principale : Gerhard Riedmann : Thomas Hudetz – Johanna Matz : Anna – Heidemarie Hatheyer : Frau Hudetz – Annie Rosar : Frau Leimgruber – Bruno Dallansky : Ferdinand – Wolfgang Hebenstreit : Staatsanwalt – Martin Berliner : Kommissar

Producteur : Artur Brauner

Format : 35 mm

Durée : 100 minutes

1960 – Der jüngste Tag (ORF)⁴²

Réalisation : Erich Neuberg

Adaptation : Erich Neuberg

Première diffusion TV : 13 février 1960

³⁸ Voir Johanna Bossinade, *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, op. cit., p. 91 : « Sie, die “Fremden” in der sie umgebenden Kleinbürgergesellschaft, haben einander als “Menschen” erkannt. Das bezeugt ihr Gespräch kurz vor Annas Tod. »

³⁹ Voir *ibid.*, p. 85 sq. ; Meinrad Vögele, *Ödön von Horváth. Der jüngste Tag*, Bern, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang, 1983.

⁴⁰ Voir Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, op. cit., p. 168 sqq.

⁴¹ Source : <http://www.filmportal.de>.

⁴² Source : base de données en ligne <http://www.imdb.com>.

Distribution principale : Hans Holt : Thomas Hudetz – Gretl Elb : Frau Hudetz – Josef Hendrichs : Alfons – Oskar Wegrostek : Wirt – Christiane Hörbiger : Anna – Bruno Dallansky : Ferdinand – Helli Servi : Leni – Paula Pfluger : Frau Leimgruber – Florl Leitner : Feldarbeiter – Alfred Böhm : Vertreter – Hans Kammauf : Gendarm – Karl Hackenberg : Kohut – Ludwig Hillinger : Staatsanwalt – Carl Heinz Friese : Kommissar – Fritz Holzer : Kriminaler
Durée : 80 minutes

1961 – *Der jüngste Tag* (ARD/BR)⁴³

Réalisation : Michael Kehlmann

Adaptation : Michael Kehlmann

Première diffusion TV : 16 février 1961

Distribution principale : Klausjürgen Wussow : Thomas Hudetz – Ilse Steppat : Frau Hudetz – Rudolf Vogel : Alfons – Fritz Eckhardt : Wirt – Hertha Martin : Anna – Siegfried Breuer Jr. : Ferdinand – Claudia Gerstäcker : Leni – Elisabeth Neumann-Viertel : Frau Leimgruber – Hans Stadtmüller : Feldarbeiter – Max Buchsbaum : Vertreter – Walter Sedlmayr : Gendarm – Peter Brand : Kohut – Karl Lieffen : Staatsanwalt – Kurt Bülau : Kommissar – Paul Bös : Kriminaler

Durée : 103 minutes

2007 – *Freigesprochen* (Lotus Film/Iris Productions)⁴⁴

Réalisation : Peter Payer

Scénario : Peter Payer

Caméra : Andreas Berger

Montage : Cordula Werner

Son : Philippe Kohn

Costumes : Uli Simon

Décors : Christoph Kanter, Christina Schaffer

Musique : André Mergenthaler

Sortie au cinéma : 18 janvier 2008

Distribution principale : Franz Giering : Thomas Hudetz – Lavinia Wilson : Anna – Corinna Harfouch : Hanni Hudetz – Alfred Dorfer : Josef – Robert Stadlober : Ferdinand – Thierry van Werweke : Hotelier

Producteur : Erich Lackner

Format : 35 mm

Durée : 95 minutes

⁴³ Source : base de données en ligne <http://www.imdb.com>.

⁴⁴ Source : Institut du film autrichien, <http://www.filminstitut.at>.