



HAL
open science

Représentations du corps dans les arts du spectacle et la littérature des pays germaniques

Mazellier-Lajarrige Catherine, Maurice Godé

► To cite this version:

Mazellier-Lajarrige Catherine, Maurice Godé. Représentations du corps dans les arts du spectacle et la littérature des pays germaniques. Presses universitaires de la Méditerranée, 6, 346 p., 2004, Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, 2-84269-614-X. hal-03333693

HAL Id: hal-03333693

<https://hal.science/hal-03333693>

Submitted on 3 Sep 2021

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.

Représentations du corps
dans les arts du spectacle
et la littérature des pays germanophones

Darstellungen des Körpers

Volume publié par le groupe de recherche
Études germaniques et centre-européennes
de l'Université Paul-Valéry de Montpellier

2004

BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES GERMANIQUES
ET CENTRE-EUROPÉENNES

Collection dirigée par
Maurice GODÉ et Michel VANOOSTHUYSE

Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK, Maurice GODÉ (éd.)
Représentations du corps dans les arts du spectacle
et la littérature des pays germanophones *Darstellungen des Körpers*

Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, vol. VI
Montpellier, 2004 — ISBN 2-84269-614-X — ISSN 1273-0122

L'illustration reproduite sur la couverture est de Jürgen Schilling

Résumés

Zusammenfassungen

DARRAS Gilles

page 31

La représentation du corps dans les premiers drames de Friedrich Schiller

À peine sorti de la « Carlsschule » de Stuttgart où, cinq années durant, il a étudié la médecine en se consacrant tout particulièrement à l'analyse de la relation psychosomatique, le jeune Schiller écrit trois pièces (*Les brigands*, *La conjuration de Fiesco à Gênes*, *Intrigue et amour*) dans lesquelles il poursuit en quelque sorte son analyse et fait de la complicité entre l'âme et le corps un objet de représentation littéraire. Désireux de « surprendre l'âme dans ses opérations les plus secrètes » (préface aux *Brigands*), le psychologue et dramaturge s'appuie sur le langage du corps pour mieux traquer les dérives de l'esprit humain. Les indications scéniques jouent à cet égard un rôle essentiel, revêtant une fonction de symptôme dans le cadre de cette dramaturgie anthropologique. En élaborant une telle dramaturgie, Schiller apporte une importante contribution littéraire à l'étude de l'homme *dans sa totalité*, cet ambitieux projet conçu par les « médecins-philosophes » des Lumières tardives.

Die Darstellung des Körpers in Friedrich Schillers frühen Dramen

Kaum verläßt der junge Schiller die Stuttgarter »Carlsschule«, an der er fünf Jahre lang Medizin studiert und sich vor allem mit der psychosomatischen Beziehung befasst hat, so schreibt er drei Stücke (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Kabale und Liebe*), in denen er seine Analyse dieser Beziehung gleichsam fortsetzt und das Verhältnis zwischen Seele und Körper zum Gegenstand literarischer Darstellung macht. Da der Psychologe sich vornimmt, die Seele »gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen« (Vorrede zu den *Räubern*), stützt er sich als Dramatiker auf die Sprache des Körpers,

um den Verirrungen des menschlichen Geistes nachzuspüren. Eine wesentliche Rolle kommt dabei den Bühnenanweisungen zu, die im Rahmen dieser anthropologischen Dramaturgie eine symptomatische Funktion erhalten. Durch die Entwicklung einer solchen Dramaturgie leistet Schiller einen wichtigen literarischen Beitrag zum Studium des *ganzen Menschen*, das sich die »philosophischen Ärzte« der *Spätaufklärung* zum Ziel gesetzt haben.

MAZELLIER-GRÜNBECK Catherine

page 65

La danseuse et la marionnette : le langage du corps dans la pièce Erdgeist de Frank Wedekind

La période de transition entre le XIX^e et le XX^e siècle est dominée par une remise en question de la puissance du langage verbal, délaissé au profit du langage corporel, tandis que la dualité entre la chair et l'esprit continue de tourmenter les âmes. Dans ce contexte, la danseuse Lulu créée par Frank Wedekind est un personnage paradoxal : censée incarner le naturel, l'authentique, elle manifeste en fait une conscience exacerbée et une maîtrise de la parole qui soumet à ses désirs les corps et les esprits. Profondément, les paradoxes de Lulu, qui sont ceux d'une époque, traduisent chez Wedekind une quête problématique de l'unité entre chair et esprit par le choix de l'amoralisme et son application esthétique : la grâce et la légèreté transférées vers le langage dramatique, lui-même arabesque et perpétuel mouvement.

Tänzerin und Marionette: Die Körpersprache in Erdgeist von Frank Wedekind

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wird die Ausdrucksmöglichkeit der Wortsprache infrage gestellt und, parallel dazu, die Körpersprache aufgewertet, wobei der Dualismus zwischen Fleischlichem und Geistigem weiterhin die Gemüter plagt. In diesem Kontext erweist sich die Tänzerin Lulu als eine paradoxe Figur: Während sie von Wedekind erschaffen wurde, um das Ursprüngliche und Selbstverständliche zu verkörpern, gerät sie zu einem übergeistigen Wesen, das sich der Macht des Wortes bedient, um auf raffinierte Weise über Körper und Geister zu herrschen. Durch diesen Widerspruch, der nicht nur Lulu, sondern ihre Zeit überhaupt kennzeichnet, äußert sich im Grunde Wedekinds problematische Suche nach einer Einheit zwischen Fleisch und Geist, die wiederum den Amoralismus und dessen literarischen Ausdruck erklärt, nämlich die Übertragung von Anmut und Leichtigkeit auf eine arabeskenhafte dramatische Sprache.

GODÉ Maurice**page 81***Jeu intellectuel et langage du corps dans Les bourgeois de Calais de Georg Kaiser*

La pièce de Kaiser est à la fois une construction intellectuelle rigoureuse, voire abstruse, et une invocation obsédante du corps par quoi l'homme est attaché à la terre. L'« homme nouveau », incarné par Eustache de Saint Pierre, et les six bourgeois doivent être prêts à quitter leur enveloppe charnelle, tout en restant pleinement conscients, jusqu'au moment ultime du sacrifice, des plaisirs terrestres auxquels ils renoncent. De là vient la tension dramatique extrême, qui s'inscrit d'abord dans les joutes oratoires entre Duguesclins et Eustache, puis, une fois l'homme de guerre mis hors jeu, dans une gestuelle d'où la parole s'absente : sans l'engagement du corps, la preuve par le corps donnée par Eustache avec son suicide, le langage resterait impuissant et menteur. Mais, paradoxalement, sans autre moyen de se légitimer que le sacrifice du corps, l'utopie de Kaiser reste un acte de foi sécularisé, encore plus aléatoire que la religion établie qu'elle croyait pouvoir supplanter.

Denkspiel und Körpersprache in Die Bürger von Calais von Georg Kaiser

Kaisers Stück ist zugleich ein streng durchgeführtes, ja abstruses Denkspiel — und eine unablässige Beschwörung des Körperlichen, wodurch der Mensch mit der Erde verbunden ist. Der von Eustache de Saint Pierre verkörperte »neue Mensch« und die sechs Bürger sollen bereit sein, ihre leibliche Hülle aufzugeben und sich dabei bis zum letzten Augenblick der irdisch-sinnlichen Freuden, auf die sie zu verzichten haben, bewußt bleiben. Daraus erwächst die äußerst dramatische Spannung, die sich zunächst in den hitzigen Streitgesprächen zwischen Duguesclins und Eustache bekundet, dann, als der Kriegsmann unterliegt, vorwiegend in einer symbolischen Gestik, von der die Worte fern bleiben: Ohne den von Eustache mit seinem Freitod gelieferten »Beweis« bliebe die Sprache machtlos und lügenhaft. Paradoxerweise erweist sich aber Kaisers Utopie — weil sie kein anderes Legitimationsmittel als den sich aufopfernden Körper hat — als ein säkularisiertes Glaubensbekenntnis, dessen Verwirklichung noch unwahrscheinlicher erscheint als die etablierte Religion, die sie glaubt ablösen zu können.

WELLNITZ Philippe**page 113***Le corps et ses voix dans le théâtre allemand moderne — du corps absent au corps du dialogue*

L'évidence du corps au théâtre comme moyen de sa représentation est relativisée par sa quasi-absence en tant que sujet manifeste de la tragédie. En effet, le tragique semble mal s'accommoder d'une corporéité jugée incompatible avec ses visées spirituelles, comme cela est démontré par l'exemple des

refoulements dans les dialogues de *Emilia Galotti*. Il faudra attendre les novateurs du XIX^e siècle (Kleist, mais aussi Grillparzer) pour discerner à travers une « deuxième voix » théâtrale, constituée de la mimique et de la gestuelle et matérialisée dans les didascalies, une avancée de la corporéité. Cette « deuxième voix » sera prépondérante dans le théâtre de la modernité et chez ses précurseurs, d'autant plus nettement que la crise du sujet (mise en scène) se manifestera dans la crise du langage. Après la Seconde Guerre mondiale, la « première voix » sera porteuse de corporéité, car les corps n'apparaissent plus que comme des textures disloquées que seul le corps des dialogues évanescents peut encore laisser deviner.

Der Körper und dessen Stimmen im modernen deutschsprachigen Theater

Körper als Mittel der Darstellung auf der Theaterbühne sind selbstredend, doch relativiert im klassischen Drama die fast vollständige Abwesenheit der Körperlichkeit als explizites Medium des Tragischen diese zunächst evident scheinende Feststellung. Das Tragische mit seinen Ansprüchen an innere Läuterung scheint wenig kompatibel mit expliziter Körperlichkeit, wie es die Untersuchung am Beispiel multipler Verdrängungen in *Emilia Galotti* belegt. Erst Vorreiter des 19. Jahrhunderts (wie z. B. Kleist und erstaunlicherweise auch der als »konservativ« geltende Grillparzer) werden die »zweite Stimme« des Theaters, Mimik und Gestik, meist in den Szenenanweisungen zum Schwingen bringen. Diese »zweite Stimme« wird im Theater der Moderne (und seinen Vorläufern) oft die »erste Stimme«, die des eigentlichen Dialogs, übertönen, umso deutlicher, als die Krise des Individuums mit der Sprachkrise einhergeht bzw. sich an dieser ablesen lässt. Nach dem Zweiten Weltkrieg nimmt die »erste Stimme« eine paradoxe Form an, wird zusehends zum »Textkörper« in einem Theater, das verstümmelte Körper eher aus dem zerstückelten, dahinschwindenden Dialog heraus erraten lässt, als dass es sie wirklich auf der Bühne zeigt.

BARILLET Julie

page 131

Le corps entre transparence et polysémie : les trois voix du cinéma muet allemand à la veille du parlant

Le cinéma est né muet. Aussi, à l'image de ces personnes qui sont privées de l'usage de la parole mais qui parviennent parfaitement à se faire comprendre à l'aide de leurs mains et de l'expressivité de leur visage, a-t-il axé son mode d'expression sur la sphère corporelle afin de pouvoir, même sans parole, raconter des histoires. Chacun de nous connaît les gestes stéréotypés des acteurs des films muets, exprimant tantôt la peur, tantôt la joie, tantôt l'amour, tantôt la méchanceté. Ce serait toutefois faire injure à l'immense capacité expressive de ce cinéma que de s'en tenir à ces expressions de surface. Le cinéma muet, et

tout particulièrement celui des années vingt en Allemagne, nous propose un langage hautement élaboré, se jouant de l'univocité comme de la polysémie des gestes et mimiques et conférant au corps le triple rôle de parole, de narrateur et d'objet de discussion. Le présent article s'efforce de dévoiler les facettes de cette richesse langagière à partir de quatre chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma allemand.

Wenn der Körper mehrere Sprachen spricht: Die drei Stimmen des Stummfilms vor der Einführung des Tonfilms

Der Film wurde stumm geboren. Deshalb nutzte er die Sprache des Körpers, etwa wie jene Personen, die nicht sprechen, aber durch ihre Handbewegungen und die Ausdrucksmöglichkeiten ihres Gesichts trotzdem perfekt verstanden werden können, um auch ohne gesprochene Sprache Geschichten erzählen zu können. Jeder von uns kennt die stereotypen Bewegungen der Schauspieler der Stummfilmzeit, die mal Angst, mal Freude, mal Liebe, mal Bosheit ausdrücken. Den Stummfilm jedoch darauf zu beschränken täte der Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Genres mehr als Unrecht. Der Stummfilm, insbesondere der deutsche Stummfilm der zwanziger Jahre, verwendete eine hochentwickelte Körpersprache, die sowohl mit der Eindeutigkeit als auch mit der Vielseitigkeit der Gestik und der Mimik jonglierte und dem Körper eine dreifache Rolle als Wort, als Erzähler und als Erzähltes zuwies. Im vorliegenden Artikel wird versucht, alle Facetten dieses sprachlichen Reichtums anhand von vier Meisterwerken aus der Geschichte des deutschen Stummfilms ans Licht zu bringen.

KREMSER-DUBOIS Sabine

page 161

L'éloquence des corps dans le film muet Die Hose d'après la pièce de Carl Sternheim

En 1927, seize ans après sa première représentation sur scène, la pièce de Sternheim *Die Hose* (La Culotte) fut portée à l'écran par Hans Behrendt, assisté par le scénariste Franz Schulz, et connut un énorme succès. L'auteur étudie les substituts de la parole auxquels le film a recours — en particulier le langage des corps élaboré par les acteurs ; ce faisant, elle met en évidence les glissements de sens, dus autant aux spécificités des deux média (théâtre et cinéma) qu'aux conditions de réception qui avaient entre-temps radicalement changé. Si la « leçon » de la pièce était, au-delà de ses éléments satiriques, une sorte d'invitation lancée à la bourgeoisie de prendre en mains ses intérêts sans complexe, celle du film est encore plus ambiguë : avec le personnage du prince, le film manifeste, dans un contexte de désillusion, la nostalgie d'un ordre monarchique idéalisé. Mais, signe de modernité, face au tyran domes-

tique, le personnage de Louise n'est plus totalement soumis : elle ne renonce pas à rêver, à vivre même ce rêve, ne serait-ce qu'un court instant.

Die Eloquenz der Körper im Stummfilm Die Hose nach dem gleichnamigen Theaterstück von Carl Sternheim

Im Jahre 1927, sechzehn Jahre nach seiner Uraufführung, wurde Sternheims Stück *Die Hose* von Hans Behrendt gemeinsam mit dem Drehbuchautor Franz Schulz verfilmt, und zwar mit gewaltigem Erfolg. Die Verfasserin untersucht die Ausdrucksmittel, zu denen der Film greift, um die fehlenden Dialoge zu ersetzen, insbesondere die von den Schauspielern erarbeitete Körpersprache. So stellt sie die Sinnverschiebungen heraus, die sowohl auf die Eigenheiten der beiden Medien (Theater und Film) als auch auf die inzwischen völlig veränderten Rezeptionsumstände zurückzuführen sind. Bestand die »Lehre« des Stückes, über seine satirischen Elemente hinaus, in einer Art Einladung an das Bürgertum, seine Interessen hemmungslos durchzusetzen, so fällt die des Films noch zweideutiger aus: Mit der Figur des Prinzen legt der Film in einem von Ernüchterung gekennzeichneten historischen Kontext die Sehnsucht nach einer verklärten monarchischen Ordnung an den Tag. Doch verweist die Figur der Luise auf eine modernere Auffassung der Gesellschaft und der Frau.

GLIMMOIS Kristell

page 203

Le corps dans la poésie de Trakl : de la chair au langage

Le propos de cet article est d'éclairer la poésie de Trakl sous un angle encore peu exploré. Si de nombreux critiques ont bien montré que le contexte de son émergence était celui d'une crise du langage, de la poésie, le recours cherché dans le corps comme support d'une expression plus authentique est en revanche mal connu. Lorsque Trakl s'engage dans cette voie, il n'obéit pas seulement à une mode de l'époque, mais plus profondément à une nécessité d'écriture. Celle-ci se libère de l'épigonat pour devenir plus plastique, scénique. Le corps ne s'épuise pas dans une thématique, il peut être lu de manière métalinguistique comme le médium où ne cesse de venir cristalliser un mode de production du sens spécifique, caractérisé par l'énigme, le mouvement et la tension.

Der Körper in der Traklschen Lyrik – Vom Fleisch zur Sprache

In diesem Artikel möchte die Verfasserin die Lyrik Trakls unter einem noch wenig erforschten Aspekt betrachten. Wenn in der Sekundärliteratur der literarische Kontext als der einer Krise der Sprache und der Lyrik vielfach rekonstruiert worden ist, so bleibt doch das sprachliche Experimentieren mit dem Körper als Träger eines echteren Ausdrucks weniger bekannt. Als Trakl diesen Weg wählt, gehorcht er nicht nur einer Mode der Zeit, sondern einem Zwang seiner Schreibweise. Diese befreit sich von dem Epigonat und wird plastisch, sze-

nisch. Der Körper bleibt nicht bei einer Thematik, er kann metasprachlich als das Medium gelten, wo ein spezifischer Produktionsprozess sich immer wieder festsetzt, dessen Hauptmerkmale das Rätselhafte, die Bewegung und die Spannung sind.

WIMMER Katja

page 229

Représentations du corps dans le livre illustré Mein Herz d'Else Lasker-Schüler

Mon cœur, un roman d'amour avec des images et des personnages réels, paru en 1912, est le premier livre illustré d'Else Lasker-Schüler. Il est aussi le livre dans lequel l'auteur met en place son célèbre jeu de rôle de Jussuf, le Prince de Thèbes. Il s'agit de montrer que les illustrations et les représentations graphiques du moi/de son corps sont consubstantielles à la naissance du jeu de rôle. En effet, le roman se constitue à travers le réseau complexe des relations qui s'établissent entre un moi écrivant et écrit, dessinant et dessiné. En lui, tous les éléments du mythe de Narcisse sont réunis, la voix rencontre l'image, la réalité l'idéalité, et la part masculine la part féminine. Ce narcissisme « cosmique » (Gaston Bachelard) a pour objet le système de liaisons et de représentations qui constituent le moi mais Jussuf devient aussi le centre d'un monde, d'un royaume de Thèbes imaginaire (*Le Prince de Thèbes*, 1914, *Le Malik*, 1919).

Darstellungen des Körpers im illustrierten Buch Mein Herz von Else Lasker-Schüler

Mein Herz, ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen aus dem Jahre 1912 ist das erste illustrierte Buch von Else Lasker-Schüler. In diesem Buch entwirft Lasker-Schüler auch ihre »Spielfigur« Jussuf. Uns geht es darum, zu zeigen, dass die Illustrationen und die graphischen Darstellungen des Körpers unabdingbar für die Entstehung des Rollenspiels sind. In der Tat beruht der Roman auf einem komplexen Hin und Her zwischen erzählendem und erzähltem Ich, zwischen zeichnendem und gezeichnetem Ich. In dieser Struktur sind alle Elemente des Narzissmythos vereinigt: Die Stimme trifft auf das Bild, die Realität auf die Idealität und die Weiblichkeit auf die Männlichkeit. In diesem »kosmischen« Narzissmus (Gaston Bachelard) wird Jussuf auch zum Zentrum einer Welt, eines imaginären Theben, das dann in *Der Prinz von Theben* (1914) und *Der Malik* (1919) weiterlebt.

GÉRARD René

page 251

Cogito corporel et morphogénèse : Les Noces de Robert Musil

Partant du « cogito corporel » de Merleau-Ponty, qui désigne un moment de la perception dit pré-réflexif, la contribution s'attache à mettre en évidence chez Musil la béance entre un cogito corporel et un cogito cartésien, béance

dont l'homme à venir devra viser la fermeture. Dès *Törless*, c'est le corps qui parle, et toujours en contrepoint du discours logique. Dans *Noces*, le discours analogique prolifère et relègue le discours logique aux rares points du récit où apparaît l'œil d'un narrateur. Mais ce besoin de rassembler les images éparses dans un certain projet n'est qu'une concession désabusée à notre manie de la réduction. Cette prolifération d'images ne trouve une certaine cohérence que dans sa projection même, dans sa génération à partir de tel point du corps : l'œil, la peau et le vêtement, l'oreille.

Körperliches cogito und Morphogenese: Vereinigungen von Robert Musil

Ausgehend vom »körperlichen cogito«, das beim Philosophen Merleau-Ponty einen sogenannten vorreflexiven Augenblick bezeichnet, arbeitet der Beitrag die Kluft zwischen dem körperlichen und dem karteniasischen cogito, die nach Musil einmal vom Menschen überbrückt werden soll, heraus. Schon im *Törless* spricht der Körper, und zwar immer als Kontrapunkt zum logischen Diskurs. In *Vereinigungen* nimmt der analogische Diskurs überhand und überläßt den logischen den seltenen Stellen in der Erzählung, wo das Auge eines Erzählers zum Vorschein kommt. Doch dieses Bedürfnis, die einzelnen Bilder zu einem bestimmten Projekt zu vereinigen, ist lediglich ein lustloses Zugeständnis an unsere Manie, alles zu vereinfachen. Die wuchernden Bilder gewinnen nur durch ihre Projektion selbst, durch ihre Entstehung in einem bestimmten Körperteil: dem Auge, der Haut, dem Ohr, eine gewisse Kohärenz.

SAUTER Roger

page 263

Le corps et la maladie dans Béton de Thomas Bernhard

Comme dans d'autres œuvres de Thomas Bernhard, l'actant principal dans *Béton* est la maladie, considérée comme métaphore de la difficulté à vivre dans une société où riment bonne santé, hypocrisie et bêtise. Peu à peu, cependant, le récit va s'affranchir de ce face à face manichéen pour laisser la place à une réflexion amère et lucide sur l'échec face à la vie. Ceci va conduire le narrateur à s'ouvrir à la détresse des autres et à découvrir l'horreur de l'existence humaine, symboliquement associée aux cases de béton du cimetière de Majorque.

Körper und Krankheit in Beton von Thomas Bernhard

Wie in anderen Werken Thomas Bernhards ist der Hauptaktant in *Béton* die Krankheit, deren Symptome eher metaphorisch auf ein Unbehagen gegenüber der gesund-unerträglichen, von seiner Schwester verkörperten Gesellschaft hinweist als auf eine wirkliche physische Krankheit. Allmählich entgeht aber der Roman der Gefahr der künstlichen binären Opposition: *kranke Geistesmenschen vs. gesunde, ekelerregende Gesellschaft* und erzählt die

Selbstanalyse eines menschlichen Versagens, die zugleich zur Bejahung der Mitmenschen und zur Wahrnehmung der völligen Trostlosigkeit des Lebens (den Betonschächten des Friedhofs auf Mallorca ähnlich) führt.

MERCHIERS Dorle

page 281

« *Keinem bleibt seine Gestalt* » : *la métamorphose des corps dans Die letzte Welt de Christoph Ransmayr*

Le roman de Christoph Ransmayr relate la quête entreprise par le Romain Cotta pour retrouver les traces de son ami poète Publius Ovidius Nason, exilé par l'empereur Auguste à Tomes, sur les rives du Pont Euxin. En cet endroit si reculé de l'Empire qu'il mérite bien d'être appelé « le dernier des mondes », Cotta rencontre des personnages dont les noms viennent tout droit des *Métamorphoses* d'Ovide et qui, comme leurs homologues mythologiques, subissent des métamorphoses diverses, métamorphoses végétales, minérales ou animales. La métamorphose des corps est sans doute celle qui illustre de manière la plus frappante le principe universel de métamorphose qui sous-tend toute l'œuvre de Ransmayr, *Keinem bleibt seine Gestalt*, mais elle est inséparable de tout le contexte de métamorphoses dans lequel elle s'inscrit : métamorphoses climatique, environnementale, politique, voire psychologique. Enfin, le roman *Die letzte Welt* représente lui aussi, en tant qu'œuvre littéraire, une métamorphose, celle d'une épopée qui a profondément marqué la culture occidentale et dont son auteur souhaitait qu'elle fût immortelle, *carmen perpetuum*.

»*Keinem bleibt seine Gestalt*«: *Die Verwandlung der Körper in Die letzte Welt von Christoph Ransmayr*

Der Roman von Christoph Ransmayr erzählt von Cottas Suche nach seinem Dichterfreund Publius Ovidius Naso, der von Kaiser Augustus nach Tomi am Schwarzen Meer verbannt worden ist. In diesem entlegenen Ort des Imperium Romanum, der mit Recht »die letzte Welt« genannt wird, trifft der Römer Cotta auf Menschen, deren Namen aus Ovids *Metamorphosen* stammen und die wie ihre mythologischen Vorbilder verschiedenartige Verwandlungen erleben, in Pflanze, Stein oder Tier. Die Verwandlung der Körper illustriert am auffälligsten das allgemeine Prinzip der Metamorphose, *Keinem bleibt seine Gestalt*, das dem Werk Ransmayrs zugrunde liegt; sie ist auch untrennbar mit den anderen Verwandlungen verbunden, in deren Rahmen sie sich vollzieht, wie Klima- und Umweltveränderungen, politische und sogar psychologische Verwandlungen. Schließlich stellt der Roman *Die letzte Welt* selbst als literarisches Werk eine Verwandlung dar, diejenige eines Epos, das die abendländische Kultur tief geprägt hat und dessen Autor sich wünschte, es sei unsterblich, *carmen perpetuum*.

MORIN Johann**page 303***Le corps souffrant dans les œuvres d'Anne Duden*

La souffrance corporelle est une composante essentielle dans les textes d'Anne Duden. Nous nous intéressons ici plus particulièrement à la représentation du corps souffrant dans *Übergang* (1982) et *Das Judasschaf* (1985). Ces deux œuvres majeures de l'auteur mettent en évidence la pluralité d'un corps humain aux multiples facettes, tiraillé entre monde intérieur et monde extérieur, et qui, loin de se résumer au simple biologique, recèle des dimensions historiques et psychologiques. En effet, nous tentons d'expliquer comment la souffrance et l'éclatement destructurant qui l'accompagne portent atteinte à l'intégrité physique et psychologique de l'individu. Le corps, à la fois mis à mal et en situation de crise, cesse d'être une unité rassurante pour devenir un amas de chair, de souffrance et de mémoire.

Der leidende Körper in den Texten von Anne Duden

Das körperliche Leiden ist ein wesentliches Element in den Texten von Anne Duden. Hier interessieren wir uns besonders für die Darstellung des leidenden Körpers in *Übergang* (1982) und *Das Judasschaf* (1985). Diese beiden Hauptwerke des Autors stellen die Vielschichtigkeit eines zwischen Außenwelt und Innenwelt hin- und hergerissenen menschlichen Körpers heraus, der nicht nur auf das Biologische beschränkt ist, sondern auch in seiner historischen und psychologischen Dimension zu betrachten ist. Wir versuchen nämlich zu erklären, wie das Leiden und die damit verbundene zerstörende Zersplitterung die physische und psychische Einheit des Individuums beschädigen. Der einer Krisensituation ausgesetzte Körper hört auf, eine beruhigende Einheit darzustellen und wird zu einer Masse von Fleisch, Leiden und Gedächtnis.

JEANBLANC Helga**page 329***La pauvreté vue comme pathologie dans la réception d'Eugène Sue en Allemagne*

Le roman feuilleton *Les Mystères de Paris*, dans lequel les contemporains ont vu pour la première fois l'image sans fard des couches sociales les plus basses de la société, représente dans l'Allemagne des années 1840 un phénomène de réception probablement unique dans la mesure où, de par son schéma interprétatif des phénomènes sociaux emprunté aux sciences naturelles, il a influé sur les stratégies argumentatives des écrits journalistiques allemands consacrés à la problématique du paupérisme. Le roman a induit en effet une tendance notable à la médicalisation du discours sur la misère et le crime, qui fait apparaître la population pauvre comme agent pathogène susceptible de contaminer l'ensemble du corps social et qui métaphorise les phénomènes d'exclusion sociale comme processus biochimiques d'excrémation. La contribu-

tion, qui éclaire le rôle joué par les comptes rendus des *Mystères de Paris* dans la médicalisation du discours social, s'inscrit dans une approche qui fait intervenir l'esthétique des genres et de la réception littéraire.

»Mikrobe Mensch« – Befunde zur Pathologisierung der Armut in der deutschen Sue-Kritik

Der Zeitroman *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue, der im Deutschland der 1840er Jahre ein wohl einzigartiges Rezeptionsphänomen darstellte und dem die erstmalige ungeschminkte Darstellung sozialer Unterschichten zugeschrieben wurde, wirkte mit seiner naturwissenschaftlichen Deutung sozialer Prozesse auf die Argumentationsstrategien deutscher Pressediskurse ein, die sich der Pauperismus-Problematik widmeten. Dem Muster des Romans entsprechend läßt sich zunehmend auch in Deutschland eine Tendenz zur Medikalisierung in der Darstellung von Armut und Verbrechen beobachten, welche die Armenbevölkerung als den Gesellschaftskörper kontaminierende Krankheitserreger erscheinen läßt und das Phänomen sozialer Ausgrenzung als biologisch-chemischen Ausscheidungsprozeß metaphorisiert. Der Beitrag untersucht die Pathologisierung gesellschaftlicher Unterschichten am Beispiel von Sue-Rezensionen unter Berücksichtigung der damit verbundenen wirkungsästhetischen und gattungstheoretischen Reflexionen.

Introduction

S'intéresser aux représentations littéraires du corps, comme le font la majorité des contributions présentes dans ce volume, repose sur un paradoxe. Car vouloir détecter l'empreinte des corps dans la littérature, c'est aller à l'encontre de leurs moyens d'expression propres qui *a priori* ne relèvent que marginalement du langage verbal. En effet, il ressort des études des spécialistes des sciences de la communication que, même chez les humains, la communication non verbale l'emporte quantitativement sur la parole. Le corps se manifeste notamment par ses propriétés physiques, sa façon de se mouvoir, par les mimiques du visage, par des formes originales de paralangage, par sa manière d'entrer en contact avec les autres ou de garder une certaine distance. La voix et le langage articulé, tout en étant le propre de l'homme, ne sont pour lui qu'un élément de communication parmi d'autres¹. Deux contributions de ce volume, de Julie Barillet et Sabine Kremser-Dubois, sur le cinéma muet allemand montrent qu'ils ne sont même pas nécessaires à la production d'œuvres artistiques de très grande qualité. Les metteurs en scène et les scénaristes du cinéma muet allemand ont fait d'un handicap apparent une force et développé un langage visuel et sonore (accompagnement musical) extrêmement raffiné et différencié, qui se passe de la voix humaine et même à l'extrême du langage humain. C'est le cas dans *Le dernier homme* (1924) de Murnau, l'un des quatre

1. Cf. notamment l'ouvrage d'Axel HÜBLER, *Das Konzept « Körper » in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001, en particulier le premier chapitre intitulé « Die Welt des Nonverbalen », p. 11-40.

films analysés par Julie Barillet, dans lequel l'image et la musique se suffisent totalement à elles-mêmes — à l'exception d'un intertitre qui signale que la soudaine fortune du portier déchu est peu vraisemblable. Quand l'intrigue est plus complexe, la narration filmique exige un minimum d'intertitres qui compensent par leur univocité ce que l'image et la musique peuvent avoir d'équivoque ou simplement d'incompréhensible. C'est particulièrement le cas de ces films muets tournés à partir d'une pièce de théâtre dont les dialogues reparaissent, sous une forme vestigiale, dans les intertitres. L'étude par Sabine Kremser-Dubois du film muet *Die Hose*, tourné par Hans Behrendt en 1927 à partir de la pièce (1911) du même nom de Carl Sternheim, met en évidence les métamorphoses de la pièce du fait de sa transposition dans un *medium* de nature essentiellement visuelle et de sa re-création dans un contexte historique nettement différent. L'une des objections que l'on entend souvent à propos du cinéma muet est que, malgré l'extrême richesse de ses représentations, il ne parviendrait que difficilement à rendre compte de nuances psychologiques qui seraient, par contre, con-substantielles au théâtre et au cinéma parlant. Il est vrai que l'apogée du cinéma muet coïncide avec le courant littéraire et artistique allemand des années 20 qualifié de *Nouvelle objectivité* (Neue Sachlichkeit). Après le pathos de l'expressionnisme, il était de bon ton de faire une cure d'objectivité et de tenir la parole en lisière. Pourtant, le souci d'interroger le corps pour en savoir plus sur l'âme ou l'esprit est une constante de la pratique littéraire et artistique, en particulier dans les arts du spectacle.

Comme le montre l'étude de Gilles Darras, c'est déjà la conscience des insuffisances ou des ruses de la parole qui amène le jeune Schiller, plus d'un siècle auparavant, à s'appuyer sur le langage du corps pour « surprendre l'âme dans ses opérations les plus secrètes ». Mettant à profit dans ses premiers drames ce qu'il avait étudié de médecine à la *Carlsschule* de Stuttgart, Schiller veut représenter l'homme dans sa totalité, tel que le concevaient les « médecins-philosophes » des Lumières tardives. Les nombreuses indications scéniques prescrivent aux acteurs des comportements qui sont autant de symptômes de leur vie et de leur désordre intérieurs. C'est justement autour de la notion de « seconde voix » ou représentation concrète du corps sur la scène que, dans sa contribution, Philippe Wellnitz s'efforce de retracer l'évolution de la pro-

duction théâtrale dans l'espace germanophone. À l'époque classique, dominée par le genre tragique, la corporéité ne se manifesterait que de manière indirecte, notamment celle du refoulement. Au contraire, le théâtre du XIX^e siècle et du XX^e jusqu'à la Seconde Guerre mondiale assignerait au corps un rôle de premier plan, le théâtre contemporain se caractérisant par un retour en force des dialogues dont la dislocation reproduirait celle des corps.

La place particulière et relativement autonome qu'occupe le corps dans le système de communication de l'homme explique, avec la prétention, contestée, du positivisme triomphant de rendre compte de tout par le *logos*, que le corps ait pu être considéré au tournant du XX^e siècle comme le lieu d'expression privilégié de l'individualité, par opposition au caractère universel du langage. C'est le point de vue notamment de Hugo von Hofmannsthal qui fait l'apologie de la danse en réaction à la crise du langage verbal¹. L'affirmation de l'individualité va de pair avec la revendication du droit à jouir de son corps. Malgré sa virtuosité verbale, le prophète Zarathoustra-Nietzsche ne voit que le chant et la danse pour échapper à l'« esprit de pesanteur » de la masse (*Die Viel-zuvielen*). Aux « contempteurs du corps », il lance : « Il y a plus de raison dans ton corps que dans ce que tu peux penser de plus savant² ». Pour Nietzsche, le corps n'est pas seulement ce que nous avons en propre, il concentre en lui, par la phylogenèse, le savoir essentiel de l'espèce. La conception nietzschéenne du corps fédère dans l'espace germanophone les écrivains et les artistes, notamment expressionnistes, en quête d'un langage qui dépasserait la scission, introduite par la morale néo-platonicienne et chrétienne, de l'esprit et du corps. Mais la dichotomie peut réapparaître sous une forme plus complexe, comme le montre l'exemple de la *Lulu* de Frank Wedekind étudiée par Catherine Mazellier-Grünbeck : censée incarner le naturel et l'authentique, cette femme fatale fait preuve d'une

1. Hugo von HOFMANNSTHAL, « Über die Pantomime », in *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze 1*, p. 505 : « Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich ».

2. Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, in *Sämtliche Werke, KSA*, éd. par G. Colli et M. Montinari, Munich, DTV, 1980, vol. 4, p. 40, « Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in deiner besten Weisheit » (dans le chapitre « Von den Verächtern des Leibes »).

conscience exacerbée et d'une maîtrise de la parole qui soumet à son pouvoir les corps et les esprits. Finalement, la pièce peut se lire comme le triomphe non voulu du *logos* sur le corps. Quant à la pièce de Georg Kaiser analysée par Maurice Godé : *Les bourgeois de Calais*, elle vise à montrer, de l'aveu de son auteur, que « la tête est plus forte que le sang ». Mais, paradoxalement, ce sont les corps prêts à se sacrifier, et non pas la parole aussi proliférante que dévaluée, qui doivent accréditer l'utopie de l'« homme nouveau ». Preuve fragile, il est vrai, tant il est difficile de créer une utopie radicalement altruiste sur les ruines d'une religion sécularisée.

Il est un domaine qui se situe à l'intersection des arts du spectacle — dans lesquels la représentation non verbale des corps est une composante indispensable, même si c'est sous une forme stylisée comme chez Oskar Schlemmer, — et de la « pure » littérature : celui du livre autobiographique illustré par l'auteur. Katja Wimmer en étudie un exemple rare mais particulièrement prégnant : le roman d'Else Lasker-Schüler *Mein Herz*, dans lequel l'identité fuyante se construit, au moins provisoirement, dans un réseau complexe de relations qui s'établissent entre un moi écrivant et écrit, dessinant et dessiné. La voix rencontre l'image, la réalité, l'idéalité, et la part masculine la part féminine.

La deuxième partie de notre ouvrage est consacrée à la représentation du corps dans la poésie et le roman. Né d'un paradoxe, le rapport entre le corps et le texte se nourrit de transferts métaphoriques : le corps lui-même peut être considéré comme un texte invitant à son propre déchiffrement¹, tout comme, inversement, le texte littéraire mérite d'être analysé dans sa corporéité². Dans sa matière, il manifeste le désir que se fixent sur le papier les traces d'un corps évanoui. La contribution de René Gérard éclaire magistralement, à partir de la notion de « cogito

1. Cf. comme exemple le chapitre « Herbert Truczinskis Rücken » dans le roman de Günter GRASS, *Die Blechtrommel*. Les marques sur le dos de son ami sont pour Oskar comme les caractères d'un livre où sont inscrites les expériences passées. Quand il parcourt des doigts ce dos labouré de cicatrices, il prend conscience de sa propre corporéité.

2. Cf. Christian L. HART NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985 ; Roger MÜLLER FARGUELL, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*, München, Fink, 1995 ; Sigrid WEIGEL (éd.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau, 1992 ; Anne DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps*, Paris, PUF, 1992.

corporel » de Merleau-Ponty (dont les affinités avec la conception nietzschéenne des rapports entre le corps et l'esprit sautent aux yeux), la façon dont Musil, dans *Vereinigungen*, développe un discours analogique dont la cohérence est de l'ordre du corps et des sens par lesquels celui-ci appréhende le monde. De son côté, Kristell Glimois analyse la poésie de Trakl comme un processus d'écriture par lequel le corps se construit et se déconstruit sans cesse, comme un chant où s'entremêlent ce que l'auteur a de plus personnel et les références les plus impersonnelles.

De travaux récents dans les domaines de la philosophie, de l'anthropologie et de la psychosociologie¹, il ressort que le corps n'est plus perçu aujourd'hui comme le dernier refuge de l'individualité contre l'emprise de la société, mais bien, à travers des modèles contraignants (en particulier : la mode et la publicité), comme le reflet des mythes asservissants que véhicule la société. La crise du langage, perçue et thématisée dans les pays germaniques autour des années 1900, s'étend à la représentation du corps. Déjà, dans son interprétation de la littérature occidentale, Denis de Rougemont avait mis en évidence l'avènement à l'époque des troubadours et des *Minnesänger* d'une conception tragique de l'amour, alors que l'attraction des corps était pour les Anciens, Romains comme Grecs, exclusivement une source de plaisir sensuel². Combiné à d'autres données historiques plus récentes, comme la mémoire de la *Shoah* ou le ressentiment contre la société, ce pessimisme radical tend aujourd'hui à englober le langage comme le corps qu'il désigne. Dans le roman de Thomas Bernhard, *Beton*, analysé par Roger Sauter, l'actant principal est la maladie, métaphore de la difficulté à vivre dans une société où riment bonne santé, hypocrisie et bêtise ; chez Anne Duden, dont Johann Morin étudie deux romans, le corps n'est plus qu'un amas de chair où s'inscrivent la souffrance et la mémoire douloureuse. Dans ce contexte, comme le montre Dorle

1. Cf. l'ouvrage de Michel BERNARD, *Le corps*, Paris (Seuil), 1995 ; Odile QUÉRAN, Denis TRARIEUX (éd.), *Les discours du corps : une anthologie*, Paris, 1993 ; destiné à un public scolaire et universitaire, l'ouvrage collectif : *Analyses et réflexions sur le corps*, 2 vol., Ellipses, 1992, présente un bon panorama des différentes problématiques sur le corps.

2. Denis de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.

Merchiers, la métamorphose des corps, telle que l'imagine Christoph Ransmayr à la suite d'Ovide, introduit un principe de fluidité du vivant, et par là même l'espoir de survivre au-delà des apparences corporelles. Une dernière contribution, d'Helga Jeanblanc, éclaire le rôle joué par la réception en Allemagne du roman d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, dans la médicalisation du discours social.

En guise de conclusion, nous exprimons le vœu que l'ouvrage collectif présenté ici par l'Équipe d'accueil « Études germaniques et centre-européennes » de l'Université Paul-Valéry de Montpellier, à laquelle se sont joints quelques jeunes chercheurs d'autres universités, permette d'instaurer et de poursuivre un dialogue entre les chercheurs des espaces francophone et germanophone sur la vaste problématique de la représentation du corps dans les arts (en particulier dans les arts du spectacle) et la littérature. Et nous remercions cordialement notre collègue Sabine Kremser-Dubois d'avoir accepté de relire l'ensemble des résumés et de traduire en allemand notre introduction.

Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK & Maurice GODÉ

Einleitung

Die Beschäftigung mit literarischen Darstellungen des Körpers — wie es hier bei den meisten vorliegenden Beiträgen geschieht — beruht auf einem Paradox. Spuren von Körpern in literarischen Texten ausmachen zu wollen, läuft nämlich den eigentlichen körperlichen Ausdrucksmitteln, die nur zum kleinsten Teil sprachlicher Natur sind, zuwider. Aus den Untersuchungen der Fachleute in den Kommunikationswissenschaften geht in der Tat hervor, dass selbst beim Menschen die non-verbale Kommunikation quantitativ überwiegt. Der Körper gibt sich durch seine physischen Eigenschaften zu erkennen, durch seine Bewegungsweise, durch gewisse Formen der Parasprache und die Art und Weise, wie er den Kontakt mit Anderen aufnimmt oder Distanz wahrt. Stimme und artikulierte Sprache sind zwar allein dem Menschen eigen, stellen aber für ihn nur ein Kommunikationsmittel unter anderen dar.¹ Zwei Beiträge in diesem Sammelband — von Julie Barillet und Sabine Kremser-Dubois —, die vom deutschen Stummfilm handeln, zeigen, dass sie nicht einmal unentbehrlich sind für die Produktion von vollendeten Kunstwerken. Regisseure und Drehbuchautoren des deutschen Stummfilms haben aus einem scheinbaren Handikap eine Stärke gemacht und eine äußerst raffiniert-differenzierte visuelle Sprache mit musikalischer Untermalung entwickelt, die ohne menschliche Stimme, ja ohne menschliche Sprache auskommt. Dies trifft etwa auf *Der*

1. Vgl. Axel HÜBLER, *Das Konzept »Körper« in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001, insb. das erste Kapitel »Die Welt des Nonverbalen«, S. 11-40.

letzte Mann von Murnau zu, einem der vier von Julie Barillet hier untersuchten Stummfilme, in dem Bild und Musik sich selbst genügen — von einem Zwischentitel abgesehen, der darauf hinweist, dass das plötzliche Glück des Portiers eher unwahrscheinlich ist. Ist die Handlung verwickelter, so erfordert das filmische Erzählen ein Mindestmaß an sprachlichen Einblendungen, die durch ihre eindeutigen Aussagen das, was Bild und Musik an Mehrdeutigem, ja sonst Unverständlichem aufweisen, kompensieren. Dies gilt besonders für Stummfilme, die — aufgrund eines Theaterstückes gedreht — Dialogüberbleibsel in Form von relativ zahlreichen Zwischentiteln aufweisen. Der Beitrag von Sabine Kremser-Dubois über den Stummfilm *Die Hose*, der 1927 nach dem gleichnamigen Lustspiel (1911) von Carl Sternheim von Hans Behrendt gedreht wurde, untersucht eingehend die inzwischen eingetretenen Veränderungen, die darauf zurückzuführen sind, dass die im Wesentlichen gesprochene Komödie in ein vorwiegend visuelles Medium übertragen wurde, und zwar in einem historischen Kontext, der von dem der Vorlage deutlich abwich. Einer der oft gehörten Einwände gegen den Stummfilm ist, dass er bei aller Vielfalt seiner Darstellungsmittel im Gegensatz zum Theater bzw. Sprechfilm kaum imstande sei, psychologische Nuancen wiederzugeben. Tatsächlich fällt der Höhepunkt der Stummfilms mit der literarisch-künstlerischen deutschen Bewegung der zwanziger Jahre, die man als »Neue Sachlichkeit« bezeichnet, zeitlich zusammen. Nach dem Pathos des Expressionismus verhielt man sich betont sachlich und war bestrebt, das Wort am Gängelband zu halten. Und doch ist die Bemühung, den Körper zu befragen, um Näheres über Geist und Seele zu erfahren, eine Konstante der literarischen und künstlerischen Praxis, insbesondere in Film und Theater.

Wie der Studie von Gilles Darras zu entnehmen ist, führte bereits mehr als ein Jahrhundert zuvor das Wissen um die Unzulänglichkeit oder die List des Wortes den jungen Schiller dazu, der Sprache des Körpers nachzuspüren, um die Seele »gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen«. Er machte sich in seinen ersten Dramen die auf der Stuttgarter Carlsschule gewonnenen medizinischen Erkenntnisse zu Nutze, um den »ganzen Menschen«, wie er von den Mediziner-Philosophen der Spätaufklärung konzipiert wurde, darzustellen. Die zahlreichen Szenenanweisungen schreiben den Schauspielern eine Kör-

persprache vor, die die inneren Verirrungen des menschlichen Geistes zum Vorschein bringen. Um diese »zweite Stimme« bzw. die konkrete Darstellung des Körpers auf der Bühne geht es in dem Beitrag von Philippe Wellnitz, der bestrebt ist, von diesem Standpunkt aus die Entwicklung der theatralischen Produktion im deutschsprachigen Raum zu rekonstruieren. In der Klassik, die die Tragödie als höchste Gattung ansah, habe sich das Körperliche nur mittelbar, etwa in Form von Verdrängungserscheinungen, gezeigt. Demgegenüber habe das Theater im 19. und im 20. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg den Körpern eine erstrangige Rolle zugewiesen, während sich das zeitgenössische Theater durch das Überhandnehmen der Dialoge kennzeichne. Deren Zersplitterung spiegele gleichsam die des Körpers.

Der besondere, relativ autonome Platz, den der Körper im menschlichen Kommunikationssystem einnimmt — zusammen mit der allerdings bestrittenen Anmaßung des Positivismus, alles durch den *Logos* zu erklären — macht verständlich, dass um die Jahrhundertwende der Körper als bevorzugter Zufluchtsort der Individualität im Gegensatz zur nivellierenden Sprache aufgewertet wurde. Diese Ansicht vertrat etwa Hugo von Hofmannsthal mit seinem Lob auf den Tanz als Reaktion auf die Sprachkrise.¹ Die Betonung der Individualität geht mit dem Anspruch auf das Recht auf körperlichen Genuß einher. Trotz seiner sprachlichen Virtuosität sieht der Prophet Zarathustra-Nietzsche nur in Tanz und Lied eine Chance, dem alles erfassenden »Geist der Schwere« zu entkommen. Den »Verächtern des Leibes« schleudert er ins Gesicht: »Es ist mehr Vernunft in deinem Leib, als in deiner besten Weisheit.«² Nietzsche meint, der Körper sei nicht nur unser Eigenstes, sondern er konzentriere in sich durch die Phylogenese das für die Gattung Mensch allerwichtigste Wissen. Die von Nietzsche vertretene Auffassung des Körpers übernehmen im deutschen Sprachraum viele Schriftsteller und Künstler (darunter die meisten Expressionisten), die auf der Suche nach

1. HUGO VON HOFMANNSTHAL, »Über die Pantomime«, in *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze 1*, S. 505: »Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich.«

2. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, in *Sämtliche Werke, KSA*, hrsg. von G. Colli et M. Montinari, Munich, DTV, 1980, Bd. 4, p. 40, (im Kapitel »Von den Verächtern des Leibes«): »Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in deiner besten Weisheit.«

einer Sprache sind, die die von der christlich-neuplatonischen Moral eingeführte Spaltung von Körper und Geist überwinden soll. Die überwunden geglaubte Dichotomie kann aber in einer komplexeren Form wieder erscheinen, wie das von Catherine Mazellier-Grünbeck untersuchte Drama *Erdgeist* von Frank Wedekind zeigt: Die »femme fatale« Lulu, die als Verkörperung von Natur und Authentizität konzipiert war, legt in Wirklichkeit ein gesteigertes Selbstbewußtsein und eine Sprachbeherrschung an den Tag, die es ihr ermöglichen, Geist und Körper aller sie umgebenden Menschen in ihre Gewalt zu bringen. Letzten Endes nimmt sich das Drama als der ungewollte Sieg des Logos über den Körper aus. Im Falle des von Maurice Godé studierten Dramas von Georg Kaiser, *Die Bürger von Calais*, zielt dieses laut seines Verfassers auf den Beweis ab, dass »der Kopf stärker als das Blut« sei. Im Endeffekt sind es jedoch paradoxerweise die opferbereiten Körper, die die Utopie des »Neuen Menschen« beglaubigen — und nicht die wortgewaltigen Dialoge. Eine allerdings fragwürdige Beglaubigung: Ist es doch ein schwieriges Unterfangen, eine radikal altruistische Utopie auf den Trümmern einer säkularisierten Religion entstehen zu lassen!

Es gibt einen künstlerischen Bereich, der sich am Schnittpunkt von Film bzw. Theater (bei denen die nonverbale Darstellung der Körper unerlässlich ist, auch wenn es wie bei Oskar Schlemmer in einer äußerst stilisierten Form geschieht) und der rein geschriebenen Literatur befindet: den der Autobiographie, die vom Verfasser selbst mit Zeichnungen versehen ist. Katja Wimmer untersucht ein seltenes, dafür besonders prägnantes Beispiel, und zwar den Roman von Else Lasker-Schüler *Mein Herz*, in dem die sich immer wieder auflösende Identität in einem komplexen Hin und Her zwischen erzählendem und erzähltem Ich, zwischen zeichnendem und gezeichnetem Ich entsteht. Die Stimme trifft auf das Bild, die Realität auf die Fiktion und die Weiblichkeit auf die Männlichkeit.

Der zweite Teil unseres Sammelbandes ist der Darstellung des Körpers im Roman und in der Lyrik gewidmet. Aus einem Paradox entstanden, lebt die Beziehung zwischen Körper und Text von metaphorischen Übertragungen: Der Körper selbst kann als ein Text angesehen werden, der zu seiner Entzifferung auffordert¹, ebenso wie der litera-

1. Siehe z. B. das Kapitel »Herbert Truczkinskis Rücken« im Roman von Günter

rische Text wiederum verdient, in seiner Körperbezogenheit analysiert zu werden.¹ Er manifestiert auf seine Weise das Verlangen, die Spuren von verschwundenen Körpern auf dem Papier zu fixieren. Der Beitrag von René Gérard legt meisterhaft anhand des Begriffs »cogito corporel« (körperliches cogito) vom Philosophen Merleau-Ponty dar, wie Robert Musil in *Vereinigungen* einen analogischen Diskurs entwickelt, dessen Kohärenz lediglich auf dem Körper und den ihn konstituierenden Sinnen beruht. Kristell Glimois nimmt ihrerseits die Lyrik Trakls unter die Lupe und gelangt zur Einsicht, dass sie einen unablässigen Vorgang darstellt, durch den sich der Körper abwechselnd aufbaut und zerlegt — ein Lied, in dem sich das Persönlichste des Autors mit dem Überpersönlichen verbindet.

Jüngst erschienenen Arbeiten in den Bereichen der Philosophie, der Anthropologie und der Psychosozialogie² ist zu entnehmen, dass der Körper heutzutage nicht mehr als der Zufluchtsort der von der Gesellschaft bedrängten Individualität angesehen wird; er erscheint vielmehr wegen der ihn fremdbestimmenden Vorbilder (insbesondere in Mode und Werbung) als die Widerspiegelung der ihm von der Gesellschaft auferlegten modernen Mythen. Die um die Jahrhundertwende im deutschen Sprachraum wahrgenommene und thematisierte Sprachkrise erfaßt nunmehr auch die Darstellung des Körpers. Schon in seiner Deutung der abendländischen Literatur hatte Denis de Rougemont das Aufkommen einer tragischen Auffassung der Liebe in der Zeit der Troubadours und Minnesänger dargelegt, wo in der griechisch-römischen Antike die gegenseitige Anziehung der Körper eine Lebensquelle bedeu-

GRASS *Die Blechtrommel*: Die Narben auf dem Rücken des Freundes kommen Oskar wie die Buchstaben eines Buches vor, in dem alle vergangenen Erlebnisse festgehalten sind. Wenn er mit den Fingern über diesen Rücken fährt, wird er sich der eigenen Körperlichkeit bewußt.

1. Vgl. Christian L. HART NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985; Roger MÜLLER FARGUELL, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*, München, Fink, 1995; Sigrid WEIGEL (Hrsg.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau, 1992; Anne DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps*, Paris, PUF, 1992.

2. Vgl. Michel BERNARD, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995; Odile QUÉRAN und Denis TRARIEUX (Hrsg.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, 1993; Eine gute Einführung in die Problematik stellt der beim Ellipses-Verlag 1992 erschienene Doppelband *Analyses et réflexions sur le corps* dar.

tete.¹ Mit anderen Fakten verbunden, die in der nahen Vergangenheit erschienen sind, wie die Erinnerung an die Shoah oder der Haß gegen das eigene Land, neigt diese pessimistische Einstellung dazu, sowohl den Körper als auch die ihn bezeichnende Sprache zu erfassen. In seiner Studie zum Roman des Österreicherers Thomas Bernhard: *Beton* untersucht Roger Sauter die Krankheit, den »Hauptaktanten«, als Metapher für die Schwierigkeit, in einer Gesellschaft zu leben, in der sich Gesundheit mit Heuchelei und Dummheit reimt; bei Anne Duden, von der Johann Morin zwei Romane untersucht, ist der Körper nur noch ein Fleischklumpen, in dem Leiden und schmerzliches Gedächtnis eingeschrieben sind. In diesem Zusammenhang berechtigt die Fähigkeit der Körper wie alles Lebendigen überhaupt, sich zu verwandeln — so wie sie Christoph Ransmayr in seinem von Dorle Merchiers erläuterten Roman *Die letzte Welt* frei nach Ovid darstellt — zur Hoffnung, der Mensch könne über den körperlichen Schein hinaus überleben. Ein letzter Beitrag, von Helga Jeanblanc, macht die Rolle deutlich, die die Rezeption des Zeitromans von Eugène Sue *Les mystères de Paris* für die medizinische Prägung sozialer Diskurse in Deutschland gespielt hat.

Zum Schluß bringen wir den Wunsch zum Ausdruck, dass der vorliegende Sammelband — von der Forschungsgruppe »Études germaniques et centre-européennes« der Paul-Valéry-Universität, der sich einige junge Forscher aus anderen Universitäten angeschlossen haben, herausgegeben — dazu beitragen möge, die fachliche grenzüberschreitende Diskussion zur weiten Problematik der Körperdarstellung in den Künsten, insbesondere in Theater und Film, zu beleben. Und wir möchten unserer Kollegin Sabine Kremser-Dubois, die die Zusammenfassungen Korrektur gelesen und die Einleitung ins Deutsche übersetzt hat, ganz herzlich danken.

1. DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident* (Liebe und Abendland), Paris, Plon, 1939.

Première partie

Arts du spectacle

La représentation du corps dans les premiers drames de Friedrich Schiller

L'on sait ce que le père des *Brigands*, de la *Conjuration de Fiesco à Gênes* et d'*Intrigue et Amour* doit aux auteurs du « Sturm und Drang », dont les pièces paraissent quelques années seulement avant les siennes. *Les Jumeaux* de Klinger et *Julius de Tarente* de Leisewitz constituent ainsi deux des principales sources auxquelles le jeune Schiller a puisé pour la composition de ses *Brigands*, dont la thématique générale — le motif des frères ennemis — est directement empruntée aux pièces des deux « Stürmer »¹.

Si les premières pièces de Schiller s'inscrivent à maints égards dans le prolongement de celles écrites au début des années 1770 par un Goethe, un Lenz ou encore un Wagner, il est un point cependant sur lequel elles s'en distinguent suffisamment pour conférer à la dramaturgie de leur auteur une indéniable originalité. Pour peu que l'on compare les pièces de Schiller et celles de ses aînés sous l'angle des indications scéniques, on est en effet très vite frappé de voir combien l'auteur du *Don Carlos* en fait un usage à la fois plus abondant et plus précis que ses devanciers. À cet égard, il est manifeste que la notion même d'« indication scénique »

1. Sur les liens entre les drames des trois auteurs, on se reportera à l'excellente étude de Fritz MARTINI : *Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftskritischen Dramas von J. A. Leisewitz, F. M. Klinger und F. Schiller*. In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 16, 1972, p. 129-186.

enferme dans des bornes trop étroites l'utilisation que Schiller fait de ce procédé dramatique, auquel il attribue en vérité une fonction et une signification essentielles dans son théâtre.

Loin de constituer pour le dramaturge de simples instructions pratiques à l'usage de l'acteur ou de désigner uniquement des gestes banals et des mimiques élémentaires, les didascalies lui servent bien plutôt à élaborer un véritable langage corporel destiné à traduire aussi scrupuleusement que possible les divers mouvements de l'âme, cette âme que le préfacier des *Brigands* se fait fort de surprendre dans ses « opérations les plus secrètes ¹ ». En définissant ainsi la démarche qu'il a suivie dans sa première pièce, Schiller pose les fondements d'une dramaturgie qu'il veut inscrire dans le droit fil d'une réflexion anthropologique amorcée au cours de ses études à la « Carlsschule » de Stuttgart (1773-1780) et centrée sur le problème de la relation entre l'âme et le corps ².

Sous l'impulsion de ses professeurs et tout particulièrement de Jacob Friedrich Abel, dont l'influence déterminante sur sa formation intellectuelle est désormais clairement établie ³, l'élève Schiller rédige à la fin de ses études trois textes situés à l'intersection de la médecine, de la philosophie et de la psychologie, trois essais qui sont le fruit de ses réflexions sur la question du lien psychosomatique ⁴. L'analyse de ce lien est précisément au centre de toute une série d'essais et de traités que l'on voit

1. « Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt [...] » In : *Schillers Werke, Nationalausgabe* (NA), begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff, Bd. 3, p. 5. Les citations de Schiller seront faites à partir de cette édition.

2. Wolfgang RIEDEL a consacré à cette réflexion une précieuse étude dans laquelle il en retrace la genèse et la replace dans le contexte philosophique de son époque : *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der « Philosophischen Briefe »*, Würzburg 1985.

3. Cf. *Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Carlsschule (1773-1782)*, mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995.

4. Un essai, rédigé en latin, sur un sujet proprement médical : *De discrimine februm inflammatoriarum et putridarum* (1780) et deux essais touchant plus spécifiquement à la psycho-physiologie : *Philosophie der Physiologie* (1779), *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780).

naître dans la seconde moitié du siècle sous la plume d'une école de penseurs se désignant eux-même sous le nom de « médecins-philosophes ¹ ». Soucieux de dépasser le clivage entre les deux natures de l'homme — un clivage hérité du dualisme cartésien — ces « médecins-philosophes » s'efforcent au contraire d'appréhender l'individu dans sa totalité en choisissant pour ce faire une approche résolument interdisciplinaire ².

Objet d'étude commun à la médecine, la philosophie et la psychologie, le phénomène psychosomatique a tout pour constituer un objet de représentation littéraire à l'heure où l'écrivain s'intéresse de plus en plus à l'histoire *intérieure* de l'individu ³. Sortant du relatif ostracisme dans lequel il était tenu jusqu'alors, le roman trouve ainsi l'occasion de gagner ses lettres de noblesse en ajustant son esthétique et ses objectifs aux visées de l'anthropologie contemporaine ⁴. L'écrivain se livre à l'analyse des âmes comme l'anatomiste pratique la dissection des corps, ainsi que le rappelle opportunément Schiller dans la préface du *Criminel par infamie* (1786) :

Warum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen? Warum achtet man nicht in eben dem Grade auf die Beschaffenheit und Stellung der Dinge, welche einen solchen Menschen umgaben, bis der gesammelte Zunder in seinem Inwendigen Feuer fing? [...] die Leichenöffnung seines Lasters unterrichtet

1. Johann Georg ZIMMERMANN : *Von der Erfahrung in der Arzneykunst*, Zürich 1763-1764, Ernst PLATNER : *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*, Leipzig 1772, Johann Friedrich ZÜCKERT : *Von den Leidenschaften*, Berlin 1774, Johann Karl WEZEL : *Versuch über die Kenntnis des Menschen*, Leipzig 1784-1785, entre autres.

2. Cf. Hans-Jürgen SCHINGS (Hg.) : *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, 1994. Cet ouvrage collectif constitue une véritable somme des études récentes sur la question de l'anthropologie et de ses multiples ramifications dans l'Allemagne de la « Spätaufklärung ».

3. C'est précisément ce que réclame Friedrich VON BLANKENBURG dans un texte fondateur où, s'appuyant sur l'*Agathon* de Wieland (1767), il explique que le roman moderne doit s'efforcer de montrer en quoi les actions d'un personnage sont étroitement liées à des facteurs psychologiques, des influences physiques et des circonstances extérieures : *Versuch über den Roman*, Leipzig 1774.

4. Dans un panorama très complet des recherches sur la question, Wolfgang RIEDEL parle d'une « psychologisation de la littérature » propre à la « Spätaufklärung » : *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft*. In : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*, 6. Sonderheft, Tübingen 1994, p. 93-155.

vielleicht die Menschheit und — es ist möglich, auch die Gerechtigkeit¹.

À travers cette redéfinition ou cette précision du rôle de l'écrivain, on mesure combien la littérature anthropologique se soucie d'inscrire sa démarche dans celle du médecin-philosophe. La réorientation du roman dans le sens d'une chronique psychologique s'accompagne d'un intérêt grandissant pour les phénomènes « a-normaux ». Les déviations, les dérapages dans le vice et l'immoralité prennent en effet toute leur place dans une littérature qui entend étudier l'homme sous toutes ses facettes et qui, de fait, accorde une attention particulière aux cas de dépression, de suicide ou d'homicide, non pas tant pour juger que pour mieux comprendre et prévenir, à défaut de guérir².

Tout se passe donc comme si l'intérêt accru pour « l'histoire intérieure », les contradictions et les soubresauts de l'âme, appelait l'émergence d'une esthétique ou d'une écriture propres à en restituer toutes les subtilités, que ce soit à travers le roman par lettres, comme le *Werther* de Goethe (1774), le récit autobiographique, comme *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz (1785), qualifié par son auteur lui-même de « roman psychologique » ou encore dans le *Magazine de psychologie expérimentale* publié par le même Moritz à partir de 1783³.

1. NA 16, p. 9.

2. La notion de « déviance » ou d'« égarement » figure d'ailleurs en bonne place dans les préfaces aux deux grands récits psychologiques de Schiller, que ce soit dans celle du *Criminel par infamie* : « In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen », NA 16, p. 7, ou dans celle du *Visionnaire* (1789), que l'auteur qualifie de « Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes », NA 16, p. 45.

3. Dans la préface à son *Magazine*, l'auteur recommande ainsi d'étudier les égarements de l'âme en s'appuyant notamment sur une étude rigoureuse des cas criminels. Le psychologue définit à cet usage une grille d'observation qui peut fort bien se lire comme le manifeste et le programme de l'anthropologie littéraire : « Wie nahm die Entzündung in dem schadhaften Gliede allmählich zu ? Wie hätte dem Übel noch beizeiten vorgebeugt, der Schaden noch geheilt werden können ? An welcher Nachlässigkeit im Besichtigen oder Verbinden lag es, daß er so weit um sich griff, bis kein Rettungsmittel mehr fruchten wollte ? In welchen Dorn hatte sich der gesunde Finger gereizt ? Welcher kleine unbemerkte Splitter war darin steckengeblieben, der nach und nach ein so gefährliches Geschwür erweckte ? Wie weit mannigfaltiger, verderblicher und um sich greifender als alle körperlichen Übel sind die Krankheiten der Seele ! Wie weit unentbehrlicher als alle Arzneikunde für den Körper wäre dem menschlichen Geschlechte

Dans la perspective d'une littérature qui s'approprie les méthodes et les visées de l'anthropologie, la scène dramatique constitue à son tour un support idéal puisqu'elle permet, mieux encore que le roman peut-être, de saisir l'individu dans sa totalité, c'est-à-dire de décrire pour ainsi dire « in vivo » la relation de l'âme et du corps. Or, c'est précisément ce à quoi s'attache le jeune Schiller dans ses premiers drames, l'ancien étudiant en médecine étant mieux placé que quiconque pour exploiter les potentialités offertes par le théâtre et prolonger sur la scène de Mannheim une investigation commencée à la « Carlsschule » de Stuttgart au fil des cours de psychologie, des visites aux malades et des leçons d'anatomie¹.

Schiller n'a d'ailleurs pas attendu de quitter l'Académie pour « mettre en scène » les réflexions et les observations psycho-physiologiques que ses études l'avaient conduit à effectuer dans l'espace clos de la « Carlsschule ». La critique s'accorde en effet à reconnaître que *Les brigands*, sa toute première pièce, ont été composés en parallèle à ses travaux universitaires et la preuve la plus flagrante de cette concomitance nous est fournie par Schiller lui-même dans son *Essai sur la connexion de*

eine Seelenkrankheitslehre, die es noch nicht hat!» *Vorschlag zu einem Magazin der Erfahrungs-Seelenkunde*, Berlin 1783-1793. In : *Karl Philipp Moritz. Werke in 3 Bänden*, hrsg. von Horst Günther, Bd. III, Frankfurt 1981, p. 760.

1. Dans son état de la recherche sur l'anthropologie littéraire de la « Spätaufklärung » (*op. cit.*, note 9), paru en 1994, Wolfgang Riedel opposait l'abondance des travaux portant sur la prose à la rareté des études consacrées au théâtre. Un certain nombre de parutions sont depuis venues combler cette lacune, inaugurant un nouvel axe de recherche autour du rapport entre anthropologie et dramaturgie : *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis und Autoren*, hrsg. von Wolfgang Bender, Stuttgart 1992. Alexander Kosenina : *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur « eloquentia corporis » im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995. Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert : *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung von Körper — Musik — Sprache*, Göttingen 1999. Cette ouverture d'un nouveau champ d'étude s'est logiquement traduite par un renouvellement de la recherche sur les drames du jeune Schiller. Citons ainsi : Gert Sautermeister : *Aufklärung und Körpersprache. Schillers Dramen auf dem Theater heute*. In : *Klassik und Moderne*, hrsg. von K. Richter und J. Schönert, Stuttgart 1983, p. 618-640. Gerhard Kluge : *Schauspielkunst in Schillers Jugenddramen*. In : *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert (op. cit.)*, p. 237-260. Alexander Kosenina : « Ein entsetzliches Schicksal hat die Sprache unserer Herzen verwirrt » : Schillers « *Kabale und Liebe* ». In : *Anthropologie und Schauspielkunst (op. cit.)*, p. 247-266. Gilles Darras : *L'âme suspecte. Le corps complice. L'anthropologie littéraire dans l'œuvre de jeunesse de Friedrich Schiller (1779-1789)*, thèse de doctorat, Paris 2001.

la nature animale et spirituelle de l'homme (1780). Désireux d'illustrer par un exemple la puissance de cette complicité entre les deux natures, l'étudiant en médecine n'hésite pas à citer une scène précise de sa propre pièce dans laquelle Franz Moor, sortant d'un cauchemar apocalyptique, est d'abord secoué de tremblements fébriles avant de tomber en syncope à la simple évocation de son rêve :

Moor : Nein, ich zittre nicht. Wars doch lediglich ein Traum — Die Toten stehen noch nicht auf — Wer sagt, daß ich zittere und bleich bin ? Es ist mir ja so leicht, so wohl.

Bed. : Ihr seid todesbleich, Eure Stimme ist bang und lallend.

Moor : Ich habe das Fieber. Ich will morgen zur Ader lassen. Sage du nur, wenn der Priester kommt, ich habe das Fieber.

Bed. : O, Ihr seid ernstlich krank.

Moor : Ja freilich, freilich, das ist alles ; und Krankheit verstöret das Gehirn und brütet tolle, wunderliche Träume — Träume bedeuten nichts — Pfui, pfui der weiblichen Feigheit ! — Träume kommen aus dem Bauch und bedeuten nichts — Ich hatte soeben einen lustigen Traum — (*Er sinkt ohnmächtig nieder.*)¹

Dès ici, la scène dramatique apparaît comme une sorte de laboratoire expérimental où le médecin-philosophe soumet des individus à des passions qui constituent autant de puissants réactifs destinés à « faire parler » l'âme avec l'aide du corps. Lorsqu'il évoque ces « opérations secrètes » de l'âme qu'il dit vouloir montrer dans son théâtre, Schiller songe à des opérations manifestement « suspectes » si l'on considère que les héros de ses premiers drames — Karl Moor, Fiesco de Lavagna, Ferdinand von Walter — sont tous trois victimes d'une dérive qui les fait dérapier dans le crime. L'idole de la maison Moor sème ainsi la terreur à la tête d'une bande de hors-la-loi et finit par tuer sa bien-aimée avant de se rendre à la justice. L'idole de Gênes trahit la cause républicaine avant de poignarder son épouse à l'issue d'une monstrueuse méprise. Enfin, l'idole de Luise poignarde une jeune fille à laquelle il portait un amour divin.

1. NA 20, p. 60. Soucieux de ne pas trahir sa paternité, le jeune Schiller donne à sa pièce un titre et un nom d'auteur fantaisistes à travers lesquels il rend un amusant hommage au grand Shakespeare, son idole et son modèle : « *Life of Moor. Tragedy by Krake. Act. V. Sc. I.* »

C'est ici, au regard de ce bilan plus que sombre, qu'il convient de se rappeler les recommandations formulées par Moritz dans son *Magazine de psychologie empirique* et invitant les médecins-philosophes à considérer les pathologies de l'âme avec le même soin que le praticien met à examiner celles du corps. Confronté au véritable défi moral que constitue la dérive criminelle, l'anthropologue des Lumières est appelé à effectuer un véritable travail de détective visant à dévoiler tous les ressorts cachés de l'acte ainsi qu'à exposer toutes les données internes et externes de la catastrophe. À quel moment précis le dérapage intervient-il ? Dans quel état l'âme se trouve-t-elle à cet instant et quels en sont les symptômes physiques ? Enfin, quel rôle les dispositions psychologiques de l'individu jouent-elles dans cette dérive et quel est le rôle exact des circonstances extérieures ? Autant de questions auxquelles l'ancien étudiant en médecine Schiller tente de répondre dans ses premiers drames.



Si l'on applique cette grille de lecture aux *Brigands*, à *La conjuration de Fiesco à Gênes* ainsi qu'à *Intrigue et amour*, on constate en effet que l'auteur s'attache à représenter des sujets « à risque », dont l'équilibre précaire volera en éclats au premier choc venu. Il dispose pour ce faire d'un précieux allié qui n'est autre que le corps, ce corps dont le langage enregistre tel un sismographe les moindres soubresauts de l'âme. À travers quels symptômes se manifeste la crise d'un personnage ? À quels gestes et quelles expressions décèle-t-on le déséquilibre du personnage ?

Le personnage de Karl Moor dans *Les brigands* constitue à cet égard un véritable cas d'école puisque Schiller le soumet à une succession de chocs psychologiques qui ont tous une traduction physique. La dérive criminelle du fils aîné découle d'un traumatisme originel provoqué, on le sait, par la lecture d'une lettre dans laquelle Franz lui signifie la répudiation paternelle. Se voyant refuser la réintégration d'un univers familial dans lequel il faisait l'objet d'un véritable culte, l'ange déchu laisse libre cours à sa fureur, le héros se cabre face à la blessure subie par son ego hypertrophié¹. L'éclatement de la crise est d'ailleurs fort bien

1. Comme l'a fort bien analysé Gert SAUTERMEISTER dans une étude où il remet en cause certaines idées reçues à propos des « frères ennemis » : « *Die Seele bei ihren*

préparé tout au long de cette scène (I,2) où l'on voit le personnage afficher une fébrilité grandissante à mesure qu'approche le moment de lire la lettre. Ses frissons, sa pâleur puis sa sortie précipitée sont autant de signes avant-coureurs de l'explosion imminente :

Roller : [...] Du zitterst ?

Moor : Ich zittre nicht. Warum sollt ich auch zittern ? [...]

Schwarz (*gibt ihm den Brief, den er schnell aufbricht*) : Was ist dir ?

Wirst du nicht wie die Wand ? [...]

(*Moor läßt den Brief fallen und rennt hinaus*) [...]

Grimm : Was hat er, was hat er ? Er ist bleich wie die Leiche ¹.

Karl s'éloigne alors un long moment et tout se passe comme si cette absence physique figurait l'éclipse de la raison engendrée par le traumatisme. Le retour sur scène n'en sera d'ailleurs que plus violent :

Moor (*tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder*) [...] (*Schäumend auf die Erde stampfend*) ²

Le personnage s'enferme alors dans un discours d'une rare violence où éclate son ressentiment à l'égard du genre humain ³ et qui se présente comme la riposte agressive d'un égocentrisme agressé. C'est sur ce « terrain » psychologique particulièrement favorable que se développe tel un germe infectieux l'idée du brigandage. Elle s'insinue dans l'âme fragilisée du personnage comme la maladie s'attaque à un corps affaibli :

Schwarz : Komm mit uns in die böhmischen Wälder ! Wir wollen eine Räuberbande sammeln, und du — (*Moor stiert ihn an*)

Schweizer : Du sollst unser Hauptmann sein ! Du mußt unser Hauptmann sein ! [...]

geheimsten Operationen ertappen ». *Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers « Räubern* ». In : *Kulturelles Erbe*, hrsg. von T. Metscher und C. Marzahn, Köln 1991, p. 311-340.

1. NA 3, p. 25.

2. NA 3, p. 30, 31.

3. Cf. l'étude éclairante que Hans-Jürgen SCHINGS a consacrée à cette métamorphose de l'amour en « haine universelle » chez le personnage de Karl Moor : *Schillers « Räuber* ». *Ein Experiment des Universalhasses*. In : *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der Spätaufklärung. Ein Symposium*, hrsg. von W. Wittkowski, Tübingen 1982, p. 1-25.

Moor : Wer blies dir das Wort ein ? Höre, Kerl ! (*Indem er Schwarzen hart ergreift*) Das hast du nicht aus deiner Menschenseele hervorgeholt ! Wer blies dir das Wort ein ? Ja, bei dem tausendarmigen Tod, das wollen wir, das müssen wir ! Der Gedanke verdient Vergötterung — *Räuber und Mörder!* — So wahr meine Seele lebt, ich bin euer Hauptmann ! [...] Blut und Tod soll mich vergessen machen, daß mir jemals etwas teuer war ¹ !

S'il est un moment où l'âme peut mieux que jamais se laisser « surprendre » dans l'une de ses opérations secrètes, c'est bien ce moment où Schiller décrit la genèse de l'idée criminelle, celle-ci naissant très précisément entre la proposition de Schwarz (« *Wir wollen eine Räuberbande sammeln* ») et la résolution de Karl (« *Ja [...] das wollen wir, das müssen wir* »). L'expression du visage (« *Moor stiert ihn an* ») revêt à cet égard une signification essentielle puisqu'elle constitue, l'espace d'un instant, l'unique indice ou reflet de cette « opération » qui se trame dans les recoins de l'âme et dont Karl reconnaît d'ailleurs le caractère proprement inhumain (« *Das hast du nicht aus deiner Menschenseele geholt* »). Soumis à une tentation diabolique, le héros se laisse séduire par ce projet qui lui permet — croit-il — de se reconstituer une identité négative sur les décombres de celle que le geste paternel a détruite. Chassé de la maison Moor, Karl voit dans la bande de brigands comme un organisme de substitution dont il devient « l'âme », comme le fait très justement remarquer un de ses compagnons ².

Le héros ne tarde toutefois pas à se rendre compte de l'impasse dans laquelle il s'est fourvoyé et la fureur fait bientôt place à l'abattement, l'excitation fébrile cède le pas à une mélancolie profonde ³. La crise qu'il traverse à l'issue de la bataille, sur les bords du Danube, en apporte la preuve éclairante (II,3). Celle-ci se produit sur un terrain propice puisqu'elle touche un corps épuisé par le récent combat ainsi qu'un esprit durement affecté par la perte d'un compagnon fidèle : d'où les considé-

1. NA 3, p. 32.

2. « Roller : [...] Ohne den Moor sind wir Leib ohne Seele. » NA 3, p. 30.

3. Sur les notions d'enthousiasme (« Schwärmerei ») et de mélancolie dans la philosophie et la littérature de l'*Aufklärung*, cf. l'ouvrage de référence de Hans-Jürgen SCHINGS : *Melancholie und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18ten Jahrhunderts*, Stuttgart 1977. Sur le traitement de ce thème au théâtre, voir plus spécialement l'étude de Gert MATTENKLOT : *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang (erweiterte und durchgesehene Auflage)*, Königstein/Taunus 1985.

rations pessimistes du personnage sur la vanité des actions humaines. Témoins privilégiés de la crise, les compagnons de Karl en décrivent les premières manifestations physiques et en soulignent ce faisant le caractère psychosomatique :

Schwarz : Moor ! Moor ! Was zum Henker ? — Wie er seine Farbe verändert !

Grimm : Alle Teufel ! was hat er ? wird ihm übel ¹ ?

De fait, le personnage semble alors saisi d'une fièvre délirante qui se traduit à la fois par des visions cauchemardesques et des mouvements convulsifs qui s'exacerbent mutuellement. L'indication scénique intervient au plus fort de la crise pour souligner précisément le lien entre l'agitation mentale et physique de l'individu :

Moor : Ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen [...] (*Wild zurückfahrend*) Umlagert von Mördern — von Nattern umzischt — angeschmiedet an das Laster mit eisernen Banden — hinausschwindelnd ins Grab des Verderbens auf des Lasters schwankendem Rohr ².

Après avoir en quelque sorte atteint ici son pic, la courbe de la fièvre décline et cet apaisement se traduit dans le discours du personnage, à présent dominé par une tonalité élégiaque. Le médecin Schiller en profite d'ailleurs pour glisser un avis d'expert derrière le diagnostic établi par l'un des brigands :

Grimm (*zu den andern*) : Nur Geduld ! der Paroxysmus ist schon im Fallen.

Moor : [...] o ihr Tage des Friedens ! Du Schloß meines Vaters — ihr grünen, schwärmerischen Täler ! O all ihr Elysiumszenen meiner Kindheit ! Werdet ihr nimmer zurückkehren — nimmer mit köstlichem Säuseln meinen brennenden Busen kühlen ³ ?

La dépression passagère qui saisit le personnage dans cette scène centrale de la pièce trouve son prolongement dans les deux derniers actes.

1. NA 3, p. 79.

2. NA 3, p. 79.

3. NA 3, p. 80.

Schiller y décrit le retour de Karl dans l'espace clos du château familial et soumet son héros à une série de chocs éprouvants en le confrontant à des êtres chers — sa bien-aimée, son serviteur, son père — qui sont les témoins de sa défunte gloire et lui renvoient sans cesse l'image de sa déchéance. La rencontre de Daniel occupe à cet égard une place très importante, car le vieux domestique apprend à son maître la machination ourdie par son frère contre lui et leur père. La révélation brutale de la vérité génère en Karl un traumatisme semblable à celui entraîné par l'annonce de la répudiation paternelle (I,2) :

Moor (*auffahrend aus einer schrecklichen Pause*) : Betrogen, betrogen! da fährt es über meine Seele wie der Blitz! — *Spitzbübische Künste! Mörder, Räuber durch spitzbübische Künste!* [...] oh ich Ungeheuer von einem Toren [...] oh ich blöder, blöder, blöder Tor! (*Wider die Wand rennend*) [...] oh Büberei, Büberei! Das Glück meines Lebens bübisch, bübisch hinwegbetrogen. (*Er läuft wütend auf und nieder*) [...] Mörder, Räuber durch spitzbübische Künste¹.

Une fois de plus, la concordance entre les mouvements de l'âme et les soubresauts du corps se manifeste clairement sous l'effet d'une passion violente et l'on voit bien ici comment le masochisme du discours, lié au ressassement frénétique des mots douloureux (« *Mörder* », « *Räuber* », « *Büberei* », « *Tor* »), trouve son équivalent physique dans cette violente pulsion d'automutilation dont est saisi le personnage². Confronté à l'effondrement presque grotesque de son identité de substitution (« *Mörder, Räuber durch spitzbübische Künste* ») ainsi qu'à l'humiliant naufrage de « l'œuvre » qu'il croyait accomplir³, Karl est en effet plongé dans une crise de désespoir qui culmine, dans la dernière scène de l'acte IV, sur une tentation suicidaire. Contrairement à la crise de l'acte III, où l'épuisement physique favorisait directement la mélancolie du person-

1. NA 3, p. 99.

2. Gert Sautermeister souligne à juste titre que la violence du traumatisme empêche en vérité le personnage de porter un regard critique sur l'origine profonde de son égarement : un narcissisme exacerbé que toute blessure rend particulièrement dangereux : *op. cit.* (note 15), p. 326.

3. « *Mein Handwerk ist Wiedervergeltung — Rache ist mein Gewerbe* » déclarait-il ainsi, péremptoire et triomphant, au prêtre qui le sommait de se rendre (II,3), NA 3, p. 71.

nage, cette nouvelle crise trouve son origine dans les nombreux chocs psychologiques auxquels il a été soumis depuis son retour au château. Les confrontations avec Amalia, la révélation des agissements de Franz, l'annonce du décès paternel et la mort de Spiegelberg, tué alors qu'il s'apprêtait à assassiner Karl, constituent autant d'épreuves propres à fragiliser davantage le héros obsédé par le sentiment de sa faute.

Comme dans la scène sur les bords du Danube, le personnage commence par se perdre dans des considérations pessimistes sur la vie, sous lesquelles on voit très vite percer un nihilisme radical. Ressurgissant sous la forme de visions apocalyptiques, le souvenir des victimes vient alors hanter son esprit tout en s'attaquant au corps, selon un principe de « sympathie » bien connu du médecin-philosophe :

Moor : [...] Glaubt ihr, ich werde zittern? Geister meiner Erwürgten! ich werde nicht zittern! (*heftig zitternd*) — Euer banges Sterbegewinsel — euer schwarzgewürgtes Gesicht — eure fürchterlich klaffenden Wunden sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals, und hängen zuletzt an meinen Feierabenden, an den Launen meiner Ammen und Hofmeister, am Temperament meines Vaters, am Blut meiner Mutter — (*Von Schauer geschüttelt*) Warum hat mein Perillus einen Ochsen aus mir gemacht, daß die Menschheit in meinem glühenden Bauche bratet¹?

Les visions morbides qui assaillent l'individu génèrent des frissons fébriles qui, en retour, agissent sur l'esprit. Loin d'être une simple métaphore du malaise ressenti, l'image de ce « ventre brûlant » où semble se consumer l'humanité révèle ainsi très concrètement la sensation aiguë que Karl éprouve de sa fièvre au moment où elle atteint son paroxysme. À cet égard, on est frappé de voir combien ce point culminant de la crise physique coïncide très précisément avec celui de la crise morale. C'est en effet au moment où sa fièvre est la plus forte que Karl se met subitement à tenir des propos matérialistes auxquels son frère, le philosophe perversi, aurait parfaitement pu souscrire² et qui viennent illustrer un

1. NA 3, p. 109.

2. Dans une brillante étude sur le personnage de Franz, Wolfgang RIEDEL a montré combien celui-ci détournait à des fins criminelles le discours et la méthode de travail des anthropologues : *Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor*. In : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 37, 1993, p. 198-220. De même

constat dressé par l'auteur dans ses *Lettres philosophiques* (1786) :

Skeptizismus und Freidenkerei sind die Fieberparoxysmen des menschlichen Geistes¹

Si chaque scène du quatrième acte constitue une étape de la crise de mélancolie qui saisit le personnage et qui atteint son paroxysme dans la dernière scène, où Karl frôle le suicide, c'est dans le dernier acte qu'il apparaît plus que jamais comme un objet d'étude pour le médecin-philosophe. Le dernier acte se compose de deux longues scènes où Franz puis Karl se présentent tous deux sous un jour pathologique et illustrent chacun à leur manière la puissance avec laquelle la connexion

que Karl tente ici de conjurer ses phobies (le souvenir obsédant de ses meurtres) en les rationalisant à l'extrême, Franz s'efforçait dans une scène précédente (IV,2) de nier à grand renfort d'arguments matérialistes la signification même du crime : « *Ist die Geburt des Menschen das Werk einer viehischen Anwendung, eines Ungefährs, wer sollte wegen der Verneinung seiner Geburt sich einkommen lassen, an ein unbedeutendes Etwas zu denken? Verflucht sei die Torheit unserer Ammen und Wärterinnen, die unsere Phantasie mit schrecklichen Märchen verderben, und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unser weiches Gehirnmark drücken, daß unwillkürliche Schauer die Glieder des Mannes noch in frostige Angst rütteln, unsere erwachende Vernunft an Ketten abergläubischer Finsternis legen [...]* » NA 3, p. 95.

1. NA 20, p. 108. En considérant le matérialisme comme l'expression d'une crise et en l'assimilant à un phénomène pathologique, Schiller dresse une sorte de « cordon sanitaire » autour d'une philosophie qu'il rejette catégoriquement dans ses écrits sur la connexion psychosomatique lorsqu'il passe en revue les différentes hypothèses susceptibles d'expliquer les modalités de cette connexion : « *Oder muß der Geist selbst Materie sein? Denken wäre also Bewegung. Unsterblichkeit wäre ein Wahn. Der Geist müßte vergehen. Diese Meinung, mit Gewalt ersonnen, die Erhabenheit des Geistes zu Boden zu drücken und die Furcht einer kommenden Ewigkeit einzuschläfern, kann nur Toren und Böswichter betören; der Weise verhöhnet sie.* » *Philosophie der Physiologie*, NA 20, p. 12. Non content d'identifier le matérialisme à une maladie de l'âme, Schiller n'hésite pas à le criminaliser en l'incarnant dans une figure de scélérat : Franz Moor. Un tel acharnement à condamner le matérialisme finit néanmoins par paraître suspect et l'on peut, d'un certain point de vue, se demander s'il n'est pas également à la mesure de la tentation que constitue cette philosophie « dangereuse » pour un médecin-philosophe à qui l'expérience et l'observation apportent sans cesse l'illustration du lien étroit reliant l'âme au corps et qui entend pousser *aussi loin que possible* l'exploration de l'homme total. De là à considérer les valeurs chrétiennes et morales comme des tabous faisant obstacle au progrès de la connaissance anthropologique, il n'y a qu'un pas, un pas qu'il n'est pas si difficile de franchir. D'où le malaise de Schiller qui, en associant le matérialisme à un phénomène pathologique et criminel, s'épargne en réalité une confrontation intellectuelle à l'issue fort incertaine.

psychosomatique se manifeste dans ce cas. Le constat s'impose à la lecture de la première scène, qui décrit la fin du « philosophe pervers ». La crise qui couvait en lui depuis le retour de Karl dans les murs du château atteint ici son paroxysme — à tous les sens du terme. Arraché à son sommeil par des visions cauchemardesques à travers lesquelles s'exprime la voix d'une conscience trop longtemps refoulée, le personnage est victime d'une fièvre aliénante :

Franz : wer regt sich da? [...] sahst du sie dort den Bogengang hinschweben? [...] hörst du keinen Tumult in der Nähe? Kein Siegesgeschrei? Kein Geräusch galoppierender Pferde? [...] Du bist auch unter der Rotte? Himmel, Hölle! alles wider mich verschworen? [...] Weg — weg! was rüttelst du mich so, scheußliches Totengeripp? — Die Toten stehen noch nicht auf —¹

Cette première étape de la crise s'achève par une syncope que Schiller, on l'a vu, prend pour exemple de la « sympathie » entre les deux natures dans son *Essai* de la même année². Remis de sa faiblesse, le personnage n'en demeure pas moins soumis à une vive tension intérieure entre son angoisse face à la mort et sa volonté de défendre jusqu'au bout son matérialisme athée : la convocation du pasteur Moser apporte la preuve des contradictions dans lesquelles Franz se débat. Sommé par le philosophe de lui démontrer l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme, l'homme d'église use, face à Franz, des mêmes armes que celui-ci employait pour venir à bout de ses victimes : un terrorisme psychologique aux effets soigneusement calculés. En lui dépeignant en termes suggestifs et dramatiques la scène de sa mort prochaine avant de lui dresser un tableau des châtiments qui l'attendent, le pasteur obtient un résultat à la hauteur de ses espérances. Franz affiche une fébrilité dont les indications scéniques reflètent la croissance, l'agitation du corps reflétant la nervosité de l'âme :

1. NA 3, p. 117, 118.

2. Il en donne l'explication suivante : « *Hier bringt das plötzlich auffahrende Integralbild des Traums das ganze System der dunklen Ideen in Bewegung und rüttelt gleichsam den ganzen Grund des Denkkorgans auf. Aus der Summe aller entspringt eine ganz äußerst zusammengesetzte Schmerzempfindung, die die Seele in ihren Tiefen erschüttert und den ganzen Nervenbau per consensum lähmt.* » NA 20, p. 59,60.

Franz (*verwirrt*) : Wenn mich im Tode ein Schauer anwandelt ? [...] (*unruhig im Zimmer auf und ab gehend*) Pfaffengewäsche, Pfaffengewäsche ! [...] (*wild auf ihn losgehend*) Daß dich der Donner stumm mache, Lügengeist du ! ich will dir die verfluchte Zunge aus dem Munde reißen [...] (*fällt in einen Stuhl*) Zernichtung ! Zernichtung ! (*aufgesprungen*) Geh in tausend Grüfte, du Eule [...] oder ich stoß dich durch und durch ! [...] (*wirft sich in seinem Sessel herum in schrecklichen Bewegungen*) ¹

Totalement démuni face à l'offensive de son adversaire, Franz va jusqu'à perdre l'usage de la parole ainsi que le montre la dernière indication scénique qui le décrit en proie à un nouvel accès de fièvre. Au plus fort de la crise, l'intellect n'a plus aucune prise sur les mouvements désordonnés de l'âme et du corps ; l'individu ne paraît plus être alors qu'une simple machine livrée à elle-même, un pantin désarticulé, il semble à cet instant être réduit à ce « corps-machine » auquel le matérialiste français La Mettrie a consacré une célèbre étude au milieu du siècle ². Dans la dernière scène de la pièce, riches en péripéties et marquée par une très forte tension dramatique, l'auteur fait subir à Karl une succession de chocs éprouvants dans un espace de temps resserré. Toutes les conditions se trouvent ainsi réunies pour le soumettre à une série d'affects contradictoires dont les nombreuses indications relatives à la gestuelle et à la mimique sont la traduction fidèle :

Moor : *schlägt mit einem Dolch auf einen Stein, daß es Funken gibt / erschrocken / betroffen / sehr gerührt / in der heftigsten Bewegung / stammelnd / in der fürchterlichsten / Beklemmung gen Himmel sehend / stürzt vor ihm nieder / weichmütig, aufstehend / Tritt scheu / zurück und sucht sich zu verbergen / Räuber Moor antwortet nicht und tritt weiter zurück / Räuber Moor weicht weiter zurück / aufspringend / froh emporhüpfend / zurückspringend / sich losreißend / Er will davon / Mit gezogenem Degen*

1. NA 3, p. 122, 123, 124.

2. *Le corps-machine*, Leyde 1747. Si les convulsions du personnage sont révélatrices d'une réelle souffrance, elles reflètent également la résistance acharnée que la raison du matérialiste aux abois oppose à l'offensive de la conscience. Schiller aurait pu se contenter de le faire se repentir *in extremis*, mais il choisit de le montrer persévérant jusqu'au bout, tel Don Juan, dans une attitude de défi et de provocation : Franz meurt sans avoir renié sa philosophie « criminelle ». Cf. sur ce point l'analyse consacrée à la fin de Franz Moor par Karl S. GUTHKE : *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Basel/Tübingen 1994, p. 31-64 et plus particulièrement p. 58.

*auf die Räuber losgehend / wider / eine Eiche rennend / Er will davonfliehen / schleudert sie von sich / aufblühend in / ekstatischer Wonne / Er fällt auf die Knie und weinet heftig / Er hängt an ihrem Mund, sie bleiben in stummer Umarmung / läßt ihre Hand fahren / Kalt / auf den Leichnam mit starrem Blick / mit bitterem Gelächter*¹

À la lumière du recensement établi, l'on mesure combien le langage du corps, qui enregistre les moindres vibrations de l'âme, permet à l'auteur de souligner les contradictions profondes dans lesquelles elle se débat au cours de cette dernière scène comme d'ailleurs tout au long de la pièce. La scène s'ouvre en effet sur le spectacle d'un Karl déchiré entre son désir de révéler son identité à son père et la conscience paralysante de ses crimes. La tension qui l'habite est d'ailleurs restituée avec précision par des indications scéniques qui en soulignent la gradation (« *betroffen* » — « *sehr gerührt* » — « *in der heftigsten Bewegung* » — « *in der fürchterlichsten Beklemmung* ») et font atteindre un premier pic à la « fièvre » du personnage. La bénédiction accordée par le vieux Moor à un Karl qu'il n'a pas reconnu mais qu'il regarde comme son propre fils fait retomber passagèrement la tension du personnage et son soulagement est complet lorsqu'il apprend qu'il n'est pas responsable de la mort de Franz.

Loin de consacrer cette paix retrouvée, l'irruption d'Amalia déstabilise bien plutôt le héros soudain reconnu et identifié par la jeune fille en présence de son père ainsi que de ses compagnons. Contraint de paraître pour ce qu'il est ou ce qu'il devenu aux yeux de ses adorateurs, ne supportant pas d'assister à la destruction irrémédiable de son propre « mythe », Karl subit un traumatisme profond qui suscite en lui une réaction particulièrement violente :

Räuber Moor (*sich losreißend, zu den Räubern*) : Brecht auf, ihr ! Der Erzfeind hat mich verraten ! [...] reißt sie von meinem Halse ! Tötet sie !

1. NA 3, p. 127-134 ; la barre inclinée a, dans cette citation, la fonction de points de suspension entre crochets. Dans une brève étude consacrée aux indications scéniques dans le théâtre du jeune Schiller, Gerhard KLUGE montre comment l'imbrication du discours et des didascalies permet d'éclairer l'homme dans sa totalité (corps/âme), conformément aux visées de l'anthropologie contemporaine : *Über die Notwendigkeit der Kommentierung kleinerer Regie- und Spielanweisungen in Schillers frühen Dramen*. In : *editio* 3, 1989, p. 90-97.

Tötet ihn! mich! euch! alles! Die ganze Welt geh zugrunde! (*Er will davon*) [...] (*Mit gezogenem Degen auf die Räuber losgehend*) Wer von euch hat mich hierhergelockt, ihr Kreaturen des Abgrunds? — So vergeh dann, Amalia! — Stirb Vater! [...] Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann! (*Der alte Moor gibt seinen Geist auf, Amalia steht stumm und starr wie eine Bildsäule. Die ganze Bande in fürchterlicher Pause.*)¹

L'extrême brutalité de la crise naît d'une collision entre deux pulsions caractéristiques du personnage : une pulsion destructrice qui s'est révélée dans la scène « originelle » de la lettre (I,2) et un instinct de fuite ou de repli auquel le personnage a souvent paru sur le point de céder au cours de la pièce. Acculé, Karl se comporte comme un animal aux abois que sa situation désespérée rend fou furieux et particulièrement agressif envers le monde extérieur. À ce stade de la fièvre, la folie n'est pas loin et l'âme y sombre complètement dès lors que ressurgit la vision refoulée des victimes. Le personnage est d'ailleurs à nouveau gagné par cette pulsion suicidaire et masochiste déjà observée au cours d'autres crises :

Räuber Moor (*wider eine Eiche rennend*) : Die Seelen derer, die ich erdrosselte im Taumel der Liebe — derer, die ich zerschmetterte im heiligen Schlaf, derer — hahaha! hört ihr den Pulverturm knallen über der Kreißenden Stühlen? Seht ihr die Flammen schlagen aus den Wiegen der Säuglinge?²

Loin de l'apaiser, les marques d'amour qu'Amalia lui offre ne font dans un premier temps qu'aggraver sa crise et renforcer sa démence. La brutalité avec laquelle Karl traite la jeune fille souligne l'aliénation totale dont il est victime tout en offrant une preuve éclatante de sa régression bestiale :

Räuber Moor : [...] soll ich itzt lernen beben wie ein Weib? beben vor einem Weib? — Nein, nein, ein Weib erschüttert meine Mannheit nicht — Blut, Blut! Es ist nur ein Anstoß vom Weibe — Blut muß ich saufen, es wird vorübergehen. [...] (*schleudert sie von sich*) Fort, falsche

1. NA 3, p. 130, 131.

2. NA 3, p. 131.

Schlange, du willst einen Rasenden höhnen, aber ich poche dem Tyrannen Verhängnis — [...] ¹

À cet instant néanmoins, le paroxysme est déjà atteint et la fièvre retombe, la tension psychologique et physique du personnage se résolvant dans les larmes puis dans l'étreinte silencieuse des deux jeunes gens qui consacrent l'éphémère reconquête du « paradis perdu ». C'est alors que les brigands se rappellent brutalement au souvenir de Karl, comme le corps se rappelle au souvenir de l'âme lorsque celle-ci est tentée d'oublier le monde terrestre pour s'élever vers la sphère idéale. Si Karl croyait pouvoir disposer des brigands comme l'âme croit avoir la maîtrise de son corps, il doit reconnaître qu'il n'en est rien et qu'il leur appartient dès lors qu'il ne s'appartient pas à lui-même et reste esclave de ses passions, de ses pulsions. Puisque le lien qui unit le chef à ses hommes est aussi puissant que le lien psychosomatique, l'âme ne peut se soustraire à l'emprise de son encombrant compagnon qu'en se sacrifiant. La pièce, on le sait, se termine sur la reddition de Karl, grâce à laquelle le héros fait la fortune d'un miséreux. Le véritable sacrifice n'est pourtant pas celui que le personnage fait de sa propre personne — de son corps — et réside bien plutôt dans le meurtre d'Amalia, cette « âme » pure qu'il immole aux cruelles exigences de la bande ².



Franz Moor n'est pas l'unique personnage dramatique sur lequel l'étudiant en médecine Schiller s'appuie pour illustrer sa réflexion dans son *Essai sur la connexion de la nature animale et spirituelle de l'homme*. À côté des grandes figures shakespeariennes que sont Lady Macbeth, Richard III ou Othello apparaît en effet le nom d'un personnage historique auquel le jeune auteur consacra sa seconde pièce : Fiesco, comte de Lavagna. Si l'évanouissement de Franz Moor lui servait d'exemple pour décrire les répercussions des passions violentes sur la santé de l'organisme, le cas de Fiesco lui permet d'évoquer à l'inverse les funestes

1. NA 3, p. 131, 132.

2. « Die Räuber (*durcheinander, reißen ihre Kleider auf*) : Schau her! schau! Kennst du diese Narben? Du bist unser! Mit unserem Herzblut haben wir dich zum Leibeigenen angekauft, unser bist du [...] Marsch mit uns, *Opfer um Opfer, Amalia für die Bande!* » NA 3, p. 132, 133.

conséquences des excès physiques sur la mentalité de ceux qui s'y adonnent¹.

Si le Fiesco de Schiller mène une vie de débauché qui nourrit les sarcasmes de ses ennemis (Gianettino le tyran) et fait honte à ses proches (Verrina le républicain, Leonore son épouse), c'est pour mieux donner le change à ceux qui l'entourent et mener à bien son ambitieux projet politique qui vise à renverser la tyrannie au moyen d'une conjuration. Comment ce génie de la dissimulation et fin connaisseur de la psychologie humaine — deux armes qu'il sait indispensables à la conquête et à l'exercice du pouvoir — pourrait-il périr dans un banal accident au moment même où son chef d'œuvre est sur le point d'aboutir ? Si tel est en effet le sort réservé au Fiesco de l'Histoire, pareille fin ne saurait satisfaire le dramaturge, tant elle est contraire à la nature même de la tragédie. Ajoutons qu'elle n'est pas non plus recevable aux yeux du psychologue, pour qui les actions humaines s'inscrivent dans une logique de causalité et sont liées aussi bien à la structure profonde de l'âme qu'aux influences extérieures auxquelles cette âme est soumise².

S'il ne peut être le fruit du hasard, l'échec du héros peut en revanche constituer la sanction d'une dérive morale l'ayant conduit à trahir cette idée républicaine qu'il prétendait d'abord servir. Sanctionné, Fiesco l'est doublement au cours de la pièce et des deux châtiments qu'il reçoit, sa propre mort n'est sans doute pas le plus cruel. Au plus fort de la révolte qu'il a soulevée contre les tyrans, le héros poignarde en effet un individu en qui il croit avoir reconnu son ennemi juré, Gianettino, et

1. « Zerrüttungen im Körper können auch das ganze System der moralischen Empfindungen in Unordnung bringen und den schlimmsten Leidenschaften den Weg bahnen. Ein durch Wollüste ruiniertes Mensch wird leichter zu Extremis gebracht als der, der seinen Körper gesund erhält. [...] Catilina war ein Wollüstling, eh er ein Mordbrenner wurde; und Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den Fiesco nicht fürchten zu dürfen glaubte. Überhaupt beobachtet man, daß die Krankheit der Seele gar oft in bösen Körpern wohnt. » NA 20, p. 65.

2. Ce sont là les deux paramètres que doit prendre en compte le psychologue dans sa recherche des causes, ainsi que Schiller le rappelle en préambule au *Criminel par infamie* : « der Freund der Wahrheit sucht eine Mutter zu diesen verlorenen Kindern. Er sucht sie in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmen, und in diesen beiden findet er sie gewiß. » NA 16, p. 9.

qui se trouve être en réalité son épouse¹. Maître de l'illusion jusqu'à cet instant, Fiesco en devient tout à coup lui-même la victime à travers ce spectaculaire égarement des sens qui fait écho à l'égarement de son âme. L'idée d'une correspondance s'impose plus clairement encore si l'on se rappelle que Schiller, remaniant sa pièce un an plus tard pour la scène, supprimera le meurtre de Leonore en même temps qu'il montrera Fiesco résistant à la tentation du pouvoir.

De quel mal souffrirait donc le premier Fiesco ou, pour reprendre une métaphore chère à Karl Philipp Moritz, quelle « écharde » se serait donc glissée si profondément dans l'âme du génie pour parvenir à y générer « une si dangereuse tumeur² »? S'adressant au public de la première représentation de *Fiesco*, Schiller esquisse probablement une réponse à cette interrogation :

Fiesco [...] der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müßiggangs, in stiller, geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos, einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenpläne und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gären³.

Ces « furieux désirs » et ce « sein brûlant », que l'on trouvait déjà chez un Karl Moor, mettent en lumière une faille essentielle du personnage de Fiesco : un orgueil démesuré allié à un tempérament volcanique, prompt à s'enflammer pour peu que les circonstances extérieures s'y prêtent. Le germe de la fièvre est donc en lui et l'explosion risque d'être en outre d'autant plus forte qu'il aura longtemps réprimé ces « furieux désirs » sous un esprit froid et calculateur. Or, l'on sait depuis *Les brigands* quel sort attend ceux qui « développent leur esprit au détriment

1. Craignant pour la vie de son époux, celle-ci se jette à corps perdu dans la bataille en dépit des objurgations angoissées de sa suivante. Cédant à un brusque mouvement de folie et d'exaltation, elle revêt l'habit pourpre et brandit l'arme de Gianettino, dont elle a découvert le cadavre (V,5). Lorsque Fiesco la rencontre sous cette apparence, il la tue dans un brusque accès de fureur (V,11).

2. « welcher kleine unbemerkte Splitter war darin steckengeblieben, der nach und nach ein so gefährliches Geschwür erweckte? » Cf. note 3 p. 34.

3. NA 22, p. 89.

de leur cœur¹ » et livrent leur âme au pouvoir tyrannique d'une idée fixe : tuer père et frère (Franz), se venger de l'humanité toute entière (Karl), libérer Gênes/régner sur Gênes (Fiesco).

Si l'âme de Karl avait manifestement besoin d'un choc — la lettre de Franz — pour entamer sa dérive, celle de Fiesco semble à première vue moins accessible aux influences extérieures et la recherche d'une source s'avère moins aisée que dans le cas du jeune Moor. « Surprendre l'âme dans ses opérations secrètes » implique pourtant de ne négliger aucun indice, de prêter attention aux moindres détails et de s'arrêter par exemple sur la tentative d'assassinat de Fiesco par le Maure, à l'initiative de Gianettino. (I,9). Si l'on examine la réaction du héros à cet attentat manqué, on s'aperçoit ainsi que le choc éprouvé n'est pas tant suscité par l'acte en lui-même que par le maigre prix de la récompense promise :

Fiesco (*erbittert, auf und nieder*) : Hundert Zecchinen und nicht mehr für des Fiesco Kopf. (*Hämisch*) Schäme dich, Kronprinz von Genua².

Une telle révélation n'aurait pas manqué de mettre en fureur un Karl Moor et de le faire basculer sur-le-champ dans une rage destructrice. Si rien de tel ne se produit ici chez un Fiesco, ce dernier étant habitué à dissimuler les mouvements de son âme, il n'est pourtant que de se rappeler la violence aveugle avec laquelle le personnage frappera son ennemi supposé à l'acte V pour mesurer combien cette information — triviale en apparence — l'ébranle en vérité. Blessé dans son orgueil, Fiesco voue une haine tenace à cet offenseur dont il n'aura de cesse de punir l'insolence, confondant à partir d'ici son projet politique et son désir de vengeance personnelle. Devenir à son tour le souverain de Gênes — au mépris de l'idéal républicain — n'est-il pas d'ailleurs pour lui une manière d'éprouver ou de conforter sa grandeur, cette grandeur soudain remise en cause par la somme dérisoire accordée à son tueur ? La dérive du personnage semble dès lors programmée.

1. Selon une formule appliquée par Schiller à Franz dans la préface à la pièce : « Wer es einmal so weit gebracht hat [...], seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens zu verfeinern, dem ist das Heiligste nicht heilig mehr — dem ist die Menschheit, die Gottheit nichts — beide Welten sind nichts in seinen Augen. » NA 3, p. 6.

2. NA 4, p. 27.

Elle trouve sa consécration tragique dans la monstrueuse méprise dont est victime Fiesco vers la fin de la pièce. Le meurtre de Leonore et la crise spectaculaire dans laquelle il plonge son auteur constituent le paroxysme d'une fièvre dont tout le dernier acte porte l'empreinte. L'égarément du personnage est ainsi favorisé par l'état d'excitation croissante dans lequel il est apparu dans une brève scène (V,9) précédant la catastrophe. La lecture des seules indications scéniques permet ainsi d'en prendre la mesure :

Fiesco tritt hitzig auf [...] (zornig) [...] (wild) [...] (auffahrend) [...] (außer Fassung) ¹

Dans ses écrits sur la connexion psychosomatique, Schiller s'était attaché à décrire le pouvoir des idées fixes en montrant notamment comment celles-ci ressurgissent par réflexe sous la moindre influence extérieure et à la moindre association ². C'est cette théorie qu'il entreprend ici d'illustrer en « surprenant » l'âme de Fiesco à l'instant précis du crime. Ainsi la seule vision d'un habit (la tunique pourpre et le chapeau revêtus par Leonore) suffit-elle à ranimer comme par automatisme l'étincelle de la haine qui couvait dans les bas-fonds de l'âme :

Fiesco (wird sie gewahr, fährt vor, fährt zurück und murmelt grimmig) : Kenn ich nicht diesen Busch und Mantel? (Eilt näher, heftig) Ich kenne den Busch und Mantel! (Wütend, indem er auf sie losstürzt und sie niederstößt) [...] ³

1. NA 4, p. 110.

2. « Alle Moralität des Menschen hat ihren Grund in der Aufmerksamkeit, d.h. im tätigen Einfluß der Seele auf die materiellen Ideen im Denkgorgan. Wird nun eine materielle Idee kraft dieses tätigen Einflusses öfters in starke Lebendigkeit gesetzt, so wird sie endlich eine gewisse Stärke auch nachher noch beibehalten [...] Sie wird die Seele treffender rühren. Sie wird in allen Assoziationen dem Verstand heftiger sich aufdringen, ihn mächtiger bestimmen, sie wird die Tyrannin des zweiten Willens werden da der erste Wille gar nicht ausgeübt war. So kann es Leute geben, die zuletzt mechanisch Gutes oder Böses tun. Anfangs hatten sie es frei, moralisch getan, da nämlich ihre Aufmerksamkeit noch unbestimmt war. Itzo aber ist die Idee auch ohne Aufmerksamkeit die lebhafteste, sie fesselt die Seele an sich, sie herrscht über den Verstand und Willen. Hierin liegt der Grund aller Leidenschaften und herrschenden Ideen [...] » *Philosophie der Physiologie*, NA 20, p. 27.

3. NA 4, p. 111, 112.

À peine le personnage a-t-il repris ses esprits après cet accès de folie meurtrière, où il est apparu dans un état second, qu'il est victime d'un véritable traumatisme en découvrant l'identité du cadavre :

Fiesco (*hält still, wirft von der Seite einen forschenden Blick darauf, den er starr und langsam unter Verzerrungen zurückzieht*) : Nein, Teufel — Nein, das ist kein Gianettinogesicht, hämischer Teufel! (*Die Augen herumgerollt*) Genua mein, sagt ihr? Mein? — (*Hinauswütend in einem gräßlichen Schrei*) Spiegelfechtere! der Hölle! Es ist mein Weib. (*Sinkt durchdonnert zu Boden*)¹

La révélation plonge Fiesco dans une crise violente dont les indications scéniques traduisent les manifestations physiques qui sont ici de véritables symptômes pathologiques. Si les mouvements du corps répercutent le choc psychologique, ils l'exacerbent en retour selon le principe de la connexion étudiée par l'élève Schiller. La crise provoquée ici par la macabre découverte n'est certes pas sans rappeler celle éprouvée par Karl Moor après la lecture de la lettre (I,2), lorsqu'il apprend les agissements de son frère (IV,3), ou encore lorsqu'il est confronté à sa bien-aimée dans la dernière scène de la pièce. À la différence des *Brigands* néanmoins, Schiller choisit ici de concentrer la crise dans une seule scène pour la rendre plus brutale et plus spectaculaire mais aussi pour donner une illustration à la fois plus précise et plus détaillée de la complicité psychosomatique. S'il fallait une preuve tangible de l'influence exercée par le médecin-philosophe sur le dramaturge, on la trouverait sans peine dans cette scène (V,13) du *Fiesco*.

L'analyse de la crise montre combien le personnage traverse en peu de temps plusieurs états psychiques différents et les indications scéniques illustrent fidèlement cet incessant va-et-vient du « patient » entre la fureur et l'abattement, l'hystérie et la mélancolie. Ainsi voit-on la fièvre suivre d'abord une courbe ascendante, connaître un pic, retomber brutalement puis présenter une brusque recrudescence, atteindre son paroxysme avant de retomber à nouveau. Le relevé des didascalies permet à cet égard de suivre l'évolution de la crise et d'en établir une sorte de diagramme :

1. NA 4, p. 113.

Fiesco : tritt ihr näher, mit leiser, bebender Stimme / zürnt sie dumpfig an / heftiger / wütend / rasend gegen sie taumelnd / todesmatt zurückwankend / Fiesco sucht mit verdrehten Augen im ganzen Kreis herum, darauf mit leiser, schwebender Stimme, die stufenweise bis zum Toben steigt / Viehisch um sich hauend / mit frechem Zähnlücken gen Himmel / In hohles Beben hinabgefallen / rascher, wilder / dringt auf ihn ein mit gräßlicher Freude / Er zwingt ihn an den Leichnam und drückt ihm den Kopf dagegen / den stieren Blick in einen Winkel geheftet / Mit Schauern zur Leiche gehend / erschöpft und stiller, indem er im Zirkel herumblickt / In stillen Schmerz geschmolzen / Sinkt weinend an ihr nieder / Weich, mit Wehmut ¹

Un choc de cette ampleur devrait avoir pour effet de guérir le génie de sa folie et de sa démesure, mais au lieu d'ouvrir les yeux sur son égarement et d'en chercher l'origine en lui-même, Fiesco continue à se montrer obsédé par l'idée de sa grandeur, ne voyant dans ce drame qu'une « blessure » infligée par la « providence » — et non par le destin — afin de « mettre son cœur à l'épreuve ² ». Ne comprenant pas qu'à travers Leonore, c'est en réalité son âme qu'il vient de perdre, de la même façon que Karl Moor sacrifiait son âme en tuant Amalia, le héros se trompe sur la portée symbolique du drame qui vient de se dérouler et ne perçoit pas le lien étroit qui unit le meurtre de son épouse à sa trahison de la république : le châtement est dès lors inévitable ³.



Lorsqu'un esprit présente toutes les caractéristiques de l'exaltation, il suffit parfois d'une étincelle pour déclencher en lui une explosion aux conséquences funestes. Franz Moor le médecin-philosophe pervers l'avait fort bien compris et savait sans doute que sa lettre — celle où il

1. NA 4, p. 113-115 ; la barre inclinée a, dans cette citation, la fonction de points de suspension entre crochets.

2. « Fiesco : [...] Die Vorsehung, versteh ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen ? — Es war die gewagteste Probe — itzt fürcht ich weder Qual noch Entzücken mehr. » NA 4, p. 115, 116.

3. Leonore avait pourtant mis en garde Fiesco contre la tentation du pouvoir personnel : « *Herrschaft* zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus [...] *Fürsten*, Fiesco ? diese *mißratenen Projekte* der wollenden und nicht könnenden Natur — *sitzen* so gern zwischen Menschheit und Gottheit *nieder* ; — heillose Geschöpfe. Schlechtere Schöpfer. » (IV,14) NA 4, p. 100, 101.

annonce à Karl son exclusion de l'ordre familial — ne manquerait pas de détruire psychologiquement son frère en faisant de lui un hors-la-loi. La dérive de ce dernier confirme la justesse de ses prévisions et dépasse même ses attentes.

Autre figure du psychologue diabolique, le secrétaire Wurm d'*Intrigue et amour* connaît suffisamment l'âme du jeune Ferdinand, ce rival qu'il déteste, pour en exploiter les failles¹. C'est donc à son instigation que le président fait arrêter le père de Luise et sous sa contrainte que Luise écrit au grotesque maréchal von Kalb une lettre dans laquelle elle lui déclare sa flamme. Parvenu entre les mains de Ferdinand, ce billet doux fait bien plus que valider le pronostic effectué par Wurm puisqu'il pousse Ferdinand au meurtre et au suicide. Pour ce nouveau Iago rompu au déchiffrement des indications « barométriques » fournies par l'âme, le jeune Walter est une proie facile car il est passionné et cette passion nécessairement excessive, nécessairement aveuglante peut, si on l'oriente dans un sens négatif, faire de l'idéaliste un criminel².

S'il représente une victime idéale pour un « psycho-terroriste » tel que Wurm, Ferdinand l'exalté constitue avant tout un objet d'observation et d'expérience pour le médecin-philosophe qui a décidé de transposer son laboratoire d'étude sur la scène dramatique. Si l'illustration de la connexion psychosomatique occupe une place à première vue moins importante dans *Intrigue et amour* que dans les deux pièces précédentes, elle n'en est pourtant pas absente et survient toujours à des moments essentiels pour l'évolution intérieure du personnage. Ainsi cette scène (I,7) où le président von Walter pousse son fils à révéler sa liaison avec Luise. Harcelé par les questions pressantes et les regards inquisiteurs de son père, le jeune homme livre le fond de son âme à travers le langage du corps :

Präsident (*einen lauernden Blick auf ihn werfend*) [...] (*noch immer kein*

1. « Wurm : Ich müßte mich schlecht auf den Barometer der Seele verstehen, oder der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich wie in der Liebe. Machen Sie ihm das Mädchen verdächtig — Wahrscheinlich oder nicht. Ein *Gran Hefe* reicht hin, die ganze Masse in Gärung zu jagen. » (III,1) NA 5, p. 48, 49.

2. « Messen Sie sich mit einer Leidenschaft nicht, die jeder Widerstand nur mächtiger machte — überlassen Sie es *mir*, an ihrem eigenen Feuer den Wurm auszubrüten, der sie zerfrißt », déclare ainsi Wurm au président von Walter (III,1), NA 5, p. 48.

Auge von ihm wendend) [...] (*einen fürchterlichen Blick auf ihn werfend*) [...]

Ferdinand (*steht zuerst wie versteinert, dann fährt er auf und will fortrennen*) [...] (*schneeblaß und zitternd*) [...] (*erwacht aus einer dumpfen Betäubung*)¹

Paralysie momentanée des membres, puis vive agitation, pulsion de fuite, pâleur du visage et tremblements du corps : autant de symptômes indiquant avec précision le choc psychologique éprouvé par le personnage. La torpeur dont celui-ci émerge une fois son père parti constituerait à cet égard l'ultime manifestation d'une crise qui sera suivie de répliques à chaque fois plus violentes. À peine s'est-il remis de cette confrontation avec son père que le jeune homme est ainsi mis de nouveau à l'épreuve lors de sa rencontre avec Lady Milford (II,3). Emu par le récit qu'elle lui fait de sa vie, Ferdinand ressent un trouble grandissant qui naît certes d'un sentiment de remord (il se reproche à présent d'avoir été dur envers elle et de l'avoir méconnue) mais qui tient aussi manifestement au désir que cette femme finit par susciter en lui². Le langage du corps révèle à cet égard une réalité fort embarrassante que l'âme s'efforce désespérément de refouler :

Ferdinand (*wird nachdenkend und heftet wärmere Blicke auf die Lady*) [...] (*sehr bewegt, eilt ihr nach und hält sie zurück*) : Lady! o Himmel! Was hör ich! Was tat ich? — - Schrecklich enthüllt sich mein Frevel mir. [...] (*rennt in der heftigsten Unruhe durch den Saal*) : Nichts mehr, Mylady! Nicht weiter! [...] (*fällt ihr ins Wort, durch und durch erschüttert*) Zuviel! Zuviel! [...] Sie sollten sich von Anklagen reinigen und machen mich zu einem Verbrecher [...] (*von ihr losreißend, in der schrecklichsten Bedrängnis*) Nein, beim großen Gott! Ich kann das nicht aushalten [...] *Ich bin der Schuldige* [...] *Der Major bleibt in sprachloser Erstarrung stehn. Pause. Dann stürzt er fort durch die Flügeltüre*)³

Si Ferdinand s'accuse dans des termes aussi durs (« Frevel »— « Verbrecher » — « Schuldige »), c'est à coup sûr parce qu'il découvre avec stupeur qu'une autre figure féminine a pu, l'espace d'un instant, se

1. NA 5, p. 20-24.

2. Gert Sautermeister a souligné à juste titre l'ambiguïté du trouble éprouvé par Ferdinand face à Milford : *op. cit.* (cf. note 1 p. 35), p. 631.

3. NA 5, p. 33-37.

substituer en lui à l'image sacrée de Luise. D'où le choc éprouvé par le personnage face à cette double trahison inquiétante du corps et de l'âme. Même passagère, cette défaillance n'en jette pas moins un éclairage problématique sur l'amour « absolu », amour « religieux » de Ferdinand pour Luise. Elle tend en effet à suggérer que cette passion est peut-être tout autant sinon plus une passion de soi qu'une passion de l'autre, comme l'on peut d'ailleurs s'en apercevoir en décryptant le discours amoureux du jeune homme dès sa première scène avec Luise (I,4). Celle-ci montre d'emblée combien la relation des deux jeunes gens est en réalité marquée par l'incompréhension et la méfiance, à l'image de la pantomime qui ouvre la scène et dans laquelle le langage du corps exprime la dissonance des âmes :

(Er fliegt auf sie zu — sie sinkt entfärbt und matt auf einen Sessel — er bleibt vor ihr stehen — sie sehen sich eine Zeitlang stillschweigend an. Pause) ¹

Ne s'expliquant pas la défaillance de Luise et ne comprenant pas que celle-ci est avant tout l'expression psychosomatique d'une profonde crise existentielle ², Ferdinand attribue cette pâleur décelée sur les traits de la jeune fille à un relâchement amoureux qui ne manque pas d'alarmer son esprit naturellement possessif et suspicieux :

Ferdinand : Was ist das (*Befremdet*) Mädchen ! Höre ! Wie kommst du auf das ? Du bist meine Luise ! Wer sagt dir, daß du noch etwas sein solltest ? Siehst du, Falsche, auf welchen Kaltsinn ich dir begegnen muß. Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt, eine

1. NA 5, p. 13.

2. Dans la scène précédente, Luise apparaissait en effet déchirée entre son amour et sa conscience : « ich habe keine Andacht mehr, Vater — der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutigen Seele, und ich fürchte — ich fürchte » (I,3), NA 5, p. 11, 12. Cette angoisse est d'ailleurs un trait caractéristique du personnage dans toute la pièce ainsi que le montre ce relevé d'indications scéniques effectué dans plusieurs scènes : « Luise (*erschrickt und läßt plötzlich seine Hand fahren*) (I,4), p. 14 [...] (*springt ihn ängstlich an*) (II,4), p. 37 [...] (*fährt mit Schrecken auf*) (II,5), p. 39 [...] (*zittert vom Sessel auf, folgt ihm*) (*ibid.*), p. 40 [...] (*tritt erschrocken zurück*) (III,6), p. 59 [...] (*bleibt erstarrt stehen*) (V,1), p. 86 [...] (*erschrickt*) (V,6), p. 98 [...] (*sehr ängstlich*) (*ibid.*), p. 98 [...] (*in der entsetzlichsten Bangigkeit*) (*ibid.*), p. 98 [...] (*fährt erschrocken in die Höhe*) » (V,7), p. 103.

Vergleichung zu machen? Wenn ich bei dir bin, zerschmilzt meine Vernunft in einen Blick — in einen Traum von dir, wenn ich weg bin, und du hast noch eine Klugheit neben deiner Liebe? — Schäme dich! Jeder Augenblick, den du an diesem Kummer verlierst, war deinem Jüngling gestohlen¹.

Ce brutal rappel à l'ordre adressé à Luise (« *Du bist meine Luise, wer sagt dir, daß du noch etwas sein solltest?* ») révèle le penchant tyrannique du personnage. Réduite à son statut d'objet aimé, Luise est en outre sommée de correspondre en tous points et à chaque instant à l'image sacrée que Ferdinand se fait d'elle. La moindre expression de lucidité, la plus petite amorce de réflexion est aussitôt interprétée par l'enthousiaste comme un écart intolérable et suspect par rapport à la norme amoureuse telle qu'il la conçoit (« *und du hast noch eine Klugheit neben deiner Liebe?* »). Ce décalage entre la douloureuse lucidité de Luise et l'enthousiasme aveuglant de Ferdinand ne fait en réalité que s'agrandir au cours de la pièce. Prêt à défier l'univers tout entier et à faire la guerre aux ennemis d'un amour qu'il célèbre comme *son* œuvre, Ferdinand est totalement sourd aux angoisses de la jeune fille. Confronté à sa « froideur » supposée, il éprouve un véritable choc dont le corps répercute l'intensité :

Luise : [...] Wenn nur ein Frevel dich mir erhalten kann, so hab ich noch Stärke, dich zu verlieren.

Ferdinand (*steht still und murmelt düster*) : Wirklich? [...]

Luise : [...] Mein Anspruch war Kirchenraub, und schauernd geb ich ihn auf.

Ferdinand (*das Gesicht verzerrt und an der Unterlippe nagend*) : Gibst du ihn auf. [...]

Ferdinand (*hat in der Zerstreung und Wut eine Violine ergriffen und auf derselben zu spielen versucht — Jetzt zerreißt er die Saiten, zerschmettert das Instrument auf dem Boden und bricht in ein lautes Gelächter aus*) [...]

Ferdinand (*springt aus seiner Betäubung auf*) : Ich entfliehe, Luise. Willst du mir wirklich nicht folgen²?

1. NA 5, p. 14.

2. (III,4) NA 5, p. 57, 58.

Les indications scéniques revêtent ici une signification d'autant plus importante que le langage du corps se substitue l'espace d'un instant au langage des mots pour dire la profondeur du choc subi. La connexion psychosomatique se manifeste ici dans toute sa vigueur puisque les mimiques et les gestes reproduisent l'agitation qui s'est emparée de l'âme. La violence de la pulsion destructrice neutralise totalement le pouvoir de la raison et réduit l'individu à un corps livré à lui-même, à l'image de cet instrument désaccordé sur lequel il fait porter sa colère à défaut de la diriger contre l'objet aimé.

La réaction de Ferdinand anticipe en réalité le traumatisme constitué par la découverte de la lettre, au début de l'acte IV, et elle explique en outre pourquoi l'individu se laisse abuser par un artifice somme toute assez grotesque : l'idée d'une liaison entre Luise et Kalb ! Si le poison concocté par Wurm et le président agit de façon si foudroyante, c'est en réalité parce qu'il opère sur un terrain propice et frappe un esprit déjà fragilisé. Tout se passe en effet comme si ce choc, semblable à une poussée de fièvre, avait durablement brouillé sa perception du monde extérieur et des êtres pour la réduire à une simple question de « température » :

Ferdinand : Schlange, du lügst, dich fesselt was anders hier. :

Luise (*im Ton des heftigsten Leidens*) : Bleiben Sie bei dieser Vermutung, sie macht vielleicht weniger elend.

Ferdinand : Kalte Pflicht gegen feurige Liebe ! — Und mich sollte das Märchen blenden ? — Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt ¹.

La découverte de la lettre révélant l'infidélité de Luise paraît dès lors marquer le paroxysme d'une crise qui a débuté bien plus tôt à en juger par les signes avant-coureurs évoqués dans les scènes précédentes. Le monologue dans lequel Ferdinand laisse libre cours à sa fureur (IV,2) s'accompagne, comme il se doit, de deux indications scéniques décrivant les répercussions physiques de la crise :

1. NA 5, p. 58.

*(Ferdinand allein, den Brief durchfliegend, bald erstarrend, bald wütend herumstürzend [...] (er stürzt rascher durchs Zimmer, dann steht er wieder nachdenkend still*¹

Si l'on analyse de plus près la fureur vengeresse du personnage, on voit combien elle naît pour une grande part de l'humiliation éprouvée par un individu qui se considérait jusqu'ici comme un dieu, auteur d'une « œuvre » monumentale². La chute de l'ange n'en est que plus douloureuse et suscite un traumatisme largement comparable à celui ressenti par les prédécesseurs, Karl et Fiesco. À l'instar du jeune Moor qui prenait la tête d'une bande de brigands et partait terroriser le monde pour « oublier » sa douleur, l'ange déchu se réfugie dans le crime et se transforme en ange exterminateur pour reconstruire son statut de héros. La métamorphose s'opère dans un monologue (IV,4) précédé d'une indication scénique qui semble donner corps à la naissance de l'idée criminelle :

*Ferdinand nach einem langen Stillschweigen, worin seine Züge einen schrecklichen Gedanken entwickeln*³

Si le corps est seul à s'exprimer, c'est assurément que l'âme se trouve plongée dans un état de confusion extrême dont seul le langage physique parvient à rendre compte. L'espace d'un instant, l'auteur transpose ainsi toute l'action dramatique à l'intérieur même de l'individu et semble faire de l'âme un véritable personnage de théâtre à part entière dont le corps serait en quelque sorte la scène. Si l'indication que le dramaturge fournit à l'interprète paraît lui laisser une certaine latitude, puisqu'elle ne donne pas de détails sur la physionomie à adopter, elle exige en réalité de lui une grande précision et une grande finesse dans la figuration de ce « drame interne⁴ ». L'idée du crime semble se déve-

1. NA 5, p. 66, 67.

2. « Ich selbst — ich will über dir wachen wie der Zauberdrach über unterirdischem Golde — *Mir* vertraue dich. Du brauchst keinen Engel mehr », déclarait-il ainsi à Luise au début de la pièce (I,4) NA, p. 14, 15.

3. NA 5, p. 70.

4. Un comédien formé à l'école des médecins-philosophes et connaissant les subtilités de la connexion psychosomatique saurait sans doute mieux qu'un autre relever ce défi. Cf. à ce sujet le premier des deux grands textes consacrés par le jeune SCHILLER

lopper en déformant les traits du visage et lorsque l'esprit parvient à se la formuler, lorsqu'elle peut enfin se dire dans le langage des mots après s'être traduite dans le langage primitif du corps, elle semble jaillir dans une exclamation de douleur :

Ferdinand : Verloren ! Ja, Unglückselige ! — *Ich bin es. Du bist es auch. Ja, bei dem großen Gott ! Wenn ich verloren bin, bist du es auch. Richter der Welt ! Fordre sie mir nicht ab. Das Mädchen ist mein. [...] Laß mir das Mädchen. [...] das Mädchen ist mein ! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel ! (Die Augen graß in einen Winkel geheftet)* ¹

Le traumatisme suscité par l'infidélité de Luise met en évidence l'ambiguïté d'un amour qui se veut sacré mais qui se confond en vérité avec le culte que Ferdinand se voue à lui-même. La rapidité du basculement et la brutalité du raccourci (« *Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel* ») ne manquent pas d'ailleurs de faire apparaître sous un jour très critique cette religion de l'amour qui se présente tout à coup comme la couverture d'un subjectivisme radical. Non content de revendiquer la possession de la jeune fille comme s'il réclamait son bien ou sa proie (« *das Mädchen ist mein* »), l'aristocrate Ferdinand s'arroge le châtement divin en affichant une posture de défi faisant écho à celle de Karl Moor dans *Les brigands*². Soulignée par le langage du corps et plus précisément par l'expression du visage (« *die Augen graß in einen Winkel geworfen* »), la folie qui gagne l'exalté tout au long du monologue culmine dans des visions apocalyptiques semblables à celles produites par une fièvre délirante :

Ferdinand : Eine Ewigkeit mit ihr auf ein Rad der Verdammnis geflochten — Augen in Augen wurzelnd — Haare zu Berge stehend gegen Haare — auch unser hohles Wimmern in *eins* geschmolzen [...] ³

La folie de Ferdinand rappelle d'ailleurs jusque dans les termes et dans la mimique celle de Fiesco face au cadavre de sa femme :

au théâtre — *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782) — où l'auteur aborde la question de l'esthétique dramatique et du jeu dans une perspective clairement anthropologique.

1. NA 5, p. 71.

2. « Ich bin mein Himmel und meine Hölle. » (IV,5) NA 3, p. 110.

3. NA 5, p. 71.

Fiesco : [...] (*den stieren Blick in einen Winkel geheftet*) : Ah, daß ich stünde am Tor der Verdammnis, hinunterschauen dürfte mein Aug auf die mancherlei Folderschrauben der sinnreichen Hölle [...] ¹

Une fois prise la résolution de « punir » Luise et de se suicider ensuite, la fièvre semble retomber et Ferdinand exécute son noir dessein avec une détermination sans failles. Au seuil de la mort (V,7), l'idéaliste professe tout à coup un scepticisme cynique et sarcastique très manifestement lié au traumatisme suscité par la trahison de Luise ². Lorsque Luise, se sachant condamnée à mourir, révèle au jeune homme la vérité sur la lettre et la monstrueuse méprise dont il a fait l'objet, celui-ci est victime d'un ultime choc qui le fait tomber en syncope, nouvelle et spectaculaire illustration de la connexion psychosomatique :

Ferdinand (*starr und einer Bildsäule gleich, in langer toter Pause hingewurzelt, fällt endlich wie von einem Donnerschlag nieder.*) ³

S'ils reflètent l'agitation de l'âme, la paralysie puis l'effondrement du corps sont aussi les signes avant-coureurs de la mort prochaine puisque le poison fait déjà sentir ses effets dans l'organisme du jeune homme, tout comme il agit dans celui de Luise ⁴. À cette syncope succède un

1. (V,13) NA 4, p. 114.

2. « Dein Beispiel bekehrt mich — Du sollst meine Lehrerin werden. Toren sinds, die von ewiger Liebe schwatzen, ewiges Einerlei widersteht, Veränderung nur ist das Salz des Vergnügens — Topp, Luise! ich bin dabei — Wir hüpfen von Roman zu Roman, wälzen uns von Schlamm zu Schlamm — du dahin — ich dorthin — Vielleicht, daß meine verlorene Ruhe sich in einem Bordell wiederfinden läßt — Vielleicht, daß wir dann nach dem lustigen Wettlauf, zwei modernde Gerippe, mit der angenehmsten Überraschung von der Welt zum zweitenmal aufeinanderstoßen werden, [...] daß Ekel und Scham noch eine Harmonie veranstalten, die der zärtlichsten Liebe unmöglich gewesen ist. » (V,7) NA 5, p. 99, 100. On se souvient que Karl Moor lui aussi sombrait dans un matérialisme radical lors de sa tentation suicidaire. Plus inquiétant, le cynisme de Ferdinand n'est pas sans rappeler également jusque dans certains termes celui d'un Franz Moor : « der Mensch entstehet aus Morast, und wäret eine Weile im Morast, und macht Morast, und gärt wieder zusammen im Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt. Das ist das Ende vom Lied — der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung [...] » (IV,3) NA 3, p. 95.

3. NA 5, p. 104.

4. C'est avec le regard averti du médecin que Schiller décrit les symptômes accompagnant la pénétration du poison dans le corps : « Luise (*ihre Zunge wird schwerer, ihre Finger fangen an, gichterisch zu zucken*) [...] » NA 5, p. 104.

bref regain d'énergie destructrice dirigée contre l'auteur de la cabale — son propre père — et la fureur de l'âme semble exacerbée par la fébrilité grandissante du corps. La fureur de Ferdinand est le symptôme d'un aveuglement persistant et n'est pas sans rappeler, une fois de plus, l'agressivité avec laquelle un Karl Moor réagissait aux chocs subis :

Ferdinand (*schrecklich emporgeworfen*) : Gelobet sei Gott ! Noch spür ich den Gift nicht. (*Er reißt den Degen heraus*) [...] (*Im Ausdruck der unbändigsten Wut*) Mörder und Mördervater ! — Mit muß er, daß der Richter der Welt nur gegen den Schuldigen rase. (*Will hinaus*)¹.



Dépassant de très loin la fonction qui lui est traditionnellement assignée, la représentation du corps dans les trois premières pièces du jeune Schiller s'inscrit donc bien dans un projet ambitieux visant à faire de l'écriture, et plus spécialement de l'écriture dramatique, le relais de l'anthropologie. Au médecin-philosophe des écrits théoriques succède en quelque sorte le médecin-dramaturge, qui, s'appuyant sur le langage physique, cherche à éclairer les failles et les obscurs recoins de l'âme, ces zones d'ombre que l'on désignera plus tard sous le nom d'*inconscient*.

L'auteur jette ainsi les bases d'une dramaturgie originale au sein de laquelle la didascalie cesse précisément d'être une simple indication scénique pour devenir l'indicateur d'un état de l'âme à un moment donné, particulièrement dans un moment de crise. Entre la pâleur momentanée et l'évanouissement spectaculaire, les simples frissons et les convulsions fébriles, l'auteur dispose d'une véritable palette de symptômes dont l'intensité est proportionnelle à celle du trouble psychologique, trouble pathologique comme l'ont montré les exemples successifs des frères Moor, de Fiesco et de Ferdinand. On ne s'étonnera plus, dès lors, que le père de Franz Moor ait recours, pour expliquer la corruption morale de son personnage, à l'analogie suivante :

Mögen noch so viel Eiferer und ungedungene Priester der Wahrheit von ihren Wolken herunterrufen : Der Mensch neigt sich ursprünglich zum Verderblichen : ich glaub es nicht, ich denke vielmehr überzeugt zu sein,

1. NA 5, p. 104.

daß der Zustand des moralischen Übels im Gemüt eines Menschen ein gewaltsamer Zustand sei, welchen zu erreichen zuvörderst das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation (wenn ich so sagen darf) aufgehoben sein muß, so wie das ganze System der tierischen Haushaltung, Kochung und Scheidung, Puls und Nervenkraft durcheinander geworfen sein müssen eh die Natur einem Fieber oder Konvulsionen Raum gibt ¹.

Gilles DARRAS

1. Extrait de la critique que Schiller a faite de sa propre pièce (*Die Räuber. Ein Schauspiel von Friedrich Schiller. 1782*), NA 22, p. 121.

La danseuse et la marionnette : le langage du corps dans la pièce *Erdgeist* de Frank Wedekind

Cette contribution est née de la constatation d'un paradoxe : le personnage de la danseuse Lulu, créé par Frank Wedekind au tournant du siècle comme une incarnation de la nature féminine primitive et du langage non verbal, est en même temps un personnage dont les longues tirades dans la pièce *Erdgeist* témoignent du pouvoir du langage en lien avec l'intellect. L'analyse et l'explicitation de ce paradoxe supposent que l'on prenne en compte, comme toile de fond, la crise du langage verbal dans les milieux littéraires à la fin du XIX^e siècle, en particulier telle qu'on la trouve formulée chez Hofmannsthal. La célèbre « crise de Lord Chandos » [1901] s'accompagne d'un intérêt accru de l'auteur pour la danse, et d'une manière générale, pour les potentialités que renferment toutes les formes d'expression artistique non verbales : outre la danse, la pantomime, la variété, le cirque ou le théâtre de marionnettes sont mis à l'honneur. Le diagnostic de Hofmannsthal s'exprime en ces termes :

Nous sommes engagés dans un processus effroyable où la pensée menace d'étouffer totalement sous les concepts. Quasiment plus personne n'est en mesure de rendre compte de ce qu'il comprend et de ce qu'il ne comprend pas, de dire ce qu'il ressent et ce qu'il ne ressent pas. C'est ainsi qu'est né un amour désespéré de tous les arts qui se pra-

tiquent sans la parole : la musique, la danse et tous les arts des acrobates et des saltimbanques ¹.

À la danse revient une place de choix, ce qui peut s'expliquer par plusieurs raisons. On relève tout d'abord une volonté incontestable d'esthétiser le quotidien et de se réconcilier avec la sphère du corporel, méprisée jusqu'alors, comme en témoignent *Die Welt von gestern*, de Stefan Zweig ou les analyses d'Ernst Bloch sur la volonté de « montrer une plus belle image de l'homme incarné dans sa chair ² ». D'autre part, la prédilection pour la danse reflète une quête de l'authentique, du mouvement juste, celui qu'admire Hofmannsthal chez « l'incomparable danseuse » qu'est à ses yeux l'Américaine Ruth St. Denis : sa danse est « un flot rythmique de mouvements continus et, selon le mot de Rodin [à propos des danseuses d'Annam], justes ³ ». C'est un retour à l'unité primitive du corps et de l'esprit. Enfin, la danse apparaît comme le lieu où chercher et trouver une expression artistique individuelle, en particulier depuis que le ballet classique est révolutionné par des expérimentations qui

1. Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Eine Monographie. « Friedrich Mitterwurzer » von Eugen Guglia*, in : *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/Main : Fischer 1979, p. 479 : « Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt. So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden : die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler. » C'est nous qui traduisons.

2. Cf. Stephan ZWEIG, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main : Fischer 1955, en particulier le chapitre « Eros matutinus », p. 70-82. Traduit par Jean-Paul ZIMMERMANN, *Le monde d'hier. Souvenirs d'un européen*, Paris : Belfond 1982. Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung, Gesamtausgabe Bd V*, Frankfurt/Main : Suhrkamp 1959, p. 457 : « [Wille], ein schöneres Menschenbild im Fleische vorzuzeigen. »

3. Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Die unvergleichliche Tänzerin*, in *op. cit.*, p. 499 : « ein rhythmischer Fluß unaufhörlicher und, wie Rodin sagt, richtiger Bewegungen. » Sur le langage authentique du danseur, mais aussi de l'acteur selon Hofmannsthal, cf. l'étude de Bettina RUTSCH, *Leiblichkeit der Sprache : Sprachlichkeit des Leibes : Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt/Main : Peter Lang 1998, en part. p. 206-214. On peut citer aussi les analyses de Philippe DESPOIX, *Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Paris : L'Harmattan 1995, p. 177 : « Pure scansion du temps, la danse moderne se fait représentation du rythme en soi. Le temps ne semble plus exister *a priori*, comme mesure du pas, mais seulement *a posteriori* comme scansion abstraite, à travers les mouvements du corps. »

laissent toute leur place au libre épanouissement du danseur ou de la danseuse : la danse serpentine de Loïe Fuller, la gymnastique rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze, l'école de Laban ou encore la danse expressionniste¹ (« Freier Tanz », « Ausdruckstanz »). À l'inverse, le langage verbal, en tant que système conventionnel de signes, est perçu comme un code tendant — tout au moins dans les frontières d'une même langue — à l'uniformisation des individus². Le langage gestuel, lui, apparaît comme éminemment personnel et mobilise le corps tout entier : un seul geste peut exprimer une foule d'émotions qui ne pourront être subsu-mées sous un seul concept ; il est réalisation unique, dans l'instant, d'un individu unique. Dans le même temps, l'expression la plus individuelle prend la dimension d'un rituel et le danseur, en s'inscrivant dans la lignée de ceux qui accomplissent la gestuelle authentique, touche à l'universel. Ainsi s'explique l'intérêt prononcé de maint écrivain de l'époque pour la danse et les danseuses : Hofmannsthal consacre un essai à Ruth St. Denis, *Die unvergleichliche Tänzerin* ; Edward Gordon Craig se lie avec Isadora Duncan, dont il commente les chorégraphies³ ; Mallarmé est quant à lui fasciné par l'Américaine Loïe Fuller et sa danse dématérialisée, où les tourbillons changeants du crêpe de Chine semblent une analogie de l'âme insaisissable⁴.

1. Sur les bouleversements dans la danse et la gymnastique rythmique au début du xx^e siècle, cf. les actes très complets du colloque *Ausdruckstanz : eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven : Florian Noetzel 1992. Cf. également *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*, hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker, München : Prestel 1995. Sur Laban, cf. la thèse récente de Laure GUILBERT, *Danser avec le III^e Reich — Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris : Éd. Complexe 2000.

2. Cf. H. VON HOFMANNSTHAL, *Über die Pantomime*, in : *op. cit.*, p. 505 : « Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. » De même, Isadora Duncan célèbre ainsi la danse moderne dans sa conférence *Der Tanz der Zukunft* [1903] : *Bewegungen*, « die der vollkommene Ausdruck dieses individuellen Körpers und dieser individuellen Seele sind » (cité dans Wolfdietrich RASCH, *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart : Metzler 1967, p. 64).

3. E. G. CRAIG, « Memories of Isadora Duncan », in *The Listener*, vol. XLVII, 1214 (1952).

4. Cf. Gregor GUMPERT, *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München : Fink 1994, p. 214 : « Über die Bilder der "pétale et papillon" hinaus [die Mallarmé wahrnimmt], liefert die vom Körper als Träger des Ausdrucks

Frank Wedekind partage cet engouement qui traverse le tournant du siècle. Lors de son séjour à Paris en 1892-94, il se montre fasciné par le Cirque d'hiver, la pantomime — on donne alors *Lulu* de Félicien Champsaur — et les Folies Bergère, où les fréquents changements de costume l'émerveillent. Ces expériences influenceront l'écriture de ses propres pantomimes : *Die Kaiserin von Neufundland* et *Bethel*, datées toutes deux de 1897, ainsi que la glorification de la perfection corporelle dans son roman *Mine-Haha* [1901], postérieur à la première version de la pièce *Die Büchse der Pandora* [1895]. Le sous-titre du roman, « *Über die körperliche Erziehung junger Mädchen* », annonce ce qui est conçu comme une préparation des jeunes filles à l'amour, qui miment sans le savoir la conception et l'enfantement lors de rituels orgiaques. Mais c'est surtout dans la pièce *Erdegeist* que se manifeste chez Frank Wedekind la volonté de célébrer la sexualité comme une force primitive libérée de toute morale. Il entend ainsi lutter contre l'hypocrisie d'une éducation si bien décrite par Stefan Zweig :

Pour nous, qui savons depuis Freud que qui cherche à chasser de la conscience des instincts naturels ne les élimine pas pour autant, mais les refoule dangereusement dans le subconscient, il nous est aisé de sourire de l'ignorance qu'attestait cette technique naïve de la dissimulation. Mais le dix-neuvième siècle était imbu de cette folie qu'on pouvait résoudre tous les conflits par la raison et que plus on cachait les choses naturelles, plus on en modérait les forces anarchiques ; si donc on n'instruisait aucunement les jeunes gens de sa présence, ils oublieraient leur propre sexualité¹.

Wedekind, pour sa part, souhaite lancer une vaste et nécessaire entreprise d'éducation sexuelle qu'il préconise dans son essai *Über Erotik* :

Le premier bénéfice de l'éducation sexuelle de la jeunesse se manifestera dans le fait que les parents, aussi étrange que cela puisse paraître, auront enfin des idées claires en matière de sexualité ; dans le fait qu'on ne tien-

gelöste Bewegung im nahezu entmaterialisiert wirkenden Spiel farbig beleuchteter Bahnen ein Analogon zur raschen Bewegtheit des ungreifbaren, immateriellen Lebens der Seele. »

1. Stefan ZWEIFG, *op. cit.*, trad., p. 91.

dra plus pour inconvenant ce qui [...] représente peut-être le domaine le plus essentiel de notre existence terrestre ¹.

La traduction littéraire de ce projet est le personnage de Lulu dans la pièce intitulée *Die Büchse der Pandora*, qui prend d'abord, en 1894, la forme d'une immense tragédie-monstre, reconstituée puis éditée par Hartmut Vinçon en 1990 ². Cette pièce-fleuve, conçue pour être lue (« *Lesedrama* ») et non jouée, est ensuite remaniée par Wedekind afin qu'elle puisse passer la rampe. De la *Boîte de Pandore*, l'auteur tire deux pièces indépendantes dont la première, *Erdgeist*, comporte quatre actes. Malgré ses efforts d'auto-censure, Wedekind ne cesse de provoquer le scandale ³, ce qu'il interprète comme une preuve supplémentaire du mépris de la chair dans la culture occidentale et de la dichotomie malade entre la chair et l'esprit. Wedekind déplore précisément cette dichotomie qui, à ses yeux, divise les individus en deux partis rivaux :

Le premier parti se rallie à la devise :

« La chair, c'est la chair — elle s'oppose à l'esprit »

Bien entendu, l'esprit est conçu ici comme l'élément le plus noble. [...] Mais la chair ne s'est jamais laissé traiter avec mépris bien longtemps. En conséquence de quoi [...] il s'est formé un autre parti qui, fort de sa longue expérience, se rallie à la devise : « La chair a son propre esprit ». [...] Il y a seulement quelques années, cet érotisme passait encore, et pas seulement en Allemagne, pour un domaine scabreux ⁴.

1. Frank WEDEKIND, *Über Erotik* [1910], in *Gesammelte Werke* I (cité en abrégé *GW*), hrsg. von Artur Kutscher und Richard Friedenthal, München : Georg Müller 1912-1921, p. 206 : « Der erste Ertrag der sexuellen Aufklärung der Jugend wird sich darin zeigen, daß sich die Eltern endlich einmal in sexueller Beziehung, so komisch das klingen mag, klar werden. Daß wir nicht mehr für unanständig halten, was [...] vielleicht das allerwichtigste Gebiet unseres irdischen Daseins repräsentiert. »

2. *Id.*, *Die Büchse der Pandora*, hrsg. von Hartmut Vinçon, Darmstadt : Häusser 1990.

3. À titre d'exemple, on peut citer l'article d'Anna SCHELLENBERG paru en temps de guerre dans la revue *Bühne und Welt* 18 (1916), H. 8, p. 369 : « Es ist nicht an der Zeit, und es wird bei uns nie mehr an der Zeit sein, den Lüstler reden zu lassen und ihm zu lauschen. Dieser Erdgeist muß vertrieben werden von unserer strengen, blutig ernstesten Heimerde. Das Verhältnis Mann und Weib hat sich — sonst ist uns jede Zukunft verloren — in strengster Strenge zu gestalten und in reinster Reinheit. »

4. F. WEDEKIND, *Über Erotik*, *op. cit.*, p. 199 : « Die eine Partei huldigt dem Wahl-spruch : "Fleisch bleibt Fleisch — im Gegensatz zum Geist." Selbstverständlich ist der

On peut voir alors en Lulu une incarnation de cet « esprit de la chair », même si, comme on pourra le constater, la volonté de surmonter la dichotomie judéo-chrétienne risque de se retourner en son contraire. La danse de Lulu s'articule autour du postulat d'authenticité, tel qu'il a été explicité plus haut. Elle est portée par cette force vitale primitive, cet « esprit de la terre » qu'invoque le titre faustien, malicieusement perverti par la citation de *Wallenstein* placée en exergue. Le prologue multiplie les métaphores animales : Lulu est qualifiée successivement de « créature sans âme », de « bête », d'« animal véritable, bel animal sauvage » dont le dompteur vante la « douce innocence ¹ ». Et tout en lui grattant le menton, il lui adresse l'exhortation suivante :

Mon doux animal, ne sois surtout pas maniérée !
 Pas idiote, ni artificielle ni fausse,
 Même si les critiques t'adressent moins de louanges ².

Par ailleurs, le caractère primitif de Lulu place sa danse dans la proximité du Jugendstil, où le mouvement dansé, et tout particulièrement le tourbillon, est perçu comme « mouvement cosmique d'une "force primitive" ³ », de sorte que Lulu se relie à la symbolique universelle du Jugendstil et annonce à la fois l'authenticité individuelle de la danse d'expression. L'impératif d'authenticité s'apparente à un exercice d'équilibre placé sous le signe de la dualité. Il est affirmé comme tel dans le prologue :

Geist dabei das höhere Element [...]. Diese Geringschätzung hat sich aber das Fleisch auf die Dauer niemals gefallen lassen. Infolgedessen [...] hat sich eine andere Partei gebildet, die nach reiflicher Erfahrung dem Wahlspruch huldigt : "Das Fleisch hat seinen eigenen Geist". [...] Diese Erotik hat bis vor wenigen Jahren nicht nur in Deutschland als ein anrühiges Gebiet gegolten. »

1. La pièce est citée dans l'édition Reclam : F. WEDEKIND, *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, hrsg. von Erhard Weidl, Stuttgart : Reclam 1989. Cf. p. 7-10 : « unbeseelte Kreatur », « Bestie », « das wahre Tier, das wilde schöne Tier », « die süße Unschuld ».

2. *Ibid.*, p. 9 : « Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert ! / Nicht albern, nicht gekünstelt, nicht verschoben, / Auch wenn die Kritiker dich weniger loben. »

3. Cf. Wolfgang ROTHE, *Tänzer und Täter*, Frankfurt/Main : Vittorio Klostermann 1979, p. 50 : « dort [im Jugendstil] eine allgemein-ontologische Symbolik (die kosmische Bewegung einer "Urkraft"), hier [im Expressionismus] individuell-existentieller Ausdruck (expressionistische Seelenbewegung). »

Car le premier principe en art depuis la nuit des temps
A toujours été le naturel ! !

Cependant, le premier costume dans lequel Lulu se présente, celui de Pierrot, reflète moins l'innocence, la virginité asexuée, que la dualité androgyne qui se donne à voir, se met en scène, puisque Lulu pose pour le peintre Schwarz. De plus, le costume de Pierrot, comme pour tous les nombreux changements de costume dans la pièce, devient prétexte à se dévêtir, à jouer sur le dévoilement du corps et la séduction d'une personnalité changeante, même s'il semble être en accord parfait avec le corps de Lulu ².

Fondamentalement, toutefois, Lulu ne pratique pas la dissimulation : elle n'a jamais eu besoin, affirme-t-elle, de se donner pour autre qu'elle n'est ³. Et c'est lorsqu'elle danse que Lulu est parfaitement elle-même ; danser est pour elle un besoin vital : elle s'étiole après la mort de son premier mari, qualifié de « *alter Tanzbär* », et qui la faisait danser au son du violon ⁴. Sa danse est expression de son être profond ; on pourrait lui appliquer ce que déclare Hofmannsthal à propos de Ruth St. Denis et des danses orientales, qui célèbrent toutes « la danse en soi, la musique silencieuse du corps humain. [...] C'est l'enchaînement le plus enivrant de gestes dont aucun, même de loin, ne ressemble à une pose ⁵ ». Étrangère aux catégories morales, la danse de Lulu est pure manifestation ontologique : la jeune femme semble être venue au monde dans la peau d'une danseuse et se complaît dans sa danse avec une ivresse toute narcissique, décrite ainsi par le prince Escerny : « Lorsqu'elle danse son

1. *Erdgeist*, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 13 : Schwarz (*sich umwendend*). Der ganze Körper im Einklang mit dem unmöglichen Kostüm, als wäre er darin zur Welt gekommen. Cf. aussi p. 29 pour le changement de costume.

3. *Ibid.*, p. 26 : « LULU : Ich mich verstellen ? Wie kommen Sie nur darauf ? Das hatte ich niemals nötig. » Cf. aussi p. 90 : « LULU : Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin. »

4. *Ibid.*, p. 38.

5. H. VON HOFMANNSTHAL, *Die unvergleichliche Tänzerin*, *op. cit.*, p. 499 : « Eben den Tanz, den Tanz an sich, die stumme Musik des menschlichen Leibes. [...] Es ist die berauschendste Verkettung von Gebärden, deren nicht eine an die Pose auch nur streift. »

solo, elle s'enivre de sa propre beauté... dont elle semble elle-même être amoureuse à en mourir ¹. »

On voit ici que la symbolique de la danse importe davantage à Wedekind que la description des mouvements eux-mêmes. On apprend en effet peu de choses sur ces derniers et Lulu ne danse pas sur scène. Sa danse est située en dehors de l'espace dramatique et le spectateur, par le biais des commentaires que font Alwa et le prince Escerny depuis les coulisses, donc en voyeurs, se retrouve placé dans une situation de voyeurisme au second degré ². Lulu est probablement une danseuse de variétés et l'on suppose que sa danse, loin d'être immatérielle, dégage une sensualité charnelle. Ce jeu de séduction la fait passer d'un homme à l'autre, dans une sorte de ronde qui traduit aussi le mouvement de la vie. Lorsque le tourbillon de la vie cesse, par exemple à la mort de Goll, Lulu peut déclarer : « La danse est finie ³. ».

Parmi les vertus de la danse de Lulu, on peut retenir trois aspects majeurs, qui concernent le mouvement corporel, mais aussi sa traduction dans le corps du texte. Un premier aspect, lié aux préoccupations hygiénistes de l'époque et au lien établi alors entre beauté et santé ⁴, est la valeur thérapeutique que revêt la danse de Lulu. Elle est en effet remède au mal-être, qu'elle emporte dans son tourbillon. C'est ainsi que Lulu danse pour son premier mari, le Dr Goll, « lorsqu'il ne se sent pas bien ⁵ ». Et l'on pourrait développer ces effets à l'aide du jugement porté par la grande actrice Eleonora Duse sur une représentation que donnait Isadora Duncan à Vienne en 1903 : « Voilà l'art véritable, celui qui libère, qui rend gai, qui s'élance par-delà les choses épouvantables de la vie ⁶. »

1. *Erdgeist*, *op. cit.*, p. 62 : « ESCERNY : Wenn sie ihr Solo tanzt, berauscht sie sich an ihrer eigenen Schönheit — in die sie selber zum Sterben verliebt zu sein scheint. »

2. *Ibid.*, p. 66 sq. Il s'agit de la scène III, 7, où Alwa et Escerny expriment des jugements totalement contradictoires sur la danse de Lulu.

3. *Ibid.*, p. 27 : « Der Tanz ist aus. »

4. Sur ce point, cf. W. RASCH, *op. cit.*, p. 64.

5. *Erdgeist*, *op. cit.*, p. 28 : « LULU : Er läßt sich von mir vortanzen, wenn er sich nicht wohlfühlt. »

6. Cité par W. RASCH, *op. cit.*, p. 65 : « Das ist die wahre Kunst, die befreit, die froh macht, die sich über das Grauen des Lebens hinausschwingt. »

Cet aspect thérapeutique laisse entrevoir la deuxième vertu — au sens de force, d'énergie efficace — que manifeste la danse de Lulu : elle incarne l'esprit de légèreté, capable précisément de s'élever au-dessus des pesanteurs de la vie. Le dynamisme du corps, en tant qu'expression authentique de l'âme de la danseuse, est fondamental aux yeux de Wedekind, qui affirme :

Montre-moi comment tu marches et je te dirai qui tu es. Equilibre et élasticité sont les caractéristiques principales d'une âme forte. Or, nulle part ailleurs on ne peut mieux en explorer les principes que dans l'équilibre du corps et l'élasticité des membres¹.

Lulu, par sa grâce, s'oppose à cet « esprit de pesanteur » dont Zarathoustra dénonce dans son « chant de la danse » l'essence diabolique, tandis qu'il enjoint les jeunes filles de ne jamais renoncer aux divines danses². L'esprit de légèreté transporte le corps vers des sphères élevées, lui conférant ainsi une certaine noblesse. Par sa danse, Lulu réunit dans un même ennoblissement physis et psyché. En dépit de ses origines populaires, elle possède une distinction dont le prince Escerny, esprit tortueux et torturé, ne peut que rêver. Wedekind reprend ici l'opposition paradigmatique traditionnelle entre noblesse de sang et noblesse de cœur, mais aussi entre intellectualisme desséchant et fraîcheur d'une nature originelle, qu'il réactualise cependant par un transfert vers le domaine de la danse :

ESCERNY. — Ce qui m'attire vers vous, ce n'est pas votre danse. C'est la distinction de votre corps et de votre âme, telle qu'elle se révèle dans chacun de vos mouvements. [...] Vous êtes une nature généreuse — dés-

1. F. Wedekind, cité d'après Artur KUTSCHER, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, 3 Bde, Bd 2, München : Georg Müller 1927, p. 122 : « Zeige mir, wie du gehst und ich sage dir, wer du bist. Gleichgewicht und Elastizität sind die Hauptfaktoren einer starken Seele. Ihre Gesetze aber sind nirgends besser zu ergründen als im körperlichen Gleichgewicht und in der Elastizität der Glieder. »

2. Friedrich NIETZSCHE, *Werke in drei Bänden*, Bd 2 : *Also sprach Zarathustra*, hrsg. von Karl Schlechta, München, Hanser 1994, par ex. p. 638 : « Laßt vom Tanze nicht ab, ihr lieblichen Mädchen! [...] Gottes Fürsprecher bin ich vor dem Teufel : der aber ist der Geist der Schwere. » Et p. 643 : « Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden. »

intéressée. Vous ne pouvez supporter de voir souffrir qui que ce soit. Vous êtes le bonheur de vivre incarné.

Et le prince continue ainsi dans la scène suivante :

ESCERNY, *seul*. — Qu'est-ce que la noblesse ? Est-ce un esprit biscornu, comme chez moi ? Ou bien un accès à la perfection physique et spirituelle, comme chez cette jeune fille ? [...] La danse a ennobli son corps ¹...

À l'opposé de ces éloges qui placent Lulu sur un piédestal, l'attitude du journaliste Dr Schön tend au contraire à rabaisser celle qu'il convoite au rang d'animal, à lui ôter toute estime de soi. C'est pour quoi il la contraint à danser devant sa fiancée et persiste dans l'humiliation par cette conclusion radicale : « Tant qu'il te restera une lueur d'estime de toi, tu ne seras pas une danseuse parfaite ! Plus tu inspireras aux gens de la terreur, plus grande tu seras dans ton métier ² !! » Cependant, Schön ne parvient pas à pervertir la légèreté de Lulu, qui n'est pas seulement celle de sa danse, mais s'étend également au langage verbal, comme si subsistait dans le corps du texte l'empreinte de ce corps dansant. Les répliques de Lulu, en particulier au début de la pièce, se caractérisent par leur concision et leur vivacité, sensibles jusque dans la ponctuation, par exemple lors de ce dialogue avec Schön :

LULU. — Je suis parfaitement consciente de ce que je suis !

SCHÖN. — Alors vous devriez être un peu plus réfléchie.

LULU. — Mais je ne fais pourtant que mon devoir.

1. *Erdgeist, op. cit.*, III, 5, p. 65 : « ESCERNY : Was mich zu Ihnen hinzieht, ist nicht Ihr Tanz. Es ist Ihre körperliche und seelische Vornehmheit, wie sie sich in jeder Ihrer Bewegungen offenbart. [...] Sie sind eine großangelegte Natur — uneigennützig. Sie können niemanden leiden sehen. Sie sind das verkörperte Lebensglück. » Et III, 6, p. 65 sq. : « ESCERNY (*allein*) : Was ist Noblesse ? — Ist es Verschrobenheit, wie bei mir ? — Oder ist es leibliche und geistige Vervollkommnung, wie bei diesem Mädchen ? [...] Der Tanz hat ihren Körper geadet... »

2. *Ibid.*, p. 69 : « SCHÖN : [...] Solang du noch einen Funken Achtung vor dir selber hast, bist du keine perfekte Tänzerin ! Je fürchterlicher es den Menschen vor dir graut, um so größer stehst du in deinem Beruf da !! »

SCHÖN. — Vous êtes poudrée ?

LULU. — Quelle idée ! !

Les bonds du langage et de la pensée sont à l'image de la vive jeune femme et doivent rendre compte de sa beauté. Tel était en tout cas le souhait de Wedekind, si l'on se réfère à ses propres révélations sur la genèse de la pièce :

Ce qui m'importait en dépeignant Lulu, c'était de dessiner un corps de femme à travers les paroles qu'elle exprime. Pour chacune de ses sentences je me demandais si elle la rendait jeune et belle ².

Les paroles de Lulu la montrent en tout cas d'une ingénuité, réelle ou feinte, qui désarme ses soupçonneurs et les laisse pratiquement sans voix, comme en témoignent les émois d'Alwa, le fils de Schön, à travers un blason de la femme-enfant où Lulu, par la seule affirmation de sa présence corporelle, semble redonner aux mots leur force première :

ALWA. — [...] Oh cette main...

LULU, *ingénue*. — Qu'est-ce que tu lui trouves...

ALWA. — Un bras...

LULU. — Qu'est-ce que tu lui trouves...

ALWA. — Un corps...

LULU, *air innocent*. — Qu'est-ce que tu lui trouves...

ALWA, *excité*. — Mignon !

LULU, *sans comprendre le moins du monde*. — Qu'est-ce que tu lui trouves...

ALWA, *avec fougue*. — Mignon ! Mignon ³ !

1. *Ibid.*, p. 17 : « LULU : Ich bin mir meiner vollkommen bewußt ! / SCHÖN : Dann dürften Sie etwas besonnener sein. / LULU : Ich tue ja doch nur meine Schuldigkeit. / SCHÖN : Sie sind gepudert ? / LULU : Was fällt Ihnen ein ! »

2. F. WEDEKIND, « Was ich mir dabei dachte », cité dans : Ruth Florack, *Wedekinds Lulu. Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen : Niemeyer 1995, p. 202. Sur la problématique de la corporalité du texte, cf. l'étude de Christiaan L. HART NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt/Main : Suhrkamp 1985.

3. *Erdgeist*, *op. cit.*, IV, 8, p. 86 : « ALWA : [...] O diese Hand... / LULU (*harmlos*) : Was findest du daran... / ALWA : Einen Arm... / LULU : Was findest du daran... / ALWA : Einen Körper... / LULU (*unschuldig*) : Was findest du daran... / ALWA (*erregt*) : Mignon ! / LULU (*völlig verständnislos*) : Was findest du daran... / ALWA (*leidenschaftlich*) : Mignon ! Mignon ! » Lulu préfigure ici, en plus ingénue, Brigitte Bardot dans la célèbre scène du *Mépris* de Godard !

Toutefois, le texte dramatique résiste à cette volonté de dépeindre une ingénue : au fil de la pièce, les répliques de Lulu se font de plus en plus longues et révèlent une jeune femme moins spontanée que fine stratège et consciente de pouvoir utiliser le langage verbal à des fins de domination. Le paroxysme est atteint lorsqu'elle dicte à un Dr. Schön soumis, en pleurs, la lettre qui doit consommer la rupture avec sa toute jeune fiancée. Le rapport entre tutoiement et vouvoiement, ainsi que le jeu des verbes de modalité transcrivent alors le combat entre vouloir et pouvoir, et la capitulation de la volonté qui en résulte :

SCHÖN. — Je ne peux pas aller la voir.

LULU. — Allez ouste, sortez ! Revenez me voir lorsque vous aurez repris des forces.

SCHÖN. — Pour l'amour de Dieu, dis-moi ce que je dois faire.

LULU, *se lève ; son manteau reste sur le fauteuil. Écartant les costumes posés sur la table du milieu.* — Voilà du papier à lettres...

SCHÖN. — Je ne peux pas écrire...

LULU, *se tient debout derrière lui, appuyée au dossier du fauteuil de Schön.* — Écrivez ! Chère Mademoiselle...

SCHÖN, *hésitant*. — Je l'appelle Adélaïde...

LULU, *avec insistance.* — Chère Mademoiselle...

SCHÖN, *écrit.* — C'est mon arrêt de mort ¹ !

Lulu oscille entre les pôles contradictoires de la femme-enfant et de la femme fatale, celle que le prologue nomme « fauve » ou « serpent », déclarant qu'elle « fut créée pour semer le malheur, / pour attirer, séduire, empoisonner, / pour assassiner sans que personne ne le remarque ² ». Nombreux furent ainsi les contemporains de Wedekind à voir en Lulu une mangeuse d'hommes, une « *vagina dentata* », dans le

1. *Ibid.*, p. 73 : « SCHÖN : Ich kann nicht zu ihr. / LULU : Hinaus mit Ihnen ! Kommen Sie zu mir zurück, wenn Sie wieder zu Kräften gelangt sind. / SCHÖN : Sag' mir um Gottes willen, was ich tun soll. / LULU (*erhebt sich ; ihr Mantel bleibt auf dem Sessel. Auf dem Mittelisch die Kostüme beiseite schiebend*) : Hier ist Briefpapier... / SCHÖN : Ich kann nicht schreiben... / LULU (*aufrecht hinter ihm stehend, auf die Lehne seines Sessels gestützt*) : Schreiben Sie ! — Sehr geehrtes Fräulein... / SCHÖN (*zögernd*) : Ich nenn sie Adelheid... / LULU (*mit Nachdruck*) : Sehr geehrtes Fräulein... / SCHÖN (*schreibend*) : — Mein Todesurteil ! »

2. *Ibid.*, p. 10 (« Raubtier ») et p. 9 (« Schlange ») : « Sie ward geschaffen, Unheil zu stiften, / zu locken, zu verführen, zu vergiften — / zu morden, ohne daß es einer spürt. »

sillage de la mode exotique et érotique suscitée par Oscar Wilde autour de *Salomé*¹. Dans le cas de *Lulu*, on peut parler d'une instrumentalisation de la danse, placée au service non seulement de la séduction, mais aussi de la raison. Cet aspect calculateur transparait dans les préverbes ou encore la locution résultative qui sont associés au verbe « *tanzten* », ainsi instrumentalisé à travers des modulations multiples : « [sich in das Herz eines Millionärs] hineintanzten », « [den letzten Funken Verstand] hinaustanzten » ou encore « [den Prinzen] in Grund und Boden tanzen² ».

Lulu, qui reconnaît dès le premier acte être « parfaitement consciente de ce qu'elle est », parle trop pour une ingénue, et son langage souvent analytique, aux antipodes de la spontanéité de la danseuse, consacre le triomphe de la raison, en particulier dans la scène précédemment citée, où *Lulu* humilie *Schön* en lui dictant la lettre à sa fiancée. Le son de la voix de *Lulu* suffit à lui faire perdre la tête :

SCHÖN. — Tais-toi ! Je ne sais ni comment je pense ni ce que pense. Lorsque je t'entends, je cesse de penser³.

Wedekind était lui-même conscient du paradoxe qu'il avait créé avec le personnage de *Lulu* : il avait voulu « le naturel, l'authentique, l'enfantin », avait projeté de faire capituler le conscient, beaucoup trop surestimé à ses yeux, devant les forces de l'inconscient, et quel était le résultat ? « *Lulu* était sophistiquée. Le Dr. *Schön* un décadent. C'était la mode de 1904 : *Lulu* était *Salomé* », et Wedekind d'ajouter « ne pas pouvoir imaginer de personnage plus conscient ni plus roué que la *Lulu*

1. Sur cet aspect de la réception de la pièce, cf. l'ouvrage de Hartmut VINÇON, *Frank Wedekind*, Stuttgart : Metzler 1987, p. 188 sq. Le drame *Salomé* d'Oscar Wilde est daté de 1893, mais on trouve déjà le motif dans les tableaux de Gustave Moreau en 1876 et l'*Hérodiade* de Flaubert en 1877. La décapitation peut être lue comme un symbole extrême de la dichotomie entre l'esprit et la chair.

2. *Erdgeist*, op. cit., p. 59 : « LULU : Mich soll es freuen, wenn ich mich in das Herz eines Millionärs hineintanzten kann. » P. 60 : « LULU : Gebe Gott, daß ich einem den letzten Funken Verstand zum Kopf hinaustanze. » P. 71 : « SCHÖN : Du hast zwei Männer unter der Erde. Nimm den Prinzen, tanz' ihn in Grund und Boden ! »

3. *Ibid.*, p. 71 : « SCHÖN : Schweig ! Ich weiß nicht, wie und was ich denke. Wenn ich dich höre, denke ich nicht mehr. »

de cette époque¹ ». Wedekind était rattrapé par son époque, caractérisée, selon un jugement d'Alfred Seidel en 1927, par le désir illusoire de « faire consciemment de l'inconscient² ».

La résolution du paradoxe est peut-être à chercher du côté de Kleist et de son essai sur le théâtre de marionnettes. En effet, le fonctionnement des personnages qui gravitent autour de la danseuse Lulu présente une analogie avec l'univers des marionnettes. Si Lulu peut figurer une marionnette gouvernée par ses instincts, la pièce lui attribue davantage un rôle de marionnettiste. Lulu manipule les hommes comme des pantins dont elle tire les fils. Elle mène le jeu — le bal ? —, annonce fièrement qu'elle a « conduit elle-même la voiture d'attelage », avant d'étendre par la suite ses prérogatives au mariage : c'est elle qui a épousé le Dr. Schön, et non l'inverse, tient-elle à préciser³. Et cependant, Lulu parvient à unir innocence et conscience, réalisant ainsi l'hypothèse de Kleist : pour retrouver l'innocence perdue, il nous faudrait manger à nouveau de l'arbre de la connaissance⁴.

Née de la plume de Wedekind, Lulu est l'incarnation d'une quête de l'unité entre l'esprit et la chair à travers la danse, destinée à dépasser la dichotomie traditionnelle entre ces deux pôles, avant que la conscience douloureuse de leur tension ne s'exacerbe dans la littérature de l'expressionnisme ou que l'univers des cabarets, en particulier sous la République de Weimar, ne fasse de la danseuse un personnage littéraire déchu⁵.

1. F. WEDEKIND, « Was ich mir dabei dachte », in : R. Florack, *op. cit.*, p. 202 : « Selbstverständlichkeit, Ursprünglichkeit, Kindlichkeit hatten mir bei der Zeichnung der weiblichen Hauptfigur [...] vorgeschwebt. [...] Ich hatte das menschlich Bewußte [...] am menschlich Unbewußten scheitern lassen wollen und was hatte ich vor Augen ? Lulu war raffiniert. Dr. Schön war dekadent. Die Mode von 1904 : Lulu war Salome. [...] Etwas Bewußteres, Ausgeklügelteres als die Lulu von damals kann ich mir überhaupt nicht vorstellen. »

2. Cité par W. RASCH, *op. cit.*, p. 29 : « [man will] bewußt unbewußt sein. »

3. *Erdgeist*, *op. cit.*, p. 15 : « LULU : Ich habe selber kutschiert. Cf. aussi p. 77 : LULU [an Schön] : Ich habe dich geheiratet. »

4. Heinrich VON KLEIST, *Über das Marionettentheater*, in : *Gesamtausgabe* Bd V, München : DTV² 1974, p. 78 : « Mithin [...] müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen ? »

5. On peut citer de manière symptomatique cette ouverture de chapitre chez Erich KÄSTNER, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* [1931], München : DTV¹⁴ 1999, p. 68 : « Auf der wackligen Bühne machte ein zwecklos vor sich hinlächelndes Mädchen

Pour cela, Wedekind crée un personnage étranger à toute morale, ce qui permet d'éclairer les ambiguïtés de Lulu, perçue tantôt comme femme-enfant, tantôt comme femme fatale : au fond, par son amoralisme, Lulu finit par rejoindre l'immoralisme, par-delà le bien et le mal. Langage verbal et langage du corps, conçus dans leur dimension contradictoire au tournant du siècle, sont réconciliés chez Wedekind par la grâce et la légèreté de sa protagoniste, transférées vers le langage dramatique, dans le corps du texte. Lulu reste ainsi toujours en mouvement, insaisissable : d'un bond, elle échappe au jugement.

Toutefois, il convient de nuancer le dépassement de la dualité chez Wedekind dans la mesure où l'auteur reste prisonnier d'une certaine mode (Salomé, la vogue de l'exotisme) ou d'une certaine image de la femme (la femme fatale), alors même qu'il voudrait contribuer à son renouvellement. Son contemporain Franz Blei, à la plume acérée, ne s'y est pas trompé, qui soupçonne cette quête frénétique d'un équilibre entre esprit et sensualité de révéler uniquement une conscience torturée : celle d'un intellectuel dont soit la chair, soit l'esprit est faible, et qui reste donc condamné à ne vivre sa sensualité qu'à moitié !

Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK

Sprünge. Es handelte sich offenbar um eine Tänzerin. Sie trug ein giftgrünes selbstgeschneidertes Kleid, hielt eine Ranke künstlicher Blumen und warf sich und die Ranke in regelmäßigen Zeitabständen in die Luft. » Du rythme et du mouvement justes il ne reste dans cette parodie de chorégraphie à la mode Jugendstil qu'un prétexte à l'humour corrosif de Kästner.

1. Franz BLEI, *Über Wedekind, Sternheim und das Theater*, Leipzig : Kurt Wolff 1915, p. 32 sq. : « [...] ein solches moralisches Equilibrium der von Wedekind so sehr gegensätzlich gesehenen Kategorien herzustellen, [...] solche Versuche riechen immer etwas nach schlechtem Gewissen eines entweder im Geiste oder im Fleische Schwachen, ja daß es hier zur Konstatierung einer Polarität überhaupt kommt, scheint mir schon schlechtes Gewissen zu sein, Katzenjammer des Denkenden nach dem sinnlichen Erlebnis, das er noch zur Hälfte mitdenken muß, weil er es nur zur Hälfte erlebt. »

Jeu intellectuel et langage du corps dans *Les bourgeois de Calais* de Georg Kaiser

Du marivaudage à un pessimisme total

La veuve juive, la première pièce publiée par Georg Kaiser (en 1911 chez Fischer, mais la première version date de 1904) parodie — à la suite de Nestroy dans *Judith und Holofernes* de 1849 — la tragédie de Friedrich Hebbel *Judith*. Dans sa « comédie biblique », qui fait déjà une large place aux formes d'expression gestuelle et à la pantomime, Kaiser accentue à l'extrême la motivation érotique de l'héroïne qui agit exclusivement sous l'empire de ses pulsions. La citation de Nietzsche placée en exergue explicite l'intention de l'auteur : il s'agit de briser « les tables anciennes » et de démasquer les puissants qui cachent derrière leurs « lois » des motivations trop humaines. Il s'agit aussi, à la suite de Nietzsche et de son *Zarathoustra*, de récuser toute référence métaphysique et d'affirmer sans ambiguïté que l'homme n'existe que comme « habitant de la terre ». À ses premières pièces qui s'inspirent de la philosophie nietzschéenne et des premiers acquis de la psychanalyse succède une série de drames qui ont pour thème récurrent les rapports problématiques de l'individu et de la société.

La représentation en avril 1912 aux « Kammerspiele » de Munich de sa pièce *De l'aube à minuit* (*Von morgens bis mitternachts*) est une étape décisive de sa longue carrière de dramaturge à succès, auteur d'une cinquantaine de pièces. Pour la première fois, il utilisait la forme du

« drame à stations » (Stationendrama) inventée par Strindberg et reprise par de nombreux auteurs expressionnistes, notamment Hasenclever et Toller, et prenait son sujet dans la réalité contemporaine (un fait divers lu dans un journal) : dans un mouvement de révolte individualiste — et condamnée de ce fait à l'échec —, un caissier de banque, las de son existence monotone, se lance dans ce qu'il croit être une nouvelle vie, mais découvre avec effarement les turpitudes de Berlin, la « nouvelle Babylone ». Dans *Les Bourgeois de Calais*, paru en 1914, s'affirme une vision apparemment plus optimiste de la condition humaine : au prix, il est vrai, de ruses, qui démontrent la difficulté de l'entreprise, Eustache de Saint-Pierre obtient des six autres bourgeois qui vont se livrer au roi d'Angleterre un acte éthique intellectuellement parfait et, par son propre sacrifice, incarne « l'homme nouveau ». La *Gas-Trilogie* — dont les deux dernières parties ont été représentées pour la première fois respectivement en novembre 1918 et octobre 1920 — est marquée, au contraire, par un pessimisme complet : les deux masses qui s'affrontent, figurées de manière significative par deux couleurs opposées : bleu et jaune, approuvent et même exigent que soient développées les techniques de destruction massive, même si elles mènent l'humanité à l'apocalypse¹.

« La tête est plus forte que le sang »

Les Bourgeois de Calais, au centre de la présente contribution, représente donc un moment critique de la création de Kaiser. L'action et le dénouement de cette pièce sont un acte de foi dans la capacité de l'homme de se transformer « de l'intérieur » et de placer l'intérêt collectif au-dessus de ses intérêts personnels. « L'homme nouveau », pré-figuré par Eustache, est un pur ascète qui s'est affranchi de sa réalité physique et de son identité individuelle pour ne plus exister que par l'esprit. De ce point de vue, le personnage principal est dans une relation d'analogie avec l'auteur. Dans un entretien radiodiffusé avec Hermann Kasack, Georg Kaiser utilise pour résumer son projet théâtral

1. Sur le théâtre expressionniste, en général, et les drames de Georg Kaiser, en particulier, cf. notre ouvrage : *L'expressionnisme*, Paris, PUF, 1999, p. 263 sq.

la formule : « La tête est plus forte que le sang ¹. » C'est ce trait marquant qui a amené Bernhard Diebold à qualifier le dramaturge Kaiser, dans un livre précurseur, de « Denkspieler ² ». En effet, la tension dramatique résulte, singulièrement dans cette pièce, d'une construction idéologique complexe et, par certains côtés, abstruse par laquelle l'auteur confronte et fait s'affronter, d'une part, l'homme traditionnel — avec notamment sa fausse conception de l'honneur et de la renommée — et, d'autre part, « l'homme nouveau » qu'il appelle de ses vœux. Il délègue au personnage central, Eustache de Saint-Pierre, cette fonction idéologique : celui-ci ne se contente pas de convaincre les habitants de la ville de se livrer sans résistance aux Anglais, évitant de la sorte la destruction de leur ville ; ce sacrifice, accepté une fois pour toutes, n'aurait à ses yeux pas plus de valeur morale que le faux héroïsme de Duguesclins. L'acte véritablement éthique exige que reste permanente, jusqu'à son accomplissement ultime, cette volonté de sacrifice ³. Mais la conscience du sacrifice implique que soit surmonté l'instinct de conservation, que le « sang », pour reprendre le mot de Kaiser, soit convoqué avec insistance afin qu'éclate aux yeux de tous la supériorité de l'acte moral.

Cette pièce est donc à la fois une construction intellectuelle, un jeu de l'esprit (*Denkspiel*), et l'invocation obsédante de la réalité physique des corps. L'objet des réflexions qui suivent est précisément l'étude des rapports entre le substrat proprement éthico-cérébral de la pièce et le discours récurrent sur le corps et sa sensualité. S'agit-il d'une relation de pure subordination, sorte de décalque sécularisé de l'opposition établie traditionnellement par la religion chrétienne entre l'esprit et le corps ? Dans ce cas, Kaiser se situerait dans une perspective purement idéaliste et se détournerait de son projet initial de représenter, à la suite de

1. « Der Kopf ist stärker als das Blut. » Cité par Hermann GLASER, « Georg Kaiser. Die Bürger von Calais », in Ludwig Büttner, *Europäische Dramen von Ibsen bis Zuckmayer*, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M./Berlin/Bonn, 1961, p. 175-184, cit. p. 182.

2. Bernhard DIEBOLD, *Der Denkspieler Georg Kaiser*, Frankfurt a. M., Verlags-Anstalt A. G., 1924.

3. Dans une recension par ailleurs très critique (« «Die Bürger von Calais» im Hoftheater », in *Evoe* 1, 1925, n° 2, p. 37-38), Theodor LESSING souligne, pour ce qui est de la « fable » éthique, les affinités de la pièce de Kaiser avec *Gyges und sein Ring* de Friedrich Hebbel et *Der Prinz von Homburg* de Kleist.

Nietzsche, l'homme nouveau comme « habitant de la terre ». Ou bien a-t-on plutôt affaire à un phénomène de compensation par lequel les références au corps concret viendraient contre-balancer ce que le *Denkspiel* a de (trop) désincarné ? Les exigences du spectacle, ajoutées à la difficulté de définir un nouvel idéal pouvant se passer de toute transcendance, imposeraient une perspective ouverte. D'où une hésitation fondamentale entre un idéal ascétique de type quasi-religieux (visée éthique) et un enracinement dans l'ici-bas (visée esthétique). À cet égard, il faut remarquer que l'abolition de la singularité du corps individuel ne signifie pas nécessairement le mépris du corps en général, la représentation du corps pouvant viser selon le cas à en faire un marqueur de la singularité ou, au contraire, à désigner ce par quoi l'homme accède à l'universalité.

La pièce a été écrite en 1912-1913 et publiée en 1914 chez Fischer. Représentée pour la première fois en janvier 1917 sur la scène du *Neues Theater* de Francfort-sur-le-Main, elle a connu un grand succès, tant durant la guerre que dans les années qui ont suivi ¹. Saluée par Gustav Landauer comme « œuvre d'art ciselée et lumineuse » qui anticipait sa propre vision du socialisme, elle a été aussi critiquée dès ses débuts, notamment par Herbert Jhering, sensible aux éléments irrationnels de la pièce, qui voit dans son auteur un « cynique », un « sorcier » qui, avec ce « mystère sacré », a trouvé « son Bayreuth ² ». Comme nous le verrons, cette pièce a continué jusqu'à une époque récente de susciter des réactions contrastées : certains croient y détecter un message pacifiste, alors que d'autres, comme Eberhard Lämmert, soulignent ce que le culte du sacrifice avait de problématique dans le contexte de l'histoire allemande.

1. Horst DENKLER (*Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie*, Oldenburg-Interpretationen, München 1967, p. 6) signale que, jusqu'en 1932, 17 000 exemplaires du livre ont été vendus, ce qui est beaucoup pour une pièce de théâtre.

2. Gustav LANDAUER, « Fragment über Georg Kaiser », in *Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende*, éd. par Ludwig Rubiner, Potsdam 1919, p. 157 sq. ; Herbert JHERING, cité par Horst Denkler, *op. cit.*, p. 16.

« Redresser les errements de l'Histoire »

L'argument de la pièce est tiré d'un épisode de la guerre de Cent Ans que l'auteur a trouvé dans les *Chroniques de France* rédigées autour de 1400, à partir de plusieurs sources, par Jean Froissart (1337-après 1404), tandis que la célèbre sculpture de Rodin, commandée par la ville de Calais en 1885 et mise en place dix ans plus tard, lui a inspiré un certain nombre de traits physiques des six bourgeois se livrant aux Anglais pour sauver leur ville de la destruction. S'il est vraisemblable que Kaiser a vu la sculpture ou tout du moins sa photographie, il en connaissait à coup sûr la description précise qu'en fait Rilke dans son essai sur Rodin. Rilke voit dans ce « monument de la détresse héroïque » la représentation d'un « combat entre le charnel et l'âme » — conception que Kaiser reprendra à son compte :

Chacun des individus avait pris à sa façon sa décision et vivait cette dernière heure à sa façon, la fêtait avec son âme et en souffrait dans son corps qui tenait à la vie [...]. Les personnages sont bien différenciés et assument à présent chacun pour soi son acte¹.

Chez Froissart, Kaiser retient de la guerre de Cent Ans un épisode dénué d'importance militaire mais à forte valeur symbolique². Tout venait en effet de se jouer à Crécy le 26 août 1346 avec la cuisante défaite de l'armée du roi de France Philippe VI devant celle d'Édouard III et un armistice qui devait durer jusqu'en 1351. Mais la saga du siège de Calais qui suivit et qui dura jusqu'au 4 août 1347 resta gravée dans les esprits jusqu'à l'époque moderne grâce aux récits qu'en firent les chroniqueurs (outre Froissart, qui était encore un garçonnet au moment des faits, le Liégeois Jean Le Bel) et au caractère exemplaire des comportements relatés. Kaiser s'est expliqué à plusieurs reprises sur la façon dont il concevait le rapport entre l'histoire et la littérature. Intégrer le maté-

1. Rainer Maria RILKE, *Rodin. Erster Teil* (1902), in *Werke V*, hg. vom Rilke-Archiv, p. 190 p. 61 : « Jeder Einzelne hatte auf seine Art den Entschluß gefaßt, und lebte diese letzte Stunde auf seine Weise, feierte sie mit seiner Seele und litt sie an seinem Leib, der am Leben hing ».

2. Pas moins de trois éditions des *Chroniques de France* de Froissart étaient alors disponibles : celle de Siméon Luce (1869), celle de Kervyn de Lettenhove (1868) et celle de Jean Yanoski (1885).

riau de l'histoire dans l'œuvre littéraire voulait dire pour lui en sélectionner « les aspects exemplaires, symptomatiques et paraboliques », afin de montrer « comment l'histoire aurait dû ou devrait à l'avenir se dérouler » ; il faut « redresser les errements de l'histoire : la correction de l'histoire est laissée au soin de l'écrivain qui intervient au nom de la communauté¹ ».

Quelques exemples significatifs de ce droit revendiqué par l'homme de théâtre de corriger ou de compléter l'historiographie : alors que la chronique de Froissart fait se suivre en quelques lignes l'annonce des exigences d'Édouard III et le moment où les bourgeois se livrent aux Anglais, Kaiser situe sa pièce précisément dans l'espace de temps laissé en blanc par le chroniqueur. Aussi la structure dramatique peut-elle s'y déployer librement dans une tension entre une action dictée par les besoins matériels et psychologiques du peuple (*Bürgervolk*) — action qui parviendrait (trop) rapidement à ses buts si elle n'était pas contrariée — et la suspension répétée de cette action au nom d'une éthique supérieure incarnée par Eustache. Cette tension est rendue possible par l'opposition fondamentale que postule Kaiser entre les « bourgeois élus » (*gewählte Bürger*), seuls accessibles aux considérations éthiques d'Eustache, et le *Bürgervolk* par nature versatile et donc amoral — alors que Froissart désignait les habitants de la ville de manière indifférenciée par la formule « toutes manières de gens ». Autres libertés avec l'historiographie : l'introduction anachronique du personnage de Duguesclins, l'exact contraire d'Eustache, dans sa conception de l'honneur et de la gloire. Là aussi, il s'agit pour Kaiser d'établir au niveau des personnages centraux une bipolarité qui corresponde aux principaux enjeux intellectuels et moraux. Ces personnages sont par essence les protagonistes du débat d'idées et ne relèvent donc pas de la psychologie individuelle. Dernières grandes modifications opérés par Kaiser par rapport à la chronique de Froissart : les événements précédant le siège de Calais sont tus, la famine qui explique pour le chroniqueur la résignation des habitants n'est pas évoquée ; par contre, chez Kaiser, le port de Calais se trouve

1. Georg KAISER, « Historientreue. Am Beispiel der "Flucht nach Venedig" », in *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, Abendausgabe 52 (4.9.1923), n° 414, p. 2 : « Dem Unfug der Geschichte steuern : Korrektur der Geschichte wird dem stellvertretend für die Gemeinschaft eingreifenden Dichter überlassen ».

chargé d'une forte valeur symbolique du fait qu'il est l'œuvre (*Werk*) de tous, assure la maîtrise de l'homme sur la nature, favorise la circulation pacifique des biens. Pièce centrale du décor du deuxième acte, une tapisserie à trois champs, qui occupe le fond de la grand salle de l'hôtel de ville, le représente au moment de sa construction : à gauche, la mer déchaînée qui se lance sur la falaise, à droite les corps de métier en train de le construire, au milieu le port achevé avec ses entrepôts et son chenal ouvrant sur une vaste baie¹. *Last not least*, Kaiser invente un septième bourgeois volontaire dont la présence sert à maintenir la tension dramatique jusqu'au terme de la pièce.

Emphase verbale et gestuelle du guerrier vs intériorité de l'homme de paix

Les circonstances extérieures restent immuables jusqu'à la scène finale où le roi gracie les six bourgeois ; ce sont donc les « jeux d'idée » qui sont au centre de la pièce et qui conditionnent exclusivement ses péripéties. Les longues indications scéniques par lesquelles s'ouvre le premier acte précisent, outre l'agencement du décor, les déplacements des personnages et jusqu'à la direction de leurs regards. Diverses cloches sonnent à toute volée, signe qu'après de dures épreuves la paix est proche. L'abondance des détails scéniques et la phlétoire de personnages et de figurants sont telles que l'essentiel risque de passer inaperçu. C'est que, avec l'annonce de l'arrivée du roi de France, l'euphorie est générale. La foule s'élance en « vagues » (*Wogen*) au devant de son héros Duguesclins accueilli comme le sauveur de la ville. Un seul personnage, assis sur les marches, se singularise et « regarde vers le sol » : Eustache de Saint-Pierre.

1. Georg KAISER, *Die Bürger von Calais. Bühnenspiel in drei Akten*, in G. K., *Werke*, éd. par Walther Huder, Propyläen Verlag, Frankfurt a. M.-Berlin-Wien, 1971, vol. 1, p.519-579. La didascalie qui décrit la tapisserie figure page 542. Par la suite, l'abréviation *BC* renverra à cette édition. Quand la citation, traduite par nos soins, ne fait pas l'objet d'une note de bas de page reproduisant notamment l'original allemand, le chiffre figurant entre parenthèses renvoie également à la pagination de cette édition. Une traduction partielle de la pièce a été publiée par Camille Demange dans la revue *Théâtre et Université* 16 (1969), p. 30-46.

Ce silence et ce recueillement contrastent avec le discours emphatique du maire Jean de Vienne qui évoque, avec force exclamations et questions rhétoriques, les durs moments du siège (« En qui brûlait encore, si infime fût-elle, la flamme de l'espoir ? ») ainsi que les moments exaltants de la construction du port (« Nous avons ouvert une porte sur la mer, à présent les bateaux devraient la passer en douceur pour une traversée heureuse » 524) — tout en contestant la thèse des Anglais, pour qui ce port servirait les desseins guerriers du roi de France. Il décrit l'armée française dans des termes apocalyptiques, comme un ouragan qui « soulève la poussière sur son passage » et qui va surgir un matin, telle une « grande colonne, devant laquelle le soleil s'obscurcit ». Jean de Vienne voit le moment venu où « l'épée ne régnera plus sur Calais » (525). Que peut donc vouloir l'envoyé du roi d'Angleterre, sinon demander la paix ?

Coup de théâtre : c'est, au contraire, pour annoncer la défaite cuisante de l'armée de Philippe VI que l'officier anglais demande à être entendu : « Il fallait que l'usurpateur subisse son châtement — comme on punit les voleurs à coups de fouet ! » (526). Incrédule, la foule des « bourgeois élus » se lève d'un bond, les bras au ciel, et se tourne vers Duguesclins pour avoir une explication. La didascalie précise aussi que seul Eustache de Saint-Pierre est resté assis. Cette impassible immobilité contraste avec la vive réaction de Duguesclins qui se précipite vers l'envoyé et l'agresserait physiquement si on ne l'en empêchait. L'homme de guerre tient alors une diatribe confuse dont l'unique principe de cohérence est la violence des affects et le déni de réalité. Le roi d'Angleterre est « une pie voleuse qui veut s'emparer de l'étincelante couronne de France », un « poisson prédateur » dont « les coups furieux déchirent les flots des côtes de France » ; l'image des flots battus engendre celle de l'écume (Schaum) associée en allemand au mensonge et à l'illusion¹. Ce que dit l'envoyé est donc un « mensonge qui fait de l'écume » ; même si le roi abdiquait sa couronne, « le peuple de France la rachèterait avec son sang pour la lui rendre » (527). Quant à l'armée anglaise, affirme Duguesclins, elle ne peut pas avoir quitté ses positions car le soleil n'a pas cessé de briller sur les casques et les lances des assiégeants. En une phrase lapidaire, l'envoyé dévoile le stratagème qui a abusé les assiégés :

1. « Träume sind Schäume », dit le proverbe allemand.

« Sur le sable devant Calais gisent casques lances, comme gisent immobiles casques lances... quand un enfant ne les enlève pas. Le soleil se reflète dessus — cela aveugle ! »

Devant les bourgeois abattus, Duguesclins redouble de violence verbale (« ausbrechend », précise l'indication scénique) pour les convaincre de poursuivre la résistance. Il manie l'ironie, parle du « magnifique » et du « spirituel » roi d'Angleterre contraint d'user de stratagèmes pour se sauver ; il feint de croire au discours de l'adversaire pour en démonter aussitôt les vraies raisons : « Ne vous fournit-il pas preuve après preuve ? [...] Par où sortira-t-il du piège où il s'est fourré ? Où est l'issue — où s'ouvre la porte par laquelle il pourra encore sortir vite et facilement ? Maintenant seul peut lui servir le port de Calais, facile d'accès » (528). Aussi laconique que Duguesclins est prolix, l'officier anglais fait entrer un chevalier français, preuve vivante de ce qu'il avance. Ce Godefroy a été témoin de la débâcle de l'armée française. Les formes au présent montrent que le traumatisme est toujours là. À la question de Duguesclins « Quand cela s'est-il passé ? », il répond : « Un jour — loin de Calais. Pourquoi nous soucierions-nous de l'ennemi ? On le trouvera devant Calais — nous chantons des chansons — nous bavardons en selle — c'est comme ça que nous commençons une belle journée. C'est alors que ça s'est passé. C'est alors qu'une tempête nous a balayés¹. » Godefroy se refuse à croire qu'ils ont été battus en pièces par l'ennemi : c'est une tempête qui a failli éteindre la « lumière » mais celle-ci n'est pas éteinte, « rien n'est perdu, sauve, sauve l'honneur de la France ! » (530), demande-t-il à Duguesclins. Les discours de l'un et de l'autre abondent de métaphores ; leur fonction est d'extérioriser des affects dont la violence est d'autant plus forte qu'ils sont contredits par les faits. Aussi l'abattement suit l'exaltation : Godefroy disparaît en titubant, Duguesclins reste prostré, la tête appuyé sur le pommeau de son épée, tandis que l'envoyé dicte les conditions d'une reddition sans condition dans les termes proches de ceux que rapporte la chronique.

1. *BC*, p. 529 : « Einmal — weit vor Calais. Was sorgten wir uns um den Feind. Den finden wir vor Calais. Wir singen Lieder — wir schwatzen im Sattel — so ziehen wir in den blauen Tag hinein. Da geschah das. Da fegte ein Sturm in uns hinein. » Il faut noter que l'allemand offre à cet égard plus de possibilités, la forme du présent pouvant, dans certains cas (ici : *Den finden wir vor Calais*) exprimer en fait un futur.

Devant ces exigences qui exposent six d'entre eux à la mort, les bourgeois mettent leur espoir dans un sursaut militaire et appellent Duguesclins à la rescousse. Eustache, jusque-là immobile et silencieux, engage alors le maire Jean de Vienne à chercher une « réponse » commune. Celui-ci invite les bourgeois à la trouver au moyen de « tous les sens » ; son discours haché, marqué par l'émotion et l'indignation, évoque l'œuvre collective grandiose, la construction du port par laquelle ils ont maîtrisé ensemble la nature. Cette œuvre commune qui a requis leur engagement physique s'est inscrite dans la réalité corporelle de chacun. Pourquoi cette œuvre pacifique, au service de la vie, devrait-elle entraîner la mort de six d'entre eux ? Quelque chose (« es ») au plus profond de leur corps se révolte contre l'exigence de charger ces épaules de la corde du pendu :

À qui ça ne jaillit pas sur la langue — et ça ne brûle pas comme du feu — et ça ne coupe pas le souffle ? À qui ça ne fait pas bouillonner le sang — et ça ne cogne pas derrière le front [...] Qui souhaite encore parler — qui bagaie encore — qui n'est pas troublé par cette honte. Qui sommes-nous — avec nos épaules — avec nos bras — avec nos mains ? — Qu'avons-nous fait avec nos épaules — qu'avons-nous saisi avec nos mains ? Sommes-nous les auteurs d'une œuvre qui se cache dans l'ombre ? [...] La mer roule ses vagues — elle ne fait plus de victimes. La houle se dresse — et retombe. Des bateaux viennent — des bateaux partent, qu'est-ce qui gêne leur arrivée et leur départ ? Voilà l'œuvre de nos épaules sur lesquelles nous devons de nos propres mains mettre la corde ¹ !

Duguesclins croit le moment venu de reprendre l'avantage. Si Calais est perdue, ses bourgeois armés et décidés peuvent encore priver

1. *BC*, p. 531 : « Wem schießt es nicht auf die Zunge — und brennt es wie Feuer — und erstickt in ihm die Luft ? Wem treibt es nicht das Blut auf — und stößt es hinter seiner Stirne — und schlägt mit Lasten ? — Wer will noch sprechen — wer stammelt noch — wen verwirrt nicht diese Scham ? — — Wer sind wir — mit unseren Schultern — mit unseren Armen — mit unseren Händen ? — Was taten wir mit Schultern — was hoben wir mit Armen — was griffen wir mit Händen ? Sind wir Täter an einem Werk, das dunkel liegt ? [...] Das Meer rollt — es trifft nicht mehr. Die Brandung richtet sich hoch — sie fällt hin. Schiffe kommen — Schiffe fahren aus — was stört Ankunft und Abfahrt ? — — Das ist das Werk von unseren Schultern — auf die wir mit unseren Händen den Strick legen sollen ! [...] »

Édouard III de la victoire en pratiquant la politique de la terre brûlée. La vision qu'il en donne est d'autant plus saisissante qu'elle s'exprime au présent : « Le dernier bras qui bouge encore jette l'étincelle. Les flammes secouent les maisons, les murs vacillent et éclatent — et la ville sombre dans son port dans un nuage de poussière. Calais a sombré — là où elle se trouvait vient s'étendre la mer, qui préserve sa proie contre tous ¹. » Paradoxalement, ce sont d'abord les vieillards qu'impressionne ce discours radical, suivis par le reste des bourgeois qui tendent et unissent leurs mains pour sceller leur serment de défendre la ville coûte que coûte. Jean de Vienne veut associer Eustache à ce serment et ne doute pas que celui-ci trouvera les « mots » pour justifier la décision prise.

C'est ce qu'il semble effectivement vouloir faire en commençant par ces mots : « Il nous faut le faire ! » (533). En fait, son but est d'engager ses concitoyens à s'abstenir de résister car ils détruiraient par là-même ce qu'ils ont de plus précieux : leur « œuvre ». Mais il ne les affronte pas directement, feint d'aller dans leur sens, préfère la maïeutique au discours univoque et monologique. Mais c'est pour mieux les mener aux conclusions qu'il a définis dès le départ. Les commentateurs et Kaiser lui-même ont évoqué l'ironie socratique et comparé ses dialogues à ceux de Platon ². Bernhard Diebold, par exemple, analyse cette sophistique comme manière de « poser des questions en faisant le naïf pour lancer d'un air supérieur la contre-réponse dans un sourire lorsque l'interlocuteur dupé a répondu avec naïveté ³ ». Eustache confronte, par exemple, l'affirmation de Jean de Vienne au début de la pièce, protestant de la finalité purement pacifique du port, et ses paroles présentes par lesquelles s'exprime sa volonté de le défendre par les armes. Si tel était vraiment le but, si l'œuvre est bien « au centre du litige », que Jean

1. *Op. cit.*, p. 532 : « Dann wirft der letzte Arm, den einer regt, den Funken aus. Die Flammen rütteln an den Häusern — die Wände schwanken und bersten — und mit stäubendem Fall sinkt die Stadt in ihren Hafen. Calais ist untergegangen — über seinen Raum treibt das Meer, das seine Beute vor jedem bewahrt ! »

2. Cf. référence de la note 2.

3. Bernhard DIEBOLD, *op. cit.*, p. 38 : « Eine Sophistik des gedanklichen Umwegs, entfernt verwandt der Sokratischen Ironie : die sich beim Fragen dumm stellt, um bei der platt naiven Antwort der Überlisteten die schlagende Gegenantwort überlegen hinzulächeln. »

de Vienne mette son pari imprudent à exécution, retire ses chaussures, fasse pénitence et livre la clé de la ville ¹ ! Eustache reprend mot à mot les paroles de son contradicteur mais en en corrigeant la logique : « Votre œuvre la plus imposante devient votre devoir le plus exigeant. Il vous faut la protéger — de tous vos sens — de tous vos actes » (534). Le bourgmestre se rallie à cet argument, seul Duguesclins appelle de nouveau les élus à résister par les armes en invoquant « la renommée de Calais, qui sauve l'honneur de la France ». Si le roi d'Angleterre envisage d'épargner la ville, c'est qu'il veut le port. Face à une foule acquise à son adversaire, Eustache fait, sans nommer Duguesclins, un portrait peu flatteur du guerrier égocentrique dont l'agressivité vient de la cupidité : « Avec une cupidité furieuse il attaque — et amasse tout ce qu'il trouve sur sa route. Il fait un grand tas avec ce qu'il brise et il se présente sur le sommet le plus haut, rigide dans ses convulsions, n'existant plus que dans la destruction ² ! » De brèves didascalies décrivent Eustache parlant, d'abord « lentement », puis faisant face aux mouvements hostiles de la foule, marchant de l'un à l'autre, « sans se laisser démonter », enfin « avec la dernière force ». Si les bourgeois prennent, en résistant, le risque de voir détruire leur œuvre, c'est qu'ils « mentaient » quand ils l'ont réalisée, c'est qu'ils sont sous l'emprise de leurs affects : « La fureur est toujours là — notre cupidité se met à bouillonner — avec de brèves secousses elle brise notre œuvre faite de vie » (536).

Eustache semble perdre pied, il se tait, fixe le sol. Des bourgeois veulent l'expulser de la salle, d'autres s'étonnent qu'il les incite à un comportement lâche et critique leur sentiment de fierté : « Nous n'avons pas recherché la gloire — à présent, c'est la gloire qui roule jusqu'à nos pieds » (536). Cependant Eustache a puisé dans la méditation de nouvelles forces, il affronte directement Duguesclins en le tutoyant, raille

1. Dès son premier monologue (*op. cit.*, p. 524), Jean de Vienne s'était engagé, si ses intentions et celles de ses administrés n'étaient pas pures de toute volonté belliciste, à « mettre à plat sur ses mains la clé de la ville et, nu-tête, sans chaussures et vêtu de la blouse traditionnelle du pénitent, de la porter devant la poterne ».

2. *BC*, p. 536 : « Einer kommt, den spornt die Wut. Die Wut entzündet die Gier. Mit wütender Gier greift er an — und rafft auf, was er auf seinem Weg findet. Er häuft es zu einem Hügel von Scherben — höher und höher — und auf dem äußersten Gipfel stellt er sich dar : — lodernd in seinem Fieber — starr in seinem Krampf — übrig in der Zerstörung ! »

la bravoure militaire faite d'aveuglement : « Tu abaisse la visière de ton casque devant ton visage et tu es aveugle et sourd derrière cette protection [...]. Où est le courage lorsque son acte ne se déroule pas jusqu'à sa fin¹ ? » Il n'y a pas de courage si celui-ci, spontané, n'est pas mis à l'épreuve du temps. Ce dernier argument, peu présent dans le premier acte, sera prédominant par la suite, amenant Eustache à prolonger l'incertitude jusqu'au dernier moment. La tension dramatique de ce premier acte est faite de l'issue incertaine de cette joute oratoire entre les deux principaux antagonistes qui tentent tour à tour de prendre l'ascendant sur la foule. Si leur gestuelle se ressemble par certains aspects (des périodes éruptives succèdent à des moments de retrait), Eustache se distingue par une rhétorique subtile qui lui fait apparemment adopter le discours de son adversaire pour le mettre mieux à nu. Les didascalies prescrivant aux acteurs certaines attitudes corporelles sont révélatrices : Eustache, quand il ne parle pas, a souvent le « regard baissé vers le sol » dans une attitude de méditation. Son attitude suggère une intense vie intérieure. Duguesclins, par contre, est tout en surface. Il se définit essentiellement par sa tenue d'homme de guerre : son casque qu'il met de manière démonstrative sur sa tête, et son épée qu'il dégaine quand la colère le prend. Son discours est irréfléchi, purement émotionnel et souvent confus ; ses métaphores s'entrechoquent, sans souci de cohérence, comme pure manifestation de ses humeurs du moment². L'emphase verbale et gestuelle du personnage, qui oscille entre la bravade et l'abattement, est aux antipodes de la manière d'être d'Eustache chez qui on observe un va-et-vient entre la retraite méditative et le discours persuasif³.

1. *BC*, p. 537 : « Du stürzt den Sturz deines Helmes vor dein Gesicht und bist blind und taub hinter dem Schild. So stehst du hier geblendet und betäubt ! [...] Wo ist Mut, wenn sich der Wille von der Tat scheidet ? — — Ich sehe ihn nicht. Wo ist Mut, wenn seine Tat nicht bis an ihr Ende rollt ? [...] »

2. Exemple p. 534 : « Aus dem armen Sande vor Calais schießt ein Baum auf. Der blüht an einem Tag. Mit Blut speist sich seine Wurzel. Sein Schatten breitet sich über Frankreich aus. Darunter saust es wie von Bienen : — der Ruhm Calais', der Frankreichs Ehre rettet ! »

3. Ce trait aussi le rapproche du prophète Zarathoustra chez qui s'observe, dans chacun des quatre livres, une alternance de descente parmi les hommes, afin de leur dispenser son enseignement, et de retraite solitaire sur la montagne. Cf. Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathoustra*, in *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, 2. Bd, p. 275-

Malgré sa supériorité intellectuelle, Eustache ne convainc pas pour l'instant les bourgeois, Jean d'Aire allant jusqu'à le soupçonner de vouloir sauver la ville pour préserver ses propres biens (déjà chez Froissart, Eustache est désigné comme le plus riche des bourgeois¹). L'élément décisif ne sera donc pas de l'ordre du discours mais de celui de l'exemple. Les dialogues de cet acte riche de paroles font place à présent à des gestes, des expressions purement corporelles qui comportent en elles-mêmes tout leur sens. Jean de Vienne appelle six des bourgeois élus à se porter volontaires pour sauver leur ville, un silence pesant se fait, des quolibets fusent des rangs de la foule — quand Eustache se lève et déclare : « Je suis prêt. » Cinq fois cette scène se répétera, devant les « bourgeois élus » qui retiennent leur souffle. Comme l'indiquent les abondantes indications scéniques, le langage des corps contredit, il est vrai, le « je suis prêt » que chacun formule en rejoignant Eustache. Une réticence physique à accepter le sacrifice est manifeste dans tous les cas. Ils se disent en paroles prêts à mourir, mais leur corps, dans leurs manifestations inconscientes, se révoltent contre le sacrifice : le cinquième bourgeois s'avance « en baissant très bas la tête » ; le troisième bourgeois, anticipant sa pendaison, « passe les mains autour de son cou » et « crie » la formule ; le quatrième bourgeois se lève « comme s'il obéissait à une contrainte » ; Jean d'Aire « vacille sous le poids de la décision » (539) ; enfin deux frères, Pierre et Jacques de Wissant, après avoir longtemps hésité, « gémissant et les mains crispées », se lèvent et saisissent « en même temps » les mains d'Eustache, portant à sept le nombre des volontaires. Ce problème de surnombre n'est pas thématiquement pour l'instant, vu la présence de l'envoyé d'Édouard III qui menace la ville de destruction pour le cas où six bourgeois ne se livreraient pas le lendemain à l'aube. Jean de Vienne assure que « Calais et son port seront six fois payés ». Tout recours à une résistance étant exclu, Duguesclins démontre une dernière fois l'inconsistance de sa personne et de son discours : il embrasse ostensiblement un drapeau, se défait de son épée —

561.

1. *BC*, p. 538 : « Eustache de Saint-Pierre, dir ist es leid um den Hafen. Soll dich nicht am meisten die Sorge peinigen? Bist du nicht reich vor uns allen? Sind deine Speicher nicht die weitesten — sind sie nicht angefüllt mit ihren Gütern bis dicht unter das Dach? — Mußt du nicht zittern — willst du nicht betteln für deinen Reichtum? »

dont il dit avec un comique involontaire que « le poing qui la porte est pourri » tandis que « les mains se tendent vers de nouvelles actions » — et s'offre à servir le... roi d'Angleterre dans ses colonies (541).

Duguesclins et les Anglais sortis, un « cri strident » poussé par le « peuple des bourgeois » retentit sous la halle : « sept¹ !! ». C'est que le trop est aussi inquiétant que le trop peu ; l'incertitude sur l'identité finale des six pénitents est source d'angoisse car elle peut compromettre jusqu'au dernier moment l'engagement pris et provoquer les repréailles des Anglais. La didascalie commentant l'attitude d'Eustache « presque joyeux » (fast freudig) montre que celui-ci voit, au contraire, le parti qu'il peut tirer de cette situation. Dorénavant, il sera la « tête plus forte que le sang », ne révélant à ses concitoyens que ce qu'ils sont capables de comprendre dans l'instant, menant quelques-uns malgré eux vers leur accomplissement éthique. Comme contradicteur de Duguesclins, il avait fait assaut de rhétorique, reprenant pour les retourner les arguments adverses. Mais le but de son discours pacifiste, malgré les subtilités tactiques, restait clair : il s'agissait de convaincre ses concitoyens de renoncer à la violence. À présent, les bourgeois comprennent bien ses paroles mais la stratégie qu'elles servent à dissimuler leur échappe totalement. La formule ambiguë d'Eustache, qui conclut le premier acte, illustre bien cette duplicité tactique que le spectateur ne comprendra qu'après coup : « Ainsi, cet après-midi, le sort fera cadeau de la vie au septième d'entre nous » (541). Il faut que tous espèrent encore jusque-là pour que leur sacrifice ne soit pas la décision d'un moment mais un choix permanent et complètement accepté. À l'histoire édifiante rapportée par Froissart, Kaiser ajoute donc un ingrédient de son invention, qui provoque un glissement de la thématique. Cette situation de surnombre, fortuite dans la fiction théâtrale (il n'était pas prévisible que les deux frères arriveraient ensemble) mais indispensable pour l'action dramatique, provoque un déplacement de la problématique. Jusque-là, celle-ci peut s'analyser comme un plaidoyer pour la non-violence, face à l'usage irraisonné de la force. C'est ainsi que certains commentateurs, suréva-

1. *BC*, p. 541 : « Nun wächst von der Plattform ausgehend, alle Aufmerksamkeit versammelnd — immer deutlicher dies Rufen an, das nach der Gruppe unten zielt : — "Sieben !" Schließlich ist ein einziger scharfer Schrei unter der Halle : "Sieben !!" »

luant cette première thématique, ont pu voir dans la pièce un plaidoyer en faveur du pacifisme dans le contexte de l'immédiat avant-guerre¹.

« J'ai inventé ce jeu pour notre purification ultime² »

Le second acte se déroule dans une salle de l'hôtel de ville avec, suspendue en toile de fond, une tapisserie représentant le port et sa construction. Le premier magistrat de la ville, qu'inquiète l'état d'esprit de ses concitoyens, occupe avec Eustache le devant de la scène. Dans un monologue introductif, Jean de Vienne médite sur les désordres que produit l'incertitude : elle inquiète le peuple et met à la torture les bourgeois qui se sont désignés. Aussi presse-t-il Eustache, qui répond curieusement à son « regard inquiet » par un sourire, de prendre rapidement une décision : « Nous avons trop tendu l'arc — il nous faut retirer la flèche avant qu'elle jaillisse et fasse peut-être mouche de manière effroyable » (543). Le vacarme de la foule, qu'on entend à chaque fois qu'un des pénitents franchit la porte, confirme ses dires.

Ceux-ci arrivent un par un, s'entretiennent avec leurs proches qu'ils voient probablement pour la dernière fois et, les adieux faits, disparaissent par une porte aménagée dans la tapisserie. Diebold parle à propos de ces scènes du motif baroque de la « danse macabre », cite le *Mysterienspiel* d'Hofmannsthal *Jedermann* et rapproche la technique utilisée dans ce passage du « drame à stations », structure dramatique que Kaiser a effectivement adoptée pour la totalité de sa pièce précédente *De l'aube à minuit*³. Ici pourtant, il ne s'agit pas, comme dans le drame à stations, d'un seul personnage confronté successivement à des

1. Cf notamment Martin LINZER, « “Die Bürger von Calais” von Georg Kaiser », in *Theater der Zeit* 9 (1954), H. 12, p. 52-55, cit. p. 53 : « Doch bleibt das Phänomen der “Bürger von Calais”, 1914 geschrieben, 1917 mitten im Krieg aufgeführt, ein Stück, das den vermeintlichen Sinn des Krieges ad absurdum führt. Heute kann es warnen. » Eberhard LÄMMERT (« “Die Bürger von Calais” », in *Das deutsche Drama*, vol. 2, éd. par Benno von Wiese, 1958, p. 322) observe à juste titre : « Sieg über Macht ? Dies trifft nur für den ersten Akt zu und für den Schluß des letzten Aktes. Doch dazu bedürfte es nicht des Spieles mit dem Siebenten [...] In Eustaches Argumenten spielen das Leben der Mitbürger und das Wohl der Stadt an sich keine Rolle. Nur vom *Werk* ist die Rede [...] Dieser Dienst am Werk findet seine grauenhafte Ernüchterung in der Gas-Trilogie. »

2. *BC*, p. 561 : « Ich erfand dieses Spiel zu unserer letzten Läuterung ! »

3. Bernard DIEBOLD, *op. cit.*, p. 39 sq.

situations-type qui lui font perdre à chaque fois un peu plus de ses illusions, mais des six bourgeois volontaires (Eustache est le seul à ne pas faire ses adieux) contraints de se séparer de ce qu'ils ont de plus cher. Le marchand, le fils, le père et mari, les jeunes hommes en âge de prendre femme : les diverses variantes de l'attachement humain et de la douleur du deuil sont passées en revue. Loin de les rassurer, le petit espoir qui reste exacerbe leur angoisse. Plus encore que les pénitents eux-mêmes, qui ont déjà fait un premier pas vers leur accomplissement éthique, ce sont les proches qui paraissent les plus affectés.

L'un des bourgeois hésite à confier la gestion de ses affaires à son homme de confiance (*Der Vertraute*) car, s'il revenait, il n'aurait plus goût à ses projets (544). La mère du troisième bourgeois vit un calvaire, écartelée entre la douleur de perdre probablement son fils et l'espoir que lui donne malgré tout sa présence physique : « Tu me prends en cette heure tout ce que j'ai — tu me voles mon amour [...] Tu marches avec moi — tu es là avec moi — je tâte et caresse ta chevelure et ton vêtement — aussitôt disparaît mon souci » (545). La didascalie décrivant le quatrième bourgeois le décrit « déjà un pied sur le seuil de la porte, serein ». Ce n'est pour lui « pas davantage que de sortir par la porte [de la ville] par un beau jour d'été ». Sa femme « le regarde en souriant » mais observe obstinément le silence. Le mari prend conscience que « l'ombre » qu'il est devenu la condamne à la solitude et à la pauvreté. C'est alors qu'elle lui montre leur enfant commun — « ton enfant, mon enfant » —, gage qu'il survivra pour elle, quoiqu'il arrive¹. C'est paradoxalement dans l'amour pour sa femme et cet enfant (*Um dich!*) qu'il trouve la force de se sacrifier. La portée symbolique de ce passage se révélera par la suite dans toute son ampleur ; elle est déjà suggérée dans l'incipit de la pièce qui évoque les « tombes fécondes » et s'achève par la formule « *Ad aeternam memoriam* ». Dans la scène suivante, les deux frères Jacques et Pierre de Wissant cherchent à persuader Jean d'Aire, le plus âgé de tous — venu avec ses deux filles — de renoncer à se sacrifier. Mais c'est justement parce qu'il a eu « une longue vie » que

1. *BC*, p. 547 : « DIE FRAU legt ihre Hand auf sein Gewand und weist auf die Wärterin. DER VIERTE BÜRGER lächelt und führt sie mit sich hin. DIE FRAU. Dein Kind — mein Kind! DER VIERTE BÜRGER überwältigt und mit einer schützenden Gebärde das Kind an sich reißend — mit ersticker Stimme : Um dich — um dich — ! »

Jean d'Aire est prêt à mourir — alors que la jeunesse se fixe souvent un but sans se soucier de savoir comment l'atteindre¹. Il leur enjoint sans plus de discours de tirer le meilleur parti du temps qui leur reste peut-être à vivre : « Vous cherchez des mots ? N'êtes-vous pas des amoureux [...] Vous hésitez à faire quelque chose de ce jour ? Ce jour n'est-il rien pour vous ? Pour la fiancée et le fiancé ? » (549). Il joint le geste à la parole et, avant de traverser la tapisserie, « pousse » ses deux filles vers les deux frères. La détermination de ceux-ci chancelle, le premier bégaie qu'il ne veut pas « être le septième » tout en enlaçant sa bien-aimée, le deuxième tire à lui la sienne : « pour cette nuit », il est prêt à « se mentir » et à croire qu'il sera le septième, donc sauvé².

Au moment où les frères s'approchent de la porte, les deux pans de la tapisserie s'écartent, laissant voir une grande salle dont les murs sont ornés de « pierres venant des pays du globe et de coquillages étincelants de la mer ». Une table est dressée pour le repas de sept personnes. Deux places, chacune à une extrémité de la table, restent libres pour les frères qui arrivent ; Eustache, qui occupe la place centrale, explicite les raisons de ce placement : « Nous devons vous placer, vous les deux frères, loin l'un de l'autre afin que vous ne rompiez pas cet anneau qui s'est déjà fermé, excepté ces places libres » (550). Au plus tard quand Eustache déclare : « Nous allons prendre le repas », le spectateur comprend qu'il s'agit d'une contrefaçon de la Cène. Est-ce pour autant une parodie de celle-ci ? Certains détails semblent autoriser cette interprétation, en particulier la présence de deux bossus³ qui font office de « servants », la substitution au pain symbolique de fruits gorgés de sève (mais ils

1. La formule de Jean d'Aire est : « Das ist eurer Jugend Tollheit. Euer Ziel ist ohne Weg. Aber der Weg ist oft wichtiger als die Ankunft — und schwieriger zugleich. »

2. *BC*, p. 550 : « Ich lüge mich um das siebente Los für diese Nacht. »

3. Le choix de bossus pour servir ce repas peut s'expliquer par la volonté de Kaiser de souligner que cette cérémonie n'a rien à voir avec un idéalisme transcendantal et qu'il a, au contraire, tout son sens dans l'humain, y compris dans ses manifestations les plus imparfaites. Le bossu serait dans cette hypothèse le contraire de l'ange. La Cène de la pièce présente aussi des similitudes avec le chapitre « Abendmahl » (quatrième et dernière partie) de *Also sprach Zarathustra*, où le prophète offre à ses convives, au lieu du pain réclamé par le « mendiant », la viande de « deux bons agneaux », tandis que l'âne du roi approuve le discours de son maître en disant I-A. *Also sprach Zarathustra*, *op. cit.*, p. 520 sq.

boivent du vin), l'absence de référence à une résurrection quelconque ¹. Pourtant, il n'est pas douteux que, par ce rite, Eustache veuille souder le groupe (« le même repas », « le même vin ») et le préparer au sacrifice. Il est comme la Cène un repas d'adieu, avec la différence que les « disciples » aussi s'apprentent à faire don de leur vie, et non pas seulement le maître ; l'autre différence, essentielle, étant que celui-ci ne fonde pas d'Eucharistie et rejette toute idée d'un au-delà. Le fruit qu'Eustache leur demande de partager ne renvoie pas à un corps mystique (il recommande de le « savourer » comme un fruit qu'il est réellement) mais à ce port qu'ils ont construit de leurs mains : « À présent, le fruit mûr vient rouler sur notre main ! — cela ne valait-il pas l'ardeur avec laquelle nous avons fait de la mer un pont qui relie la côte à la côte, afin d'avoir ces fruits gorgés de sève ? Savourez donc ² ! » La difficulté pour Eustache est de leur faire accepter pleinement le sacrifice de leur vie tout en excluant explicitement la référence à une transcendance.

Alors que la foule gronde au-dehors, pressant les magistrats de la ville de mettre fin à l'incertitude, Eustache s'entretient, « pour que le repas soit complet », avec chacun des six autres convives, dans l'ordre où ils sont arrivés dans la salle ; il les amène par ses questions à (re)dire ce qu'ils souffrent depuis qu'ils se sont désignés. C'est un directeur de conscience sûr de lui, au fait de la nature humaine, qui met en œuvre cette connaissance pour parvenir à ses fins. Pour leur laisser le temps de réfléchir, il se tourne souvent vers le suivant avant de revenir à celui qu'il vient d'interroger. Le but est de leur faire sentir la différence essentielle qu'il y a entre une décision irréfléchie et un acte moral assumée de manière permanente, jusque dans ses conséquences ultimes. Le cadre et les circonstances présentes se prêtent mieux que les scènes d'adieu à une réflexion morale. Par degrés, Eustache s'efforce de les soustraire aux affects et aux attachements charnels (le « sang ») pour les amener à penser leur douleur (la « tête »).

1. C'est l'interprétation que donne de ce passage Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK dans son livre *Le théâtre expressionniste et le sacré* (Peter Lang, coll. « Contacts », 1994, p. 104-106) : « L'auteur ne parodie pas uniquement la dernière Cène de Jésus, mais aussi la célébration de l'eucharistie telle que Jésus l'a instituée. »

2. *BC*, p. 551 : « Nun rollt die reife Frucht auf unsere Hand ! — Verlohnt es sich nicht unseres Eifers, mit dem wir das Meer zur Brücke von Küste zu Küste wölbten, um dieser saftigen Früchte willen ? — Genießt doch ! »

Le premier des bourgeois évoque « la torture » qu'il a vécue du fait qu'il ne savait pas s'il devait se défaire de son bien (553); le deuxième se sent coupable de multiplier la douleur de sa mère en la laissant dans l'incertitude sous le prétexte d'un « acte » (Tat) dont il ne perçoit pas le sens (554); le troisième rappelle la douleur physique éprouvée lorsqu'il a quitté sa femme, et le soulagement qu'il connaîtra lorsque sera enfin scellé son sort; seul parmi tous, du fait de son grand âge, Jean d'Aire est d'une parfaite égalité d'âme : « Mon sort est le même, dans ce cas ou dans l'autre — la glace de mes ans me donne froid — dans mon inquiétude je connais le repos — avec ma belle certitude » (556). Par contre, la violence avec laquelle les frères Wissant réclament de n'être pas épargnés démontre paradoxalement qu'ils tiennent encore à la vie par toutes leurs fibres de leurs corps. Les uns et les autres réclament qu'on procède enfin au tirage au sort, y compris Jean de Vienne, qui vient interrompre le conclave pour annoncer une révolte si les choses traînaient plus longtemps. Eustache lui conteste le droit d'intervenir car il n'a pas « pris le repas à la table » : « Tu es séparé de nous, comme les autres qui maintenant se trouvent de l'autre côté d'un fossé profond ¹. » Eustache postule l'existence d'une communauté de destin des sept bourgeois volontaires qui, du fait de leur choix, n'auraient plus rien de commun avec le reste de la population.

En dépit de ses efforts pour retarder ce moment, Eustache permet enfin que commence le tirage au sort dont il définit la règle : ceux qui tireront une boule bleue de la coupe devront se livrer : « La boule bleue est froide sur la main. — et refroidit la vie. Vers qui roule-t-elle, vers qui ne roule-t-elle pas ? À présent je suis comme vous curieux de le savoir » (557). Les paroles sont presque complètement absentes de la scène du tirage au sort; s'y substituent des indications scéniques qui détaillent les diverses attitudes et réactions des personnages après qu'ils ont tiré une boule bleue. L'un « presse sur sa poitrine les mains qui tiennent la boule », un autre « appuie son front sur ses mains jointes », un autre encore « tient ouvertes ses mains loin devant lui, la tête renversée ». Ici intervient une suspension de la parole comme à chaque fois qu'est

1. *BC*, p. 557 : « Du bist fremd zwischen uns — du hast das Mahl nicht am Tisch gegessen — du hast nicht mit uns getrunken — du bist von uns geschieden, wie jeder nun jenseits tiefer Klüfte steht ! »

atteint un acmé de la tension dramatique. La parole ne revient que lorsque, six boules bleues étant tirées, Pierre de Wissant se croit sauvé. Pourtant, il en reste dans la coupe une, qu'Eustache le presse de tirer : elle aussi est de couleur bleue ! Confusion, stupeur, qui contrastent avec le « sourire » d'Eustache lorsqu'il leur donne l'explication : c'est lui qui avait mis sept boules bleues dans l'urne. S'il a agi ainsi, c'est que l'un d'eux devait « guider » les autres pour les aider à sortir du « tourbillon de ce jour ¹ ». La formule « l'un de nous » suggère que rien ne prédisposait Eustache à jouer ce rôle de guide mais que les circonstances le lui ont imposé. Les indications scéniques indiquent une attention vive des auditeurs, une adhésion progressive à ses paroles ². De son côté, Eustache donne un tour plus personnel à ses arguments en s'adressant successivement à chacun des six bourgeois. Il rappelle son duel oratoire du matin avec Duguesclins, raille l'homme de guerre « déjà mort avant son dernier coup d'épée ». Pour que l'on puisse parler de courage, il faut que la décision et l'acte restent indissolublement liés et qu'il n'y ait pas de hiatus temporel entre les deux (561).

Le « guide » auto-proclamé, dont le discours emprunte beaucoup de traits au *Zarathoustra* de Nietzsche, établit une analogie entre l'attitude de Duguesclins et celle qui consisterait pour les bourgeois volontaires à tenir leur décision pour acquise une fois pour toutes et à « se renfermer » en eux pour que demain « la vie ne [les] tourmente plus ». C'est pour éviter ce danger de dénaturation de l'acte moral qu'il repousse jusqu'au lendemain la décision car, estime-t-il, les volontaires ont pu agir par vanité, il faut donc qu'ils affrontent l'épreuve du sacrifice jusqu'au bout : « Êtes-vous mûrs — pour votre nouvelle action ? — qui fait bouger tout ce qui était fixe — qui supprime l'ancienne gloire [...] Êtes-vous les nouveaux hommes d'action ? — Votre main est-elle froide — votre sang exempt de fièvre — votre désir indemne de colère ³ ? » Pour qua-

1. *BC*, p. 559 : « In euch tost der Wirbel dieses Tages — ihr seht das Nächste nicht ! — *Sich aufrichtend*. So muß einer von uns führen — ich bringe euch aus dem Wirbel und ans Ende ! »

2. Voici p. 559 sq. un relevé d'indications scéniques attestant la fascination progressive qu'exercent les paroles d'Eustache sur ses « disciples » : « Voll betroffener Neugierde — Tiefgebeugten Leibes hören die anderen hin — Andere stützen Kinn und Wange auf die Hände — einige nicken schwer — Alle blicken hingenommen. »

3. *BC*, p. 561 sq. : « Seid ihr reif — für eure neue Tat ? — die an allem Bestand lockert,

lifier cet acte moral d'un nouveau type, Eustache accumule les oxymorons et les formules négatives : c'est « une flamme sans fumée », « froide dans sa chaleur », « douce tout en aveuglant ». La volonté doit rester intimement liée à cette action que ses compagnons « doivent faire rouler jusqu'à son terme », qu'ils soient livrés ou libérés. Tension dramatique et exigence éthique se confondent dans l'ardente obligation de garder les choses le plus longtemps possible en suspens. La foule s'impatiente, Eustache invente un pieu mensonge : les boules ont été mélangées et la « force [leur] manque à présent pour refaire un tirage ; c'est le dernier arrivé sur le lieu de l'exécution qui aura la vie sauve (563).

« J'ai vu l'homme nouveau »

Au début du troisième acte, qui se déroule sur la place du marché devant l'église, l'émotion est à son comble : qui arrivera le premier et portera de ce fait la clé de la ville ? Pour Jean de Vienne, ce ne peut être qu'Eustache de Saint Pierre : sa demeure est la plus proche du marché et c'est lui qui s'est désigné le premier. Mais chaque nouvelle arrivée déçoit cette attente. Dans l'aube grise, on aperçoit des silhouettes indécises, dont l'arrivée est précédée d'un bruit de pas et accompagnée d'un murmure de la foule. Cette fois encore, la tension dramatique s'exprime non pas dans les discours (« on n'entend plus un bruit ») mais dans le déplacement plus ou moins dynamique des corps, dans les gestes et les mimiques. Par exemple, le cinquième bourgeois, arrivé le premier, dirige son « visage vers le haut et commence d'une main ferme à ouvrir son vêtement autour du cou » (567). Un bourgeois élu lui passe « l'habit incolore en forme de sac », signe d'un renoncement à ce qui fait son individualité. Au fur et à mesure que les bourgeois arrivent, la tension monte car Eustache n'est pas parmi eux. La foule (« Bürgervolk ») est malgré tout satisfaite à l'arrivée du sixième bourgeois car elle est sûre à présent que la ville et sa population seront préservées. Uniquement préoccupée de sa survie matérielle, elle est hors d'état d'imaginer un enjeu éthique.

die alten Ruhm verhaucht — [...] Seid ihr die neuen Täter — Ist eure Hand kühl — euer Blut ohne Fieber — eure Begierde ohne Wut ? »

Néanmoins, tous les bourgeois ne se satisfont pas de cette issue. Certains croient déjà à une ignoble supercherie de la part d'Eustache et veulent aller le chercher pour le juger (571) ; même Jean de Vienne finit par douter — quand paraît le père d'Eustache précédé d'une civière où repose son fils qui s'est donné la mort afin de montrer par son exemple personnel qu'il ne faut pas la redouter. Dans une longue et pathétique harangue¹, le père aveugle (c'est pour cela qu'il « voit » !) proclame le sens de ce sacrifice tandis qu'il fait s'approcher de lui dans un geste symbolique le garçon qui l'accompagne :

J'ai vu l'homme nouveau — c'est cette nuit qu'il est né! — Comment serait-il encore difficile de partir? Le flot impétueux de ceux qui arrivent ne bouillonne-t-il pas déjà près de moi? La foule qui agit en moi, qui me dépasse, ne bouge-t-elle pas comme une vague? Où y a-t-il une fin? Je suis placé dans la création en mouvement — je vis — je marche à partir d'aujourd'hui et demain — infatigable en tous — impérissable en tous —²

Le sacrifice exemplaire d'Eustache et celui auquel se sont préparés ses compagnons est la démonstration en acte de la possibilité pour l'homme de dépasser l'opposition entre l'individuel et le collectif, l'éphémère et l'éternité. L'individu, dans lequel l'historien Jacob Burckhardt avait vu une « invention » de la Renaissance italienne³, est invité à faire le chemin inverse : au lieu d'accentuer ce qui le sépare d'autrui, dans le présent social et dans l'histoire humaine, il lui faut prendre conscience de la « porosité » de sa personne vis-à-vis d'autrui et de l'espèce humaine. Certes, dans un premier temps, la perspective d'aban-

1. Pour qualifier sa propre parole, le père d'Eustache a recours à la même métaphore qu'applique Zarathoustra à son discours dans la « Vorrede ». Le père d'Eustache (577) : « Ich bin ein Becher — der überfließt [...] Mein Mund ist gefüllt — es fließt von ihm aus » ; Zarathoustra : « Segne den Becher, welcher überfließen will, daß das Wasser golden aus ihm fließe und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage! Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathoustra will wieder Mensch werden. »

2. *BC*, p. 577 : « ich habe den neuen Menschen gesehen — in dieser Nacht ist er geboren! — — Was ist es noch schwer hinzugehen? Braust nicht schon neben mir der stoßende Strom der Ankommenden? Wogt nicht Gewühl, das wirkt — bei mir — über mich hinaus — wo ist ein Ende? Ins schaffende Gleiten bin ich gesetzt — lebe ich — schreite ich von heute und morgen — unermüdlich in allen — unvergänglich in allen ».

3. Dans son ouvrage paru en 1860 : *Die Kultur der Renaissance in Italien*.

donner leur existence et leur conscience individuelles inspire aux « bourgeois de Calais » frayeur et répulsion. Une grande partie des indications scéniques vise à rendre sensible ce combat entre l'instinct de conservation de l'individu et l'enjeu moral qui exige son dépassement. Seul, Eustache a franchi ce seuil dès les premières scènes. Les joutes oratoires avec Duguesclins et l'issue incertaine de ces joutes le contraignent encore un moment à faire preuve de pugnacité mais, une fois repoussée la tentation de la résistance armée, ce qui domine chez lui est le « sourire », expression suprême de la sérénité¹. Il s'est ainsi affranchi du *principium individuationis* dans lequel Arthur Schopenhauer, influencé par le bouddhisme, avait vu la cause principale de la souffrance humaine, et a trouvé dans l'unité de tout ce qui existe (Einheit alles Seienden) le réconfort suprême. Il est étonnant que la critique n'ait pas cherché à évaluer plus précisément l'influence, à première vue capitale, de ce philosophe sur Kaiser². L'homme nouveau dont le père d'Eustache annonce la venue emprunte à la sagesse orientale et abjure le christianisme. Les nombreuses références à la christologie constituent autant d'occasions de s'en démarquer de la façon la plus nette.

Les jeux de lumières que prescrivent les didascalies du troisième acte illustrent encore cette critique du christianisme. Au début de cet acte, alors que tous font confiance à Eustache et que les regards et les mains sont dirigés vers le ciel, un « faible rayon de lumière atteint la pointe du pignon » de l'église (566) ; quand les frères Wissant arrivent, complétant ainsi le chiffre requis, cette lumière dévoile « un groupe de personnages », encore à demi plongé dans la pénombre, dans un des champs du pignon (570) ; enfin, dans la didascalie qui clôt la pièce, la lumière « se répand à flots » (flutet) au-dessus de la porte, éclairant dans la partie

1. Occurrences dans le second acte d'indications scéniques soulignant la sérénité, voire la gaieté d'Eustache : « der seinen sorgenvollen Blick lächelnd entgegnet » (543), « Mit hervorbrechender Heiterkeit » (551), « allen Blicken lächelnd beugend » (559), « heimlich lachend » (560). Là encore, on retrouve des traits de Zarathoustra, appliqué à échapper par la danse, le chant et le rire à « l'esprit de pesanteur » qui pèse sur le monde.

2. Dans son article déjà cité (p. 321), Eberhard LÄMMERT compare le substrat idéologique de la pièce à un « bassin collecteur de courants philosophiques à demi décantés » : « Kaiser schöpft seine Thesen aus einem Sammelbecken halbgeklärter Strömungen : Eklektizismus am augenfälligsten an der Verschwisterung von Nietzsches Erneuerungs- und Schopenhauers Entsagungslehre. »

inférieure une « descente [de la Croix] » (*Niederlegung*) avec un groupe de six personnes penchées qui veillent le « condamné » (*der Gerichtete*). La partie supérieure montrent « l'élévation » de la « personne tuée », qui plane « dans l'air, libre et indemne de douleur ¹ ». Contrairement au corps souffrant du Christ dont la religion chrétienne a fait son symbole central, celui de l'homme nouveau suggère la sérénité devant la mort. Aussi, en dépit de toutes les analogies avec des épisodes de la Passion, il est manifeste que Kaiser a évité jusque dans le choix des mots une identification avec elle : c'est ainsi qu'il utilise le terme *Niederlegung* à la place du terme consacré *Kreuzabnahme*, évitant ainsi de faire référence à la croix, ne parle pas de « *Gekreuzigter* » mais de « *Gerichteter* », s'abstient de toute référence explicite au Christ ou à Jésus, substitue à l'Ascension (*Himmelfahrt*) une simple « élévation », transforme enfin le nombre des apôtres réduit à six ; la Passion christique est sécularisée, vidée de ses références transcendentales.

Une nouvelle religion pour laquelle la foule reste spectatrice

L'interprétation du sacrifice d'Eustache n'est pas évident en dépit (à cause) des formules nobles et solennelles de son père. En effet, l'eschatologie chrétienne est récusée explicitement — notamment par la Cène au milieu du deuxième acte, dans laquelle le pain de la communion est remplacé par des fruits, Eustache invite ses « disciples » à goûter sans retenue aux plaisirs terrestres, les officiants sont deux bossus qui achèvent de donner un caractère grotesque à la scène ². Par ailleurs, le spectateur constate à la fin de la pièce, une fois le sacrifice d'Eustache consommé, qu'il était inutile puisque le roi gracie les six bourgeois. L'acte éthique est-il vide de toute motivation, est-il éthique précisément parce qu'il est vide de sens ? Manfred Durzak fait remarquer qu'il y a une contradiction entre la motivation *pratique* d'Eustache qui le fait s'opposer à Duguesclin (il faut préserver le port, fondement de la vie de la cité, et

1. *BC*, p. 579 : « Das Licht flutet auf dem Giebfeld über der Tür : in seinem unteren Teil stellt sich eine Niederlegung dar ; der schmale Körper des Gerichteten liegt schlaff auf den Tüchern — sechs stehen gebeugt an seinem Lager. — Der obere Teil zeigt die Erhebung des Getöteten : er steht frei und beschwerdelos in der Luft — die Köpfe von sechs sind mit erstaunter Drehung nach ihm gewendet. »

2. Cf. le commentaire de Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK, *op. cit.*, p. 104 sq.

ne pas risquer sa destruction en prolongeant inconsidérément les combats), et la motivation purement *éthique* de son suicide dans le commentaire qu'en fait son père¹. La tension de la volonté morale au-delà de son objet concret sert-elle à autre chose qu'à maintenir artificiellement la tension dramatique? Eberhard Lämmert note que « tous les efforts d'Eustache visent au fond à intensifier l'esprit de sacrifice pour lui-même et non à le stimuler au service de la cause [...]. À partir de l'acte 2, il n'y a plus de trace d'un contenu quelconque dans la proclamation du salut². » Détaché de son objet initial, l'esprit de sacrifice risquait d'être sollicité pour n'importe quoi³. Le spectateur de 1917 devait rester perplexe à la vue de cette pièce : était-ce — bien dans l'esprit de l'époque — une héroïsation particulièrement raffinée du sacrifice demandé aux soldats du front? Un plaidoyer en faveur de la fusion des individus dans le corps social⁴? Une invitation à faire la paix pour préserver les ressources essentielles du pays? Ou bien le projet d'une

1. Manfred DURZAK, *Das expressionistische Drama*, vol. I (Carl Sternheim-Georg Kaiser), Nymphenburger Verlag 1979, p. 149.

2. Eberhard LÄMMERT, *op. cit.*, p. 323 sq. : « Alle Bemühung Eustaches zielt im Grunde auf die Intensivierung der Opferbereitschaft an sich und nicht auf den Ansporn zum Dienst an der Sache [...] Vom 2. Akt an wird der Heilsverkündung überhaupt keine Substanz mehr beigegeben [...] Dieses Bühnenspiel von 1913 stellt im Faltenwurf mächtiger Ideen keineswegs utopische Ideale, sondern vorausnehmend die harten Wirklichkeiten einer Epoche zur Schau. Führer-Erbötigkeit der Masse, Opferexzesse gerade der Besten, totalen Funktionalismus und — Sehnsucht nach Frieden ohne Gewalt. Und es zeigt vor allem die Verkehrung von Mittel und Zweck. »

3. C'est sans doute cette potentialité qui a permis à la pièce, malgré le discours pacifiste du premier acte, d'être représentée dès 1917 sans être inquiétée par la censure. C'est elle aussi probablement qui a incité Goebbels, à la recherche d'auteurs dramatiques connus, à prendre contact avec Kaiser pour que celui-ci permette la représentation de sa pièce. Georg Kaiser opposa un refus catégorique, comme le rapporte Walter HUDER : « Georg Kaiser — Dramatik und Dramaturgie », in Holger A. Pausch/Ernest Reinhold, *Georg-Kaiser Symposium*, Berlin-Darmstadt, Agora Verlag 1980, p. 17-40, cit. p. 22-23 : « Als [...] Goebbels um voreilig kaltgestellte, aber fachlich arrivierte Autoren im Lande zu werben begann, stieß der einstige Jesuitenschüler auch auf Kaiser. Der Weihespielcharakter des Stückes *Die Bürger von Calais* mit seiner durchgespielten Penetranz vom Menschenopfer für eine Idee bot sich an. Georg Kaiser aber lehnte die Angebote des Reichspropagandaministeriums ab. »

4. C'est le sens que le père donne au sacrifice de son fils en reprenant la métaphore du corps dans les Épîtres pauliniennes : « Ist euer Finger mehr als die Hand, euer Schenkel mehr als der Leib? — Der Leib sucht den Dienst aller Glieder — eines Leibes Hände schaffen euer Werk », *BC*, p. 577.

société communiste dans laquelle serait résolu définitivement le conflit d'intérêt, qui traverse l'histoire humaine, entre l'individu et le groupe ¹ ?

Si, de manière récurrente, public et commentateurs se sont interrogés sur le message délivré par la pièce, c'est aussi à cause de sa langue. Dans la recension qu'il fait en 1919 d'une représentation de la pièce à la *Volksbühne* de Berlin, scène pour le grand public comme l'indique son nom, Friedrich Duesel critique de manière imagée « le breuvage imbuvable » que serait la pièce : « L'auteur déforme dans sa main tout morceau de fer droit pour en faire un tire-bouchon mais celui-ci reste bloqué dans la bouteille qu'il est censé ouvrir ². » Quelques années plus tard, à propos d'une représentation au *Hoftheater*, Theodor Lessing déplore aussi « les phrases livresques ampoulées, torture pour le cerveau des acteurs, qui n'ont ni la force limpide d'une formule abstraite ni le pouvoir d'évocation de visions directes ³. » L'impression d'artificialité est d'autant plus forte que, comme l'a fait remarquer Eberhard Lämmert, les personnages parlent de la même façon, quel que soit leur discours ⁴. Il est à cet égard remarquable que la plupart des énoncés soient segmentés en petites unités séparées par des tirets, comme si l'auteur voulait montrer de cette façon que chaque association de mots, né au tréfonds du corps, devait en être littéralement « expulsé ». On est ici aux antipodes de l'art naturaliste dans lequel la langue est un moyen de caractériser les personnages en fonction de leur position sociale et de leur psychologie. La langue de Kaiser fait penser aux textes rituels ou liturgiques et use de la rhétorique des prophètes de l'Ancien Testament traduits par Luther.

Pourtant, à l'examen, la langue n'est pas l'essentiel. Le rôle finalement subalterne que lui assigne Kaiser est de donner la forme la plus sensuelle possible à un contenu abstrait de pensée. Il est symptomatique

1. Nous l'avons vu, c'est ainsi que Gustav Landauer interprétait la pièce. Cf. aussi Friedrich Duesel, « Berliner Theater » in *Kunstwart und Kulturwart*, 33, I (1919-1920), p. 127-132, cit. p. 128 : « Eustaches steinalter Vater verkündet in verzückten Worten [...] an der Leiche seines Sohnes den Sinn solcher kommunistischen Tat : Die neue Republik, der neue Geist ist gegründet. »

2. Friedrich DUESEL, *op. cit.*, p. 128 sq.

3. Theodor LESSING, *op. cit.*, p. 37 : « [Die] stelzenden Buchsätze, marternd für das Gehirn der Schauspieler, besitzen weder die klare Gewalt abstrakter Formel, noch die Bildkraft unmittelbarer Gesichte. »

4. Eberhard LÄMMERT, *op. cit.*, p. 313 : « Hat der neue Mensch ein Gesicht ? In der Sprache unterscheiden die Personen nicht. »

qu'à tous les moments décisifs de la pièce, les personnages se taisent pour faire place à une gestuelle symbolique¹. Lorsqu'ils parlent d'abondance, comme le font au premier acte aussi bien Duguesclins qu'Eustache, c'est que l'enjeu est encore brouillé et que l'adversaire doit être avant tout disqualifié aux yeux de ses propres partisans. La part des didascalies prescrivant aux acteurs des mimiques, des gestes et des déplacements sur la scène augmente progressivement au fil de la pièce : à la fin du premier acte quand six bourgeois se détachent de la foule pour suivre Eustache dans le sacrifice, à la fin du second quand ils tirent au sort — sans résultat — celui qui sera épargné, à la fin du troisième quand, à l'aube, les volontaires arrivent successivement sur la place du marché. Dans les trois cas, l'action est directement liée à un enjeu moral décisif qui s'inscrit dans le mouvement des corps et que les spectateurs peuvent évaluer avec leurs sens (visuel mais aussi auditif), sans le secours de la langue. Dans le premier acte, Eustache serait impuissant à convaincre *en paroles* six bourgeois de se sacrifier si lui-même ne donnait pas l'exemple par un *acte*. Jean d'Aire, le plus expérimenté, ne vient-il pas de le soupçonner de vouloir préserver ses biens en prônant la non-violence ? Sans l'engagement du *corps* et, au-delà du corps, de toute la personne, le langage resterait impuissant ou menteur. Duguesclins fournit le modèle d'un discours inauthentique qui change en fonction des circonstances. Même Eustache est capable d'instrumentaliser la langue et de manipuler les choses et les gens si, de cette façon, il peut arriver à ses fins. Cet aspect du personnage a valu à son auteur incompréhension et réprobation. De la part notamment de Siegfried Jacobsohn qui, dans un article de la *Weltbühne*, lui reproche d'avoir fait d'Eustache, à partir du deuxième acte, un « rabuliste » : « Pourquoi le précepteur invente-t-il des artifices si compliqués ? Pour laisser les victimes le plus longtemps possible dans l'incertitude et leur donner ainsi

1. Eberhard LÄMMERT, *op. cit.*, p. 311 : « An allen Gipfelpunkten der Spannung setzt stumme Handlung. Die entscheidende Funktion des Bühnenraumes ist es, diese Tat, die Vollzug so gut wie Überwindung der These ist, ins Licht zu rücken ; senkrechte Scheinwerfer, choreographische Bewegung der Massen auf Stufen gegen die Plattform hin, schräg aufgerichtete Köpfe und Leiber der Umstehenden, knappste Zurufe geben dem stummen Akt die Steigerung, deren die geschlossene Rede nicht fähig ist [...] Drang zu endgültiger Stummheit, in der gleichwohl der Logos am reinsten walten soll. »

la bonne onction du sacrifice¹. » La maîtrise totale qu'Eustache veut avoir des corps et des âmes peut effectivement choquer et rappelle le *Kadavergehorsam* exigé par Ignace de Loyola.

Cette question de savoir pourquoi Eustache imagine de prolonger jusqu'au dernier moment l'incertitude et de faire ainsi souffrir inutilement ses compagnons est liée à celle de son suicide. En buvant, « les lèvres tranquilles, le liquide qui l'a brûlé » (577), Eustache annonçait l'avènement de l'homme nouveau qui ne craint pas la mort car il se sent « placé dans le lent mouvement de la création [...], tirant son énergie de tous, immortel en tous ». Dans ce « panhumanisme », l'individu ne peut pas périr à partir du moment où il se sent exister en tout. Pourtant, il reste à prouver que l'homme nouveau peut vivre et se perpétuer. Cette question est d'autant plus aiguë que les faits relatés remontent à près de six cents ans et que l'exemple d'Eustache ne semble pas avoir eu de suite. Un tel hiatus historique ne peut manquer d'inquiéter. La présence d'un enfant à côté du père d'Eustache quand celui-ci fait sa péroration doit suggérer que, malgré tout, la descendance de l'homme nouveau est assurée². De même, le fait qu'Eustache n'était pas prédestiné à être le « guide » mais qu'il a assumé ce rôle parce que, simplement, la situation l'exigeait, exclut un principe d'élection et fait potentiellement de chaque homme un candidat à une « nouvelle vie³ ». Par ailleurs, le groupe de six compagnons qui n'ont pas craint d'affronter la mort mais qui sont désormais assurés de vivre pourrait fournir les disciples de ce nouvel Évangile. Il

1. Siegfried JACOBSON, « Kaiser und Toller », in *Die Weltbühne* 15, II (1919), p. 450-453, cit. p. 451 : « Nur leider verfeinert sich in Eustache de Saint Pierre die Ekstase, die Leidenschaft der Idee zu einer Geistigkeit, die nach und nach einen rabulistischen Charakter annimmt. Ihm ist darum zu tun, den Rausch der Genossen in eine heroische Bereitschaft zu verwandeln [...] Warum der Präzeptor so verwickelte Künste ersinnt? Um die Opfer möglichst lange in Ungewißheit zu halten und ihnen eben dadurch die rechte Opferweihe zu geben. »

2. Zarathoustra, dans le dernier chapitre du quatrième et dernier livre (*Das Zeichen*), compensait déjà son rejet des « höheren Menschen » par la référence aux générations futures : « meine Kinder sind nahe, meine Kinder. » *Also sprach Zarathustra*, op. cit., p. 561.

3. Cf. Hermann RÜCK, « G. Hauptmanns "Ratten", G. Kaisers "Die Bürger von Calais" », in *Der Deutschunterricht*, 16 (1964), p. 39-53, cit. p. 51 : « Es gibt [bei Kaiser im Gegensatz zum naturalistischen Drama] keine vorgeprägten Charaktere, keine außermenschlichen Gesetzmäßigkeiten, die das Menschliche umklammern. Eustache unterscheidet sich von den anderen durch seinen größeren Willen. »

est vrai que cet espoir apparaît vain car, par la Cène, Eustache les a réunis en un seul « corps » définitivement distinct du reste de la société. Il dit au bourgmestre Jean de Vienne venu les interrompre : « Tu es séparé de nous, de même que chacun se trouve à présent de l'autre côté de profonds fossés » (557). « La purification » des six bourgeois est l'affaire exclusive de ceux-ci », écrit Eberhard Lämmert, « et ce n'est pas eux qui servent les bourgeois mais les bourgeois qui servent à l'élévation de leur moi¹ ». Le petit groupe d'initiés renonce de ce fait à agir dans la société et l'on ne voit pas, dans ces conditions, comment l'homme nouveau pourrait être autre chose qu'un phénomène individuel, hors d'état de définir un nouvel ordre social. Paradoxalement, le renoncement à l'individualité est si absolu et radical qu'il annihile toute amorce de projet social. Pour que l'utopie prenne consistance, il faudrait en effet que la masse (*Bürgervolk*) atteigne un degré de perfection morale dont tout dans la pièce montre qu'elle en est incapable. « La masse », écrit un commentateur à propos de la pièce de Kaiser, « est composée d'hommes qui changent rapidement d'humeur et de sentiment, qui ne pensent qu'à eux-mêmes, à leur avantage, à leur salut ; la masse est veléitaire, menaçante, braillarde² ». Sa gestuelle est des plus réduites, ses cris sont rudimentaires, elle est manipulable à souhait, elle se soumet à qui lui promet la sécurité mais son allégeance ne dure qu'aussi longtemps qu'elle peut apercevoir son idole. C'est la même foule que dans la *Gas-Trilogie* de Kaiser ou dans *Masse — Mensch* d'Ernst Toller. La mise en scène monumentale, qu'imposent les abondantes didascalies, a pu inciter certains commentateurs à voir dans cette pièce, comme dans les autres pièces de Kaiser, un spectacle collectif propre à satisfaire un « besoin d'extase » des masses, voire une anticipation de la théâtralisation de la politique par les nazis³. Or, s'il est incontestable que la foule

1. Eberhard LÄMMERT, *op. cit.*, p. 323 : « Die Läuterung der Sechs ist eine Angelegenheit dieser Sechs allein, und nicht sie dienen den Bürgern, sondern die Bürger dienen ihnen zu ihrer Ich-Erhebung. »

2. Hermann GLASER, « Georg Kaiser. "Die Bürger von Calais" », in Ludwig Büttner (éd.), *Europäische Dramen von Ibsen bis Zuckmayer*, Frankfurt am Main, Verlag Moritz Diesterweg 1961, p. 175-184, cit. p. 183 : « Die Masse besteht aus Menschen, die rasch Stimmung und Gefühl wechseln, nur an sich selbst, an ihren Vorteil, ihre Rettung denken ; die Masse ist wankelmütig, drohend, kreischend. »

3. Cf. en particulier Dieter KAFITZ, « Zwischen Avantgarde und kollektivem Dis-

joue un rôle central dans la pièce, il semble inconcevable que le public du théâtre s'identifie à elle. La leçon que celui-ci peut tirer est bien plutôt celle d'une défiance salutaire à l'égard des mouvements de foule tels que venait de les décrire Gustave Le Bon dans *Psychologie des foules* (1895, all. 1908), d'une incompatibilité totale entre l'exigence éthique de quelques-uns et le suivisme matérialiste du grand nombre. Sur ce point aussi on constate un point commun avec le *Zarathoustra* de Nietzsche, dont le sous-titre est : « Un livre pour tous et pour personne ». À une envie de convaincre succède une distance hautaine. En fait, *Les bourgeois de Calais*, comme les autres drames de la période expressionniste de Kaiser, illustrent la difficulté qu'ont l'écrivain et l'intellectuel de l'époque à redéfinir de manière plausible la relation de l'individu à la société¹.

Le drame de Kaiser place le spectateur devant le paradoxe suivant : seul celui qui renonce à son individualité s'élève au-dessus du commun des mortels alors que l'individu qui persiste dans son apparente différence s'abolit dans l'anonymat de la foule. La renommée de Duguesclins semble ainsi par avance compromise (l'Histoire n'a pas confirmé ce verdict) alors que celle d'Eustache est assurée. S'il en est ainsi, c'est que, pour Kaiser, l'épreuve ultime est celle qui place l'individu devant la finitude de son corps. Et que, dans une vision sécularisée du monde, l'homme ne peut plus compter sur une récompense, une compensation ou une nouvelle vie dans un au-delà. En l'absence d'une autre monnaie d'échange, la preuve suprême n'est pas celle que tente de donner le verbe mais celle qu'administre le corps. Mais cette preuve tangible est par nature difficilement transmissible, comme le suggère, dans la for-

kurs. Zur Massendarstellung und Lichtmetaphorik in den Dramen Georg Kaisers », in Franz N. Mennemeier, Erika Fischer-Lichte (éd.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 1994, p. 67-90, cit. p. 75 sq. : « Die verfremdenden Gestaltungselemente Kaisers, die in den sprachlichen und dialogischen Verknüpfungen angelegten Möglichkeiten einer Brechung der Einfühlung, werden nicht genutzt, an die Stelle individueller Identifikation tritt vielmehr ein kollektives Rauscherlebnis [...] Kaisers Dramatik und ihre Umsetzung auf dem Theater, Reinhardts Inszenierungspraxis, sozialdemokratische Chorspiele und kultische Theaterkonzepte der Zeit sowie nationalsozialistische Masseninszenierungen scheinen in einem kollektiven Rauschbedürfnis verwurzelt zu sein [...] »

1. Cf. dans notre ouvrage cité en note 1 p. 82 le chapitre intitulé « L'individu et la société », p. 243-327.

mule mise en exergue par Kaiser, l'oxymoron : « les tombes fécondes ». La crédibilité de la preuve souffre par ailleurs de ce que l'auteur, de propos délibéré, n'a pas hésité à réécrire l'histoire. Entre l'histoire « corrigée de ses errements » et un avenir dont on ne voit pas comment il pourrait advenir, l'utopie de l'homme nouveau est un acte de foi, encore plus aléatoire que la religion établie qu'elle croyait pouvoir supplanter.

Maurice GODÉ

Le corps et ses voix dans le théâtre allemand moderne : du corps absent au corps du dialogue

Parler du corps au théâtre semble à première vue une démarche d'évidence tant le genre dramatique se définit non seulement par une langue en mouvement, le dialogue — mais aussi par la mimique et la gestuelle, par les corps mobilisés dans l'action dramatique. Sans les corps des acteurs qui jouent, le théâtre n'est pas, car tout texte théâtral implique sa *représentation* sur scène — la représentation virtuelle faisant partie intégrante du texte de théâtre, le plus souvent à travers ses didascalies¹. Le mouvement du corps et sa représentation sont donc consubstantiels au texte dramatique, ressortissent à l'essence même du théâtre.

Autrement dit, le corps participe du langage scénique au même titre que les dialogues. C'est pour cette même raison que toute évolution du genre qui entraîne une transformation du langage théâtral va de pair avec une modification du corps en représentation, voire du corps représenté. I. Fónagy, linguiste qui étudie l'énonciation en général², parle d'une « deuxième voix » : « Les gestes et la mimique faciale accom-

1. Cf. l'ouvrage de Thierry GALLÈPE, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, 1998.

2. I. FÓNAGY : « Les langages de la psychanalyse », in *Langages*, Deuxièmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1983, p. 326. Cité d'après Danielle BOUVET : *La dimension corporelle de la parole*, p. 1, Paris, Peeters, 2001 [= collection linguistique LXXXI, Société de linguistique de Paris].

pagent la parole en permanence, comme une deuxième voix ¹. » Pour notre propre analyse qui concerne le théâtre, on peut donc affirmer que le théâtre a un fonctionnement « polyphonique », où « première » et « deuxième » voix coexistent. C'est cette coexistence des langages du corps et des mots qu'il conviendra d'analyser pour le théâtre moderne de langue allemande.

S'agissant de la représentation matérielle du corps dans le théâtre, et non du corps comme moyen de la représentation de l'action théâtrale, on s'aperçoit cependant rapidement d'un paradoxe qui semble en contradiction avec ce qui meut pourtant généralement le drame, à savoir amour passionné et haine destructrice, *Éros* et *Thanatos*. En effet, si l'on excepte les formes du comique bas, telles qu'elles se manifestent dans les *lazzi* improvisés de la *commedia dell'arte*, ou dans les pièces burlesques colportées, le corps semble étrangement absent en tant que tel du théâtre littéraire, de la tragédie en particulier. Une étude de Jean-Claude Ranger, intitulée « Le corps tragique »², qui se réfère essentiellement au théâtre grec et à ses prolongements dans les littératures française et allemande, conclut à la disparition du corps comme *condition même* du tragique :

Dans le tragique, le corps se fait rare. Quand sa présence n'est pas implicite, induite des coups qui le frappent, de la tuerie ou de la mort, elle est discrète. Les parties du corps retenues ont trait à la violence qu'elles exercent (la main, le bras) ou qu'elles subissent (la nuque chez les femmes, la peau, le flanc, les yeux). [...] C'est dire que le corps tragique est indissociable de l'âme, qu'on est toujours au-delà du physique, ou, plus exactement, que les limites s'effacent et que le corps n'est pas une île, mais un champ ouvert où circulent des forces dont l'origine est incertaine : l'amour, la folie, la violence — point de rencontre du naturel, de l'humain et du divin. Le corps y perd de sa réalité et révèle son essentielle fragilité. Perdant la forme qui, comme chez Aristote, lui donne son

1. Il arrive certes parfois que cette « deuxième voix », constituée de gestuelle et de mimique, soit substitut de la première, comme dans la danse et surtout la pantomime. Elle peut être dominante dans les formes non écrites du théâtre comme par exemple dans la *commedia dell'arte*, mais dans l'écriture formalisée à partir de la période des théâtres nationaux, elle tend à tenir un rôle purement ancillaire du dialogue théâtral.

2. Publiée in Günter KRAUSE (éd.), *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, Tübingen, Stauffenburg 1997, pp. 167-179.

être, il est rendu à son indifférenciation originelle de la matière (ύλη). C'est sa disparition qui rend le corps tragique¹.

Des pièces connues de la littérature allemande « classique » viennent conforter cette thèse de Ranger : on évoquera à titre d'exemple la tragédie *Emilia Galotti* de Gotthold Ephraïm Lessing où l'on *entend* un coup de feu qui « traduit » l'assassinat du Comte Appiani, le futur époux d'Emilia Galotti. Le crime de sang ne sera donc pas représenté sur scène. Certes, le père d'Emilia appellera de ses vœux des cauchemars pour l'assassin, dans lesquels la victime en sang servirait de guide à la mariée convoitée par le prince² — mais il ne s'agit que de rêves, bien virtuels qui plus est.

La scène culminante du drame (acte V, scène 7) est le dialogue final entre Emilia et son père où celle-ci parlera de la faiblesse de ses sens, du tumulte de son âme³. Emilia se saisit de la dague de son père qui la lui refuse, elle cherche alors à se blesser avec une épingle à cheveux et ses mains frôlent la rose dans ses cheveux, symbole de la pureté de son amour⁴. Ce qui est intéressant par rapport à la problématique du corps (tragique), c'est que ni la mort qu'Emilia souhaite se donner, ni la raison de ce désir de mort ne sont verbalisées explicitement :

Emilia : Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich —
(*Sie fährt mit der Hand nach dem Haar, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen*). Du noch hier? — Herunter mit dir! — Du gehörest nicht in das Haar einer — wie mein Vater will, dass ich werden soll!

Emilia déchire cette rose et rappelle à son père que donner la mort à une fille, c'est lui rendre une deuxième vie, la rétablir dans son honneur, mais elle le croit incapable d'un tel geste. Malgré tout, le père agira : Le passage à l'acte du père sera signalé par un simple « si » (« doch ») de

1. Ranger in Krause, *op. cit.*, p. 179.

2. « In jedem Traume führe der blutige Bräutigam ihm die Braut vor das Bette, und wann er dennoch den wollüstigen Arm nach ihr ausstreckt, so höre er plötzlich das Hohngelächter der Hölle und erwache! » (acte V, scène 2).

3. « [...] wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. — Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts » (acte V, scène 7).

4. Ceci souffrirait assurément, comme le reste des éléments de la scène (dague, etc.), une lecture « psychanalytique ».

sa part ¹, une brève didascalie et les lamentations du père. Point d'effusion de sang là encore, comme si le corps d'Emilia n'était qu'une âme cristalline sauvée par la lame purificatrice de son père. En effet, la métaphore de la virginité sauvegardée se substitue à celle de la mort perpétrée : « Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. » Emilia n'a pas été déflorée par le Prince, elle est morte vierge, le corps (presque) intact ².

Il serait intéressant d'approfondir encore cette étude à propos de la tragédie allemande, de l'élargir aux grandes pièces du répertoire du XIX^e siècle comme *Faust* ³, *Le Prince de Hombourg*, *Penthésilée*, ou encore *Woyzeck* et *La mort de Danton*. Assurément, on serait néanmoins amené à constater une évolution de cette représentation du corps au fil des transformations progressives des structures dramatiques qui s'éloignent de plus en plus d'un certain modèle tragique. En effet, au XIX^e siècle, les pistes se brouillent entre les auteurs qui se réfèrent au modèle classique et ceux qui anticipent la modernité théâtrale comme Kleist et Büchner (mais contrairement aux idées reçues même le très conservateur Franz Grillparzer révèle quelques surprises, comme nous allons le voir).

Avec la disparition, peu ou prou, de la tragédie pure au XIX^e siècle, le paradoxe de l'absence du corps représenté tend à s'atténuer. Mais la réception du théâtre par le public du XIX^e siècle reste néanmoins marquée par l'image conventionnelle et prude qu'entretient le « Bildungsbürgertum » au sujet de la tragédie, et rend ainsi encore très délicate la représentation de la corporéité. Deux exemples suffiront pour illustrer ce clivage entre la représentation du corps visée par l'auteur dramatique et la réception contraignante de la part du public.

1. Odoardo « Doch, meine Tochter, doch! (*Indem er sie durchsticht*) — Gott, was hab ich getan! (*Sie will sinken und er fasst sie in seine Arme*). »

2. Le culte de la virginité au prix de la mort sera dénoncé au XX^e siècle par les *Noce de sang* (*Bodas de sangre* 1933) de Federico GARCÍA LORCA. La réplique finale de cette pièce est « Ha muerto virgen » (Elle est morte vierge).

3. La représentation du corps semble en effet plus caractérisée dans *Faust*, par exemple, lorsque Faust décrit les charmes physiques de Margarethe et les désirs qu'ils suscitent. Mais on pourrait très bien considérer, comme Dieter Borchmeyer l'a fait récemment, que *Faust* cache une comédie, ce qui expliquerait à nos yeux la plus grande présence de la corporéité. Par ailleurs, Faust puise dans les légendes populaires, ce qui est une autre source de corporéité.

Dans *La mort de Danton* (1835) de Georg Büchner, révolutionnaire dans ses convictions et dans son esthétique, les allusions sexuelles sont nombreuses dans la bouche de Danton (cf. acte I, scène 5 et acte II, scène 2) et ses élans amoureux épousent souvent une métaphorique liée à la mort (acte I, scène 1 et acte IV, scène 3). Il fallut attendre l'année 1902 pour voir cette pièce jouée en public. Le même phénomène de refoulement du corps et de ses pulsions s'observe dans le *Prince de Hombourg* (1821) de Heinrich von Kleist. En effet, ce n'est que lorsqu'il rêve que le protagoniste dit ses désirs — celui du corps, de la main de la princesse Nathalie ainsi que celui de faire corps avec la famille du Prince électeur¹. Lorsque le protagoniste est éveillé, ce n'est que la gestuelle de son corps qui traduit son ardeur pour Nathalie : son discours est conventionnel, mais son rougissement, ses regards et surtout le gant qu'il détient (substitut métonymique de sa main, elle-même synecdoque de son corps), trahissent ses désirs (acte I, scène 5). Au XIX^e siècle, cette pièce ne fut jouée qu'à condition que soient supprimées la scène 1 de l'Acte I et la scène 5 de l'acte III qui ont trait à la corporéité refoulée dans les rêves d'un somnambule... On doit à la mise en scène de 1951 (!) du T.N.P., avec Gérard Philippe dans le rôle principal, la (re)découverte de ce prototype incarnant la conscience « moderne ».

Ces deux exemples montrent que si au gré des fissures dans l'esthétique théâtrale traditionnelle le corps « entre en scène » au XIX^e siècle, il n'est pour autant admis à se révéler ouvertement au public théâtral qu'au XX^e siècle. Le discours public, celui du public, ne souffrait pas au XIX^e siècle que l'on parlât du corps sur scène. Il fallut donc soit affronter l'exclusion sociale comme *La mort de Danton* ou passer par la seconde voix, celle du corps inconscient (la gestuelle du Prince, ses rêves) pour braver l'interdit de la corporéité représentée. La corporéité, suggérée verbalement mais non représentée dans les pièces classiques, commençait à se frayer un timide chemin dans le drame au XIX^e siècle en utilisant précisément les ressources du corps en représentation comme moyen de communication extra-verbal. La « deuxième voix » commençait à se forger une sémiotique propre, palliant ainsi les carences de la « première voix », encore prisonnière du discours public.

1. « Nathalie, mon amour, ma fiancée » (vers 65) et « Frédéric, Monseigneur, mon père » (vers 69).

On contournera la gageure d'une démonstration exhaustive pour le XIX^e siècle en affirmant qu'avec les premiers avatars de la modernité¹, c'est-à-dire avec le théâtre naturaliste, le corps fait son entrée fracassante sur scène. Mais cette modification des « thèmes » ou plus généralement de ce qui est finalement *dit* et *représenté* sur scène ne peut se passer d'une altération de la seconde voix, entraînée par la première voix, elle-même modifiée : les corps alcoolisés, broyés ou tout simplement accouplés ont pour corollaire une formidable augmentation des didascalies ainsi que de nombreuses autres modifications du dialogue, en commençant par les ruptures de style comme l'introduction du dialecte, allant jusqu'à la rupture tout court du dialogue.

En guise d'exemple pour le théâtre naturaliste, on peut se référer aux didascalies des *Tisserands* (1892) de Gerhart Hauptmann, théâtre où l'appartenance aux classes sociales est caractérisée en premier chef par un corps : les tisserands pauvres sont décrits comme des nains rabougris, des êtres façonnés par leur métier à tisser, et les jeunes filles prolétaires ont la mort précoce gravée dans leurs yeux et leur teint². Ceux qui sont montés dans la hiérarchie affichent certes des marques d'ascension *sur* leur corps, mais leur corps reste le même, trahit leur origine prolétarienne³. À ce déterminisme social de la représentation des corps correspond aussi la représentation des oppresseurs qui — signe du « Grand

1. Wolf Wucherpfennig considère que la modernité prend ses débuts au naturalisme : À ses yeux, les pulsions sont décrites soit dans leurs apparences extérieures soit dans leurs répercussions intérieures pour ce qui concerne les courants post-naturalistes de la modernité : « Die triebhaften und unbewußten Elemente rücken in den Mittelpunkt des Interesses. Die Naturalisten beschreiben sie mehr von außen, im Ausdruck, den sie im Reden und Tun der Personen finden ; die Vertreter der Gegenpositionen beschreiben sie mehr von innen, in der unmittelbaren Wiedergabe der Gefühle, oder auch in Bildern und Stimmungen, welche die innere Gestimmtheit der erlebenden Personen spiegeln. » Wolf WUCHERPFENNIG, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Klett, 1999, p. 192.

2. « Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutziggrauer Gesichtsfarbe : Geschöpfe des Webstuhls, deren Knie infolge vielen Sitzens gekrümmt sind. [...] Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz ; wächserne Blässe, zarte Formen, große, hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen darum eigen. » Gerhart HAUPTMANN, *Die Weber*, acte I, scène 1.

3. « EXPEDIENT PFEIFER ehemaliger Weber. Das Typische an ihm ist unverkennbar ; nur ist er wohlgenährt, gepflegt gekleidet, glatt rasiert, auch ein starker Schnupfer. » Gerhart HAUPTMANN, *Die Weber*, acte I, scène 1.

Soir » qui approche et qu'annonce en tout cas le théâtre naturaliste — prennent une pose factice¹. Dans ce dernier cas, on assiste à une représentation du corps qui vient démentir les affirmations du personnage. Autrement dit, dès le naturalisme la discordance entre la première et la seconde voix sert la satire sociale : ce que les personnages ne disent plus parce qu'ils mentent pour cacher leurs intérêts « d'opresseurs du peuple », ce sont les corps et le langage spécifique de ceux-ci qui le révèlent. Or, ce langage des corps, la « deuxième voix », a désormais bien souvent plus d'importance pour le sens d'une pièce que le dialogue apparent.

Le vrai message théâtral n'est donc plus véhiculé en priorité par les dialogues mais se cache ou plutôt se dévoile dans la performance des corps induite par les didascalies. De plus en plus, la *représentation* que le théâtre « classique » considérait comme épiphénomène par rapport au texte, va être au centre même de l'écriture dramatique. Les auteurs dramatiques de cette époque tiennent en effet compte de l'importance croissante de la représentation en donnant un rôle accru aux didascalies. La plus grande présence des corps sur scène, la représentation effective de la corporéité, modifiera donc aussi le corps du texte dramatique, c'est-à-dire son écriture. La première voix aura toujours en écho la seconde voix, car les didascalies viennent souvent pallier les carences du dialogue, le dialogue à lui seul ne suffira plus. Si le naturalisme exacerbe quelque peu ces insuffisances de la première voix, il n'en est donc pas moins vrai que seconde et première voix restent intimement liées, elles n'agissent qu'en apparence de manière discordante, puisque la deuxième voix semble certes souvent plus explicite que la première, mais, d'un point de vue dramaturgique, elles agissent néanmoins de concert², l'insuffisance de l'une permettant de déceler en creux l'importance de l'autre.

1. « DREISSIGER kommt. Junger Vierziger. Fettleibig, asthmatisch. Mit strenger Miene. » « DREISSIGER gibt sich Haltung, wirft den Kopf zurück, fixiert Bäcker mit zuckenden Nasenflügeln. [...] » « DREISSIGER in ausbrechendem Jähzorn, brüllt. » Gerhart HAUPTMANN, *Die Weber*, acte I, scène 1.

2. Le dédoublement des corps, des identités et des réalités dans *Der Traum ein Leben* (1826-1831) de Franz GRILLPARZER a déjà pour corollaire cette défection du langage comme l'a démontré Heiderose RISSE dans son ouvrage intitulé *Das Problem der Sprache und des Sprechens im dramatischen Werk Franz Grillparzers* (Zurich 1975).

Ce déplacement progressif du message théâtral de la première voix vers la seconde voix va encore s'accélérer avec l'écriture théâtrale autour de 1900, année de la publication de *L'interprétation des rêves*. Il est intéressant de noter à cet égard que certains auteurs dramatiques du XIX^e siècle avaient anticipé cette évolution, en mettant en lumière par les rêves l'inconscient, le non-dit, de leurs personnages. Nous avons déjà cité les pulsions amoureuses, indirectement représentées par le rêve et la seconde voix dans *Le Prince de Hombourg* de Kleist (leur contraire, les pulsions agressives, apparaît également au niveau des rêves du prince). Il convient par ailleurs de faire mention du rêve dans l'œuvre théâtrale de Franz Grillparzer, auteur pourtant réputé conservateur : on croit apercevoir dans *Der Traum ein Leben* écrit entre 1826 et 1831 quelques prémices de la psychanalyse lorsque le sage Massoud souligne le refoulement des pulsions corporelles dans les rêves aux vers 2697 à 2701 : « [...] die Träume, / Sie erschaffen nicht die Wünsche, / Die vorhandnen wecken sie ; / Und was verscheucht der Morgen, / Lag als Keim in dir verborgen [...]. »

Souvent la modernité, en particulier l'expressionnisme qui joue un rôle hors pair dans cette « nouvelle littérature », a été identifiée comme reflet littéraire et artistique de la « crise du sujet » du début du XX^e siècle. Il nous semble que, dans le cadre de notre sujet, on peut avancer l'idée que plus le sujet est en crise, plus son corps est représenté sur scène, tant il ne relève pas d'un consensus tacite, tant ce corps n'est plus d'une évidence indiscutable qui donne sa forme charnelle au personnage sur scène. Représenter de plus en plus le corps sur scène revient à le problématiser, voire le mue en un thème majeur d'une pièce de théâtre. Cela s'annonce déjà chez Wedekind et va s'accentuer encore dans le théâtre expressionniste¹ bien au-delà de la simple représentation de la sexualité.

1. L'esthétique théâtrale de l'expressionnisme et ses liens avec les corps représentés fait l'objet d'autres études approfondies du présent volume auxquelles on se reportera avec profit. Pour le théâtre expressionniste, on se référera aussi à l'ouvrage de Maurice GODÉ, *L'expressionnisme*, aux pp. 263-281 (Carl Sternheim) et pp. 311-327 (Ernst Toller et Georg Kaiser). Les études réunies par Denis BABLET et Jean JACQUOT sous le titre *L'expressionnisme dans le théâtre européen* (éditions du C.N.R.S., 1971) sont également d'un grand intérêt.

Le théâtre de Ödön von Horváth¹ marque un pas supplémentaire dans la représentation du corps au théâtre. En effet, on est frappé par le discours misogyne à propos de femmes souvent réduites à l'état animal, voire chosifiées. À cela rien d'étonnant, si l'on considère qu'il s'agit d'une dénonciation satirique du machisme ambiant dans le Volksstück. On note cependant la franchise crue du propos avilissant qui se situe aux antipodes d'un Wedekind qui clame la libération de la femme par la sexualité autonome débridée. Deux pièces de Horváth², un extrait des *Légendes de la forêt viennoise* (1931), ainsi que des citations extraites de *Casimir et Caroline* (1932), illustreront cette chosification du corps féminin. Dans *Les Légendes de la forêt viennoise*, le commis boucher Havlitchek qui fabrique si bien la fameuse « Blutwurst », dit à propos de la fiancée qui a abandonné son patron Oscar :

S'agit bien d'un cochon, d'une cochonne même... [...] les femmes c'est comme le fumier, il y en a partout ! Les culs-de-jatte en trouvent et les maladies honteuses aussi ! Les femmes [...] elles sont toutes pareilles pour l'essentiel ! Elles n'ont pas d'âme, c'est juste de la viande³ !

Dans *Casimir et Caroline*, un même dépit amoureux fait dire à Casimir à la scène 60 :

Les femmes, de toute façon, c'est une race inférieure, à l'exception bien sûr des présentes. Elles vendent leur âme et me trahissent en l'occurrence pour un tour sur le Grand-Huit⁴.

Si la réplique suivante de Ginette semble mue par le désir de supplanter une rivale, elle a néanmoins de quoi étonner au regard de sa propre condition de femme : « Moi, si j'étais un homme, je ne toucherais pas à une femme. Même l'odeur d'une femme, je ne supporte pas. Surtout

1. Cf. Jean-Claude FRANÇOIS, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, Presses universitaires de Grenoble, 1978, et Ingrid HAAG, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade : description d'une forme théâtrale* (Lyon II 1987) [*Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form*, Peter Lang, 1995].

2. Nous citons d'après la traduction française de Bernard KREISS, Henri CHRISTOPHE et Sylvie MULLER parue chez Christian Bourgois en 1988 : *Ödön von Horváth théâtre 1*.

3. *Légendes de la forêt viennoise*, éd. cit., p. 217.

4. *Casimir et Caroline*, éd. cit., pp. 135-136.

en hiver. » De fait, Ginette nie ce qu'elle est elle-même, car elle évoque les femmes en général. Mais le propos le plus surprenant viendra de Casimir à la cent-dixième scène :

Ce genre de femme, c'est une voiture où rien ne tourne rond... Tout le temps à réparer ! Essence égale sang, bobine égale cœur... et si les bougies s'usent, l'étincelle passe mal, il y a des ratés... et s'il y a trop d'huile dans le moteur, il fume et il empeste ¹...

Cette dernière constatation renvoie bien sûr à « l'odeur d'une femme » de la scène 60, mais c'est surtout la transformation de Caroline, être humain en chair et en os, en machine défectueuse qui témoigne de la brutalité chosifiante du propos. À l'instar de la chosification des corps représentés, la première voix suit une mécanique d'idées reçues qui se traduisent par un galimatias de poncifs prêts à utiliser. Dans les pièces de Horváth, l'être humain apparaît donc souvent réduit à sa condition matérielle d'un corps plus ou moins utile ², « fonctionnant » plus ou moins bien, tel une machine.

On trouve des images similaires du corps chosifié déjà sous la plume de Bertolt Brecht dans *Homme pour homme* (1926), pièce où Galy Gay est « remonté » et perd toute marque d'individualité, notamment dans « l'interlude » (« *Zwischenspruch* »), la scène 9, où l'on déclare que l'on remodèle un homme comme une auto : « Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert. » Chez Horváth, on observe cette mécanisation des corps sous d'autres auspices, plus sociales que politiques. Cela inclut les hommes qui agissent comme des pantins mus par leurs instincts sexuels qui vont de pair avec des ambitions d'ascension sociale étriquées. Cette mécanisation des corps représentés au propre (hommes) et au figuré (femmes) n'est pas sans incidence sur la première voix de ce théâtre, le dialogue. En effet, si les corps représentés sont chosifiés et semblent obéir à une mécanique sociale implacable à laquelle

1. *Casimir et Caroline*, éd. cit., p. 165.

2. Notons que dans *Foi, amour, espérance* (1932) on refuse de payer quoi que ce soit à Marianne qui, au chômage et affamée, cherche à vendre son corps à la morgue avant qu'elle ne soit réellement morte. Le préparateur de la morgue déploie en revanche une énergie immodérée à nourrir les pigeons...

personne ¹ ne semble échapper, la première voix, celle du dialogue théâtral, révèle en permanence ce que les images de corporéité représentée fixaient déjà de manière emblématique.

On remarque les nombreux silences embarrassés dans les dialogues de Horváth, la grande fréquence des indications scéniques « Stille ». Theo Buck ² considère le silence chez Horváth comme métatexte théâtral ³, ce qui est à nos yeux une constante du théâtre contemporain. Placé dans le contexte de notre argumentation qui considère la première voix (le dialogue) comme corollaire de la seconde voix (le corps sur scène), ces silences fréquents ne sont donc pas dépourvus de signification ⁴. À nos yeux, Horváth dépasse l'esthétique provocatrice de son époque où les corps dominant et « revient » aux dialogues, à la première voix du théâtre en lui conférant un nouveau rôle, celui de « dire » les corps (ou ce qu'il en reste). La corporéité n'est donc plus absente du dialogue : le « corps » du dialogue s'est lui-même fait chair, incarne un « acteur » essentiel du jeu théâtral, devient le vrai protagoniste sur scène.

En admettant qu'il s'agit d'un phénomène récurrent dans le théâtre d'après-guerre, nous avançons l'hypothèse qu'après l'absence du corps comme condition même du tragique dans la période dite classique, qu'après le déferlement des corps sur scène qui vont de pair avec une altération des dialogues à l'époque de la modernité où la crise du sujet se lit à travers la crise du langage, cette troisième étape, celle des dialogues évanescents, perturbés et interrompus devient la traduction universelle des corps mutilés. Deux exemples tirés de pièces de Friedrich Dürrenmatt devraient nous convaincre du bien-fondé de cette hypothèse. En effet, Dürrenmatt tire les conséquences dramaturgiques de l'indicible horreur de la guerre qui pour certains comme Adorno devait rendre

1. En cela, Horváth dépasse largement les dichotomies sociales du drame naturaliste. Ce n'est pas la condition sociale mais la condition d'Homme tout court qui implique cette réduction à l'état de chose.

2. Theo BUCK, « Die Stille auf der Bühne. Zum dramaturgischen Verfahren Ödön von Horváths », in *Recherches germaniques* 9 (1979), pp. 174-185.

3. « Über die Stille läßt Horváth eine Art Kommentarebene entstehen. », loc. cit., p. 182.

4. Nous avons tenté une démonstration au sujet des apories du dialogue théâtral chez Horváth dans « Apories du langage dans le *Volksstück* de Ödön von Horváth », in Jeanne BENAY, Gilbert RAVY (éds), *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938)*, Peter Lang, 1999, pp. 397-407.

impossible toute poésie et ainsi engendrer le silence de la littérature. La réponse de Dürrenmatt est quelque peu différente de ce constat négatif même s'il admet que le grotesque, le seul langage théâtral encore adapté à notre époque destructrice, est le reflet d'un siècle sans coupables ni responsables¹. Au regard de notre problématique, il est intéressant de constater à quel point une des formes du grotesque, les dialogues qui s'estompent, voire se réduisent au silence, vont de pair avec les corps qui se décomposent. Un premier exemple tiré de la pièce *Der Meteor* (1966), montre à quel point l'agonie répétée du protagoniste se révèle à travers des dialogues évanescents :

SCHWITTER : [...] Ich klettere ins Bett zurück, und dann wird gestorben.

[...]

Schweigen.

MUHEIM : Nun ?

SCHWITTER : Muheim ?

MUHEIM : Sterben Sie mal !

SCHWITTER : Gebe mir Mühe.

MUHEIM : Ich warte.

SCHWITTER : Fühle mich eigentlich ganz wohl.

MUHEIM *erschrocken* : Verflucht.

SCHWITTER : Aber der Puls — *Fühlt*.

MUHEIM : Na ?

SCHWITTER : Geht langsamer.

MUHEIM : Gott sei Dank.

SCHWITTER : Nur Geduld.

MUHEIM : Haben Sie noch zu saufen ?

SCHWITTER : Auguste.

Stille.

1. « La tragédie implique faute, misère, mesure vue générale, responsabilité. Dans le gâchis de notre siècle, [...] il n'est plus de fautifs ni de responsables. Personne n'y peut rien et personne ne l'a voulu. [...] Notre monde a aussi bien mené aux grotesques [N.b. : ce pluriel est une liberté prise par le traducteur francophone que ce terme met visiblement dans l'embarras...] qu'à la bombe atomique, [...]. Mais le grotesque n'est qu'une expression sensible, un paradoxe sensible, à savoir la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage. » Friedrich DÜRRENMATT, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard 1970, pp. 65-66.

SCHWITTER : Auguste ! Hopp !

Stille.

SCHWITTER *enttäuscht* : Niemand ¹.

Dans sa pièce-phare, *La Visite de la Vieille Dame* (1956), les nombreuses indications scéniques qui traduisent le silence sont autant de pas vers un meurtre collectif devenu inéluctable :

DER BÜRGERMEISTER : Hat jemand an Alfred Ill eine Frage zu stellen ?

Schweigen.

DER BÜRGERMEISTER : Herr Pfarrer ?

Schweigen.

DER BÜRGERMEISTER : Herr Stadtarzt ?

Schweigen.

DER BÜRGERMEISTER : Die Polizei ?

Schweigen.

DER BÜRGERMEISTER : Die politische Opposition ?

Schweigen.

DER BÜRGERMEISTER : Ich schreite zur Abstimmung.

Stille. Nur das Surren der Filmapparate, das Aufblitzen der Blitzlichter ².

À la destruction du corps sur scène correspond la destruction du dialogue ou du moins, à travers le silence, le constat de son impossibilité. La première voix, le dialogue, et la seconde voix, le corps, s'accordent subitement, mais dans un sens inattendu. Si l'on a pu constater la prééminence de l'une sur l'autre dans le théâtre classique, le XIX^e siècle qui s'ouvre sur des incertitudes quant à la transcendance, entraîne de profonds bouleversements esthétiques au théâtre (annoncés par le drame bourgeois et la tragi-comédie au XVIII^e siècle) qui ne laissent guère de place à la pureté du verbe tragique. Le XIX^e siècle amorce donc une nette progression de la corporéité par le biais de la « deuxième voix », même si cette corporéité ne peut encore être ouvertement représentée sur scène. La modernité au sens le plus large confortera cette avancée des corps

1. Friedrich DÜRRENMATT, *Der Meteor*, 2. Akt [Werkausgabe Bd. 9, pp. 66-67].

2. Friedrich DÜRRENMATT, *Der Besuch der Alten Dame*, 3. Akt [Werkausgabe Bd. 5, pp. 123-124].

en les plaçant au devant de la scène pour pallier les carences croissantes du dialogue théâtral. Ce théâtre devenu plus « polyphonique » dépendra fortement de sa seconde voix. Ce rapport entre dialogue théâtral et corps représenté/représentant connaîtra un certain équilibre après la Seconde Guerre mondiale, mais pas dans le sens d'une harmonie : aux cris des corps mutilés, chosifiés ou annihilés en tant que corps humains s'ajoute la révolte, le cri muet en quelque sorte, des dialogues estompés, mécaniques ou étouffés. Certaines pièces de Samuel Beckett — qui traitent souvent de l'enlèvement du langage en général — cherchent à « faire taire » la « deuxième voix » en occultant les corps des acteurs comme par exemple dans *Oh les beaux jours* (1961) où seul le torse, puis seule la tête de Winnie sont encore visibles, où Willie disparaît presque complètement à la fois dans son silence et derrière un tas de terre¹... Ceci vient conforter l'idée que chez Beckett la dissolution du langage entraîne l'effacement progressif de la « deuxième voix », celle du corps.

Or, comme nous l'avons vu dans le théâtre de Dürrenmatt, et comme cela peut s'observer ailleurs après-guerre, la première voix a tellement subi l'influence de la seconde voix qu'elle est en elle-même porteuse de la seconde voix. On pourrait avancer l'idée que les corps disparaissent à nouveau *parce que* le langage s'est fait corps². Il y a au moins un rapport de contiguïté entre le corps du texte et la texture des corps représentés. Lire ou entendre cette première voix donne corps aux personnages dont on reconstitue les contours³, il est vrai plus psychologiques que

1. Le théâtre de Fernando Arrabal épouse ce genre de technique dans *Guernica* (1961), où les bombardements successifs couvrent progressivement la vieille Lira des décombres de sa maison. La pièce *Fando et Lis* (1955) associait déjà à la violence des mots la destruction des corps.

2. Dans son étude intitulée *Écritures du corps. De Descartes à Laclos* (PUF 1992), Anne DENEYS-TUNNEY expose ce rapport entre écriture et corps ainsi : « L'expression "écriture du corps" postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre » (pp. 5-6). À nos yeux, « l'expérience vitale » que reflète le « Théâtre de la Mort » comme l'appelle Tadeusz Kantor, se trouve concentrée au niveau du dialogue.

3. Même si *Les vagues* (*The waves*), œuvre de Virginia WOOLF date de 1931, et qu'il s'agit d'un roman et non d'une pièce de théâtre, son caractère monologique et l'absence de description des personnages autrement que par leur manière de formuler leur pensée en monologue intérieur, permettent au moins de l'évoquer dans le contexte de notre argumentation qui consiste à dire que le dialogue théâtral (chez Woolf les monologues

physiques, à *travers* ce qu'ils disent, plus précisément dans leur *manière* de dire les choses. Le fait qu'ils aient tant de mal à les dire, en « dit » long sur leur essence¹. Ainsi doublement réduit au silence, ce théâtre contemporain a-t-il encore vocation à exister ?

À la volonté d'interpeller le public par les deux voix en crise, un certain théâtre « déconstruit », celui que l'on nomme parfois « post-dramatique », mise sur la seule performance au détriment des textes, car, comme le formule Hans-Thies Lehmann², il « revendique la scène comme commencement et comme point d'intervention, et non comme transcription ». Jean-Louis Besson³ s'interroge : « Quelle sera la mémoire de ce théâtre en l'absence d'un texte qui, jusqu'ici, avait rempli cette fonction ? [...] Peut-être le postdramatique sera-t-il un théâtre sans mémoire ou dont la mémoire sera nécessairement fragmentaire. » Le jugement se fait plus sévère sous la plume du critique Gerhard Stadelmaier dans le *FAZ* du 31 décembre 2002 qui intitule sa rétrospective théâtrale 2002 « Sag doch was ». En évoquant les attaques que subit le théâtre en Allemagne, Stadelmaier s'étonne de l'absence de réaction du Théâtre, de son incapacité de dire ce qu'il en est du monde :

Es sagt nichts. Ihm fehlen die Worte. Denn es hat die Dramatiker vertrieben. [...] Viele (die meisten) neuen Stücke sind deshalb auch nicht

intérieurs) donne corps au personnage.

1. Dans sa *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice MERLEAU-PONTY développe le rapport entre perception et corporéité. L'homme, « un être à deux feuillets », qui observe sa main est à la fois celui qui perçoit son corps et celui qui perçoit à l'aide de son corps. On pourrait certainement transposer cette pensée en l'appliquant à la première voix du théâtre pour en démontrer le rapport avec la corporéité, mais cela dépasserait largement notre cadre et nos modestes possibilités.

2. Nous citons d'après l'article de J.-L. BESSON « Postdramatique », in J.-P. SARAZAC, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, publié in *Études théâtrales* 22, Louvain-la-Neuve, 2001. [Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999 — dans le cadre de notre sujet, on peut se reporter aux pages 361-400 qui traitent du corps dans le théâtre post-dramatique]. Cette tendance à considérer en priorité la représentation au détriment du texte est ce qui caractérise également la recherche actuelle des études théâtrales, en Allemagne du moins. Une des dernières publications en liaison avec notre sujet [Actes d'un colloque DFG 1999, édités par Erika Fischer-Lichte chez Metzler en 2001] reste cependant assez peu probante, malgré le titre prometteur du livre (*Theatralität und die Krisen der Repräsentation*) et celui de son quatrième chapitre (« Körperlichkeit im 20. Jahrhundert »).

3. *Ibid.*

mehr zu lesen. Sie enthalten nichts Sagbares mehr. Haben nicht Hirn noch Herz noch Mut noch Sprache noch Figur. Sie sind von vornher-ein nur noch ungefähres assoziatives Lallspielmaterial. [...] So machen die zum Verstummen gebrachten Dramatiker das Theater stumm. Und dumm. Und arm. Dabei müßte es so viel sagen.

Le silence d'une institution et de ses représentants actuels n'est cependant pas synonyme d'une « fin de partie » dans *l'écriture* dramatique. Nos observations à propos de l'évolution des rapports entre première voix et seconde voix dans le théâtre de langue allemande nous mènent au contraire à considérer que la maîtrise consciente des divers « langages théâtraux » (que nous avons scindés en une première et une seconde voix pour les besoins de notre étude) révèle une meilleure appréhension de ce que Antonin Artaud décrivait comme des hiéroglyphes animés¹ :

En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement².

Dans notre contribution, nous avons essayé de retracer une évolution importante dans le rapport entre première et seconde voix au théâtre : On constate d'abord l'occultation de la corporéité dans un théâtre classique qui est de part en part texte (et où la représentation n'est considéré que comme un épiphénomène), établissant la domination d'une voix sur l'autre. Ce « rapport de force » tend à s'inverser lors de la période de la modernité au profit des corps, porteurs du message essentiel de ce théâtre fait d'exubérance. La période d'après-guerre (qu'annonce déjà Horváth) semble avoir réussi à créer une concordance des deux voix, voire parfois une synchronie, celles du verbe et du corps, mais dans un sens négatif, puisque autant la difficulté de communiquer que la diffi-

1. Pour Artaud, il s'agissait de « rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée » (Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté*, Premier manifeste, in A. ARTAUD, *Le théâtre et son double* [folio essais 14], 1985, pp. 137-138).

2. *Le théâtre de la cruauté*, p. 145.

culté de subsister, voire d'être, sont au centre d'une certaine esthétique (qui ne se limite pas aux pièces du théâtre de l'absurde). Cette aporie du langage traduit la dislocation des corps sur scène : Ainsi investi d'un double rôle, assumer d'une part ce qu'il peut de la première voix et montrer d'autre part ce que la « deuxième voix » ne révèle plus tout à fait, ce théâtre polyphonique, dont les voix paraissent désormais synchrones, semble avoir atteint de nos jours à la fois son paroxysme et certaines limites. En effet, dans ses avatars post-dramatiques, il semble s'abandonner à la seule performance des corps, sans se fier à la mémoire du texte qui donne corps aux multiples voix virtuelles du théâtre qui font sa vraie richesse.

Philippe WELLNITZ

Le corps entre transparence et polysémie : les trois voix du cinéma allemand muet à la veille du parlant

1 Les premiers pas du corps au cinéma

Lorsque le cinéma fait son apparition sur la scène européenne de la fin du dix-neuvième siècle, il se tourne d'emblée vers ce qui fait son originalité : la possibilité de retranscrire le mouvement. Les premiers films, qu'il s'agisse des courtes séquences des frères Lumière en France ou de celles des frères Skladanowsky en Allemagne, ne se préoccupent guère de fiction mais se concentrent avec délectation sur des trains, des foules, des chiens de course, des chevaux au galop, des danseurs russes¹. Le corps y joue un rôle prépondérant en tant que source de mouvement. L'effet de réel produit par cet art nouveau suffit à captiver les foules — mais l'heure est à la découverte et les cinéastes pionniers s'empresent d'expérimenter de nouvelles possibilités. Avant même que les spectateurs n'aient le temps de s'habituer à la simple présentation documentaire du réel, Méliès, en France, pose les bases du cinéma de fiction.

1. Que l'on songe aux premiers films des uns et des autres : *La sortie des usines Lumière*, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) des frères Lumière ; *Wintergartenprogramm* (1895) des frères Skladanowsky avec les danseurs russes Tscherpanoff, l'acrobate allemand Paul Petras, les lutteurs anglais Frainer et Sansow, les gymnastes italiens Grunato, ou bien encore, quelques années plus tard, *Ankunft eines Zuges im Schönholz-Reinickendorf-Bahnhof* (L'arrivée d'un train en gare de Schönholz-Reinickendorf).

Ses films, qui n'excèdent généralement pas dix minutes, sont de véritables récits cinématographiques. Son film le plus connu, *Le voyage dans la lune*, de 1902, raconte par exemple l'expédition d'un groupe d'astronomes sur la lune, leur rencontre avec les habitants belliqueux de cette planète et leur retour glorieux sur la Terre où ils reçoivent les honneurs qui leur sont dus. La prouesse du cinéaste n'est pas uniquement technique. Il parvient aussi à raconter une histoire et ce, sans recourir à la parole puisque, à la différence du théâtre, le cinéma du début du siècle est muet. Certes, à cette époque, l'absence de paroles est compensée par la présence fréquente d'un bonimenteur dans la salle et d'intertitres intégrés au film, mais elle constitue tout de même un handicap aux potentialités offertes par la fiction. C'est à ce niveau que le corps entre à nouveau en jeu, non plus en tant que source de mouvement, mais en tant que source expressive.

À titre d'interface entre une intériorité et l'extériorité qui la manifeste et éventuellement la révèle, le corps représente une source d'informations extrêmement précieuse sur les sentiments des personnages. Un visage contracté peut exprimer une angoisse qui se passe de mots. Un geste de supplication peut suffire à traduire l'état d'esprit et la requête d'un personnage vis-à-vis d'un autre. Un torse bombé, un dos courbé — autant d'attitudes physiques qui fournissent aux spectateurs des indications sur les personnages et leurs rapports les uns envers les autres sans que la parole ne soit nécessaire. Dans le cinéma muet, le corps se fait langage. Il remplace les dialogues des personnages et, au fur et à mesure que les films gagnent en longueur et que la fiction se complexifie¹, joue aussi le rôle du narrateur. Le cadrage adopté pour filmer les personnages, montrés tantôt de plein pied, tantôt en plan rapproché ou en gros plan, et le montage, tantôt cut, tantôt en fondu-enchaîné, mettent les corps en scène en adoptant en même temps un « point de vue » narratif. Le corps qui se montre et que l'on montre est donc à la fois acteur et narrateur, racontant et raconté. Ce choix compensatoire présente à la fois des avantages et des inconvénients : à l'image du langage, le corps est un signifiant aux signifiés multiples qu'il convient de

1. Les films atteignent une durée moyenne d'une heure dans les années 1911-1914 (cf. Monika BELLAN, *Cent ans de cinéma allemand*, Paris, Ellipses, 2001, p. 20), puis d'une heure et demie dans les années vingt.

décoder. Un seul et même geste peut avoir plusieurs significations et, induisant le spectateur en erreur, mettre la fiction en péril. Mais cette polysémie peut aussi être un gage de suspense, un jeu entre le réalisateur et les spectateurs. Si les cinéastes des premiers temps ont souvent privilégié un langage corporel très codifié afin de maintenir une certaine transparence de la fiction, ceux des décennies suivantes n'ont pas hésité à recourir conjointement aux deux options en ajoutant à l'apparente univocité d'attitudes corporelles employées par leurs prédécesseurs des significations supplémentaires. L'histoire du cinéma muet est de la sorte aussi celle d'un enrichissement progressif des possibilités expressives et narratives du corps.

1930 marque un tournant majeur dans l'histoire du cinéma européen : le cinéma muet cède la place au cinéma parlant, introduit aux États-Unis en 1927 déjà et suscitant une quantité impressionnante de comédies musicales plus ou moins réussies. Le corps perd alors son statut privilégié pour n'être plus que l'accompagnateur de la parole. Certes, les personnages continuent d'exprimer des émotions par le biais de leurs visages, de leurs gestes, de leurs attitudes. Mais la dimension sémantique du corps n'est plus prédominante. Le corps n'est plus que le relais, la confirmation de la parole. On comprend dès lors que l'âge d'or des représentations cinématographiques du corps ne coïncide pas avec le parlant, mais se situe toutefois dans la période immédiatement antérieure : la décennie précédant l'introduction du cinéma parlant est une véritable apothéose en matière d'expressivité corporelle, les exigences techniques toujours plus grandes des réalisateurs concordant avec une très large palette de mises en scène du corps par les acteurs. La finalité du présent article consiste donc à mettre en lumière l'extrême richesse des représentations du corps dans le cinéma muet des années vingt en prenant pour objet d'étude quatre chefs-d'œuvre du cinéma allemand : *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), film de 1920 de Robert Wiene dont on a fait le principal représentant du cinéma expressionniste allemand, *Le Dernier des Hommes* (*Der letzte Mann*) de Friedrich Wilhelm Murnau, datant de 1924 et présentant des innovations techniques ayant fait date dans l'histoire du cinéma (notamment celle de la caméra mobile — die « entfesselte Kamera »), *Metropolis*, film-culte de Fritz Lang de 1927 et le *Journal d'une fille perdue* (*Tage-*

buch einer Verlorenen) de Georg Wilhelm Pabst qui prépara dès 1929 le succès de Louise Brooks en Europe. Les photos du présent article sont reproduites dans un but purement scientifique avec l'aimable autorisation du Filmmuseum de Francfort-sur-le-Main.

2 Le corps-acteur : entre être et paraître

Dans le cinéma muet, le corps remplit à la fois les fonctions d'acteur et de narrateur selon que l'attention est portée sur le jeu de l'acteur de cinéma (le corps qui se montre) ou sur les choix de cadrage et de montage (le corps que l'on montre). Bien que les deux fonctions soient souvent présentes dans un même film, on observe un déplacement de priorité de l'une à l'autre entre le début et la fin des années vingt : le jeu de l'acteur perd sa prépondérance première face aux propriétés sémantiques des innovations techniques. Le corps reste porteur de signification, mais à titre d'objet plus que de sujet. Nous calquerons notre étude sur cette évolution et commencerons donc par les fonctions du corps-acteur.

Pour le public des années vingt, l'apparence des personnages — et donc le corps et ses attributs — constituait la principale source d'indices sur l'identité et le caractère des personnages. Le social et le psychologique n'étaient accessibles que par cette entrée. Du fait de la rapidité des images en mouvement, cette source devait être suffisamment univoque pour permettre au public un accès au sens quasi immédiat. Il est important de se replacer dans le contexte du début des années vingt pour saisir l'importance de la transparence sémantique : le cinéma n'était certes plus une nouveauté, mais il s'adressait aux foules et par conséquent à un public peu cultivé. Il était donc nécessaire que les indices soient clairs. On peut reconnaître trois types d'indices corporels dans le cinéma allemand muet des années vingt : des indices vestimentaires, des indices gestuels et des indices liés aux mimiques.

2.1 Indices vestimentaires

Dans les films muets, l'identité sociale est généralement reconnaissable à l'habillement des personnages et aux objets courants qu'ils manipulent et qui fonctionnent comme des extensions corporelles. Dans le

film de Wiene, qui rapporte les propos d'un personnage sur les méfaits d'un hypnotiseur également directeur d'asile psychiatrique, la fonction sociale du « docteur » Caligari est immédiatement repérable grâce à la petite paire de lunettes rondes et aux gants blancs qu'il porte. Ces objets typiques du domaine scientifique et médical font office de synecdoque et permettent d'identifier socialement le personnage. Il est en outre intéressant de remarquer que les gants blancs du docteur en psychiatrie qu'est Caligari présentent des lignes noires dans le prolongement des doigts et évoquent ainsi la forme de la main d'un squelette. Les attributs corporels de Caligari apportent d'emblée une connotation mortifère au personnage social. L'hypnotiseur criminel est présent en filigrane dans l'apparence même du personnage « normal ». L'être transparait à travers le paraître. Ce même jeu entre l'être et le paraître se retrouve dans *Le Dernier des Hommes*. Le film de Murnau met en scène un vieil homme issu du peuple et qui tire toute sa fierté de sa fonction de portier dans un grand hôtel, fonction représentée sur le plan vestimentaire par un uniforme rutilant — jusqu'au jour où il est dégradé au rang de préposé aux toilettes et n'ose annoncer ce déclassement professionnel à sa famille ni à ses voisins. À l'aide de l'uniforme, il parvient à cacher un moment la nouvelle à son entourage, mais il finit par être découvert et récolte le mépris et les railleries de tous. Le film de Murnau comporte clairement deux parties : dans la première, où, sur le plan social, être et paraître coïncident, la situation sociale et psychologique du personnage principal est facilement identifiable grâce à l'uniforme qu'il porte, au sifflet dont il est muni et qui sert à appeler des taxis pour les clients de l'hôtel dans lequel il travaille, et à son attitude physique : rappelant sur un mode ironique les officiers de l'ère wilhelmienne (cf. photo 1), le « dernier des hommes » semble se considérer comme le premier des hommes. Il bombe le torse, lisse de temps à autre sa superbe moustache et n'hésite pas à en vérifier l'allure dans un miroir de poche dans lequel il se sourit. Son habillement et ses attributs corporels le présentent comme un homme dont l'apparence détermine l'être. La seconde partie réajuste cette première image en introduisant un décalage entre l'être et le paraître : le vieil homme



porte certes l'uniforme de portier quand il rentre chez lui, mais il est en réalité préposé aux toilettes. La découverte de son nouveau statut et du rôle factice qu'il a joué à l'aide de l'uniforme provoquent un ultime déclassement au sein de ses pairs, d'ordre socio-psychologique cette fois-ci. Tout en ayant fait de l'apparence vestimentaire un indice d'identification pour son public dans la première partie du film, Murnau en indique les limites dans la deuxième et met ainsi en lumière la polysémie de l'apparence.

Dans *Métropolis* et dans le *Journal d'une fille perdue*, qui racontent respectivement l'histoire d'une ville à deux niveaux qu'un jeune couple brisant les frontières sociales essaie de réconcilier et l'histoire d'une jeune fille corrompue confrontée à l'inhumanité d'une maison de redressement puis à l'humanité d'une « maison close » lui permettant de redécouvrir le sens de l'existence, la prise d'indices s'effectue moins au niveau de chaque personnage que par le biais de systèmes d'oppositions relatifs à des groupes. Les ouvriers de *Métropolis* portent par exemple un uniforme noir tandis que les jeunes gens aisés de la ville haute portent des vêtements de soie blancs. Il n'est pas anodin que le noir soit généralement associé au mal et le blanc au bien et à la pureté ! La seule à outrepasser ce système de reconnaissance et de séparation sociale est la jeune femme dont Freder va tomber amoureux et qui plaide en faveur d'un rapprochement des deux groupes sociaux. Il est significatif qu'elle apparaisse vêtue d'une robe « blanc cassé ». On retrouve un système d'indices similaire dans le *Journal d'une fille perdue* avec l'opposition entre la robe blanche et soyeuse de Thymian et les costumes noirs des hommes qui l'entourent, ou encore l'opposition entre les surveillants de la maison de redressement dont le physique exprime la sévérité et l'inflexibilité (lui est chauve et elle a une coiffure dont aucun cheveu ne dépasse) d'une part, et d'autre part la mère maquerelle de la maison close dans laquelle se retrouve Thymian après s'être échappée de la maison de redressement, une femme opulente et souriante chargée de bijoux étincelants. Aux définitions sociales fournies par les corps des personnages s'ajoutent ici aussi des connotations positives ou négatives qui précisent le caractère de ces personnages. Les indices vestimentaires ne fournissent pas uniquement des informations sur l'identité sociale des personnages, mais aussi sur leur caractérisation psychologique.

Compléments aux tenues des personnages, les décors jouent également un rôle non négligeable dans la typisation des personnages et fonctionnent dans bon nombre de films muets comme extensions ou reflets des corps. Ainsi l'opposition vestimentaire entre les ouvriers et les gens riches de *Métropolis* se double-t-elle d'une opposition topographique entre la ville basse et la ville haute. On retrouve exactement la même topographie dans *Le Dernier des Hommes* dans lequel le portier, dégradé au rang de préposé aux toilettes, se retrouve au dernier sous-sol de l'hôtel. Il semble donc que les décors des films muets de cette période soient utilisés comme relais indiciel des corps, ce qui expliquerait le cas extrême de certains films expressionnistes dans lesquels le décor reprend exactement les motifs géométriques des tenues des personnages (par exemple *De l'aube à minuit* de Karl-Heinz Martin ou *Genuine* de Robert Wiene). Corps et décor(p)s vont alors de pair, assurant par leur redondance une plus grande univocité sémantique des indices.

Attributs sociaux du corps, les vêtements constituent, dans les films muets, avant tout un critère d'identification. On a vu qu'ils pouvaient aussi véhiculer des connotations fournissant des informations sur l'intériorité des personnages. Mais cette dernière se manifeste plus clairement à travers des expressions et des mouvements d'ampleur plus ou moins grande : la gestualité et les mimiques.

2.2 La gestualité

Durant la période couverte par les quatre films proposés comme objets d'étude, de 1920 à 1929, plusieurs écoles se sont succédé en matière de gestualité. On peut distinguer deux grands courants : le premier prône la stylisation de la gestuelle (cinéma expressionniste), tandis que le second lui préfère un certain réalisme, une plus grande crédibilité de la gestuelle. L'une et l'autre voies peuvent permettre de cerner l'identité des personnages, la stylisation recourant simplement à un typisation plus schématique que le réalisme. Les démarches saccadées de Caligari et de Cesare (auxquelles ressemble fort celle de Nosferatu le vampire dans le film du même nom tourné par Murnau un an plus tard, en 1921) évoquent une fois de plus la nature mortifère et machiavélique des personnages. L'allure lente et assurée du portier semble tout

d'abord être le propre d'un personnage majestueux — mais Murnau se joue avec subtilité des attitudes corporelles codées et utilise la polysémie de la lenteur pour faire dans un second temps de celle-ci un indice de prudence, de méfiance (lorsque le portier vient récupérer en cachette l'uniforme qui lui a été retiré), puis un indice de vieillesse. Le corps ne livre donc pas toujours une parfaite lisibilité sémantique.



2

Dans la majorité des cas cependant, la gestualité des personnages des films muets ne présente pas la moindre ambiguïté. Les clichés gestuels les plus répandus sont par exemple la main portée au cœur en guise de coup de foudre, les mains portées à la tête pour indiquer une catastrophe, les bras tendus pour supplier (cf. photo 2), le geste de desserrer son nœud de cravate comme

signe de malaise (Josaphat, le bras droit de Fred Frederesen, le fait dans *Métropolis* lorsque son chef reçoit d'un autre des informations qu'il aurait dû lui communiquer lui-même ; le directeur de l'hôtel du *Dernier des Hommes* le fait également dans l'épilogue du film lorsque les rôles sociaux sont inversés entre son ancien portier devenu millionnaire et lui-même). De façon générale, dans les films muets allemands des années vingt, la gestualité ressort plus de la typisation que de l'identification psychologique fine. Cette dernière fonction revient plutôt aux détails des mimiques.

2.3 Les mimiques

Les mimiques, c'est-à-dire les expressions du visage, jouent un rôle majeur au cinéma puisque la caméra, à la différence d'un spectateur de pièce de théâtre, peut se rapprocher de l'acteur jusqu'à n'en plus montrer que son visage. Si, de nos jours, le gros plan est devenu une figure de style assez banale au cinéma, il est important de réaliser l'ampleur du choc qu'il a pu provoquer au détour des années vingt. Le cinéma avait alors à peine quarante ans et il avait tout d'abord été conçu comme du théâtre filmé (les corps étant filmés de plein pied). Même si l'on était habitué aux portraits photographiques, les premiers gros plans cinéma-

tographiques ont complètement déstabilisé les spectateurs. On en trouve d'ailleurs très peu dans *Le Cabinet du docteur Caligari*. Le premier gros plan de ce film nous montre Cesare lorsqu'il ouvre — très lentement — les yeux pour la première fois. Le second est un gros plan de Caligari qui relève — également très lentement — la tête et révèle ainsi à Francis, le narrateur, que le directeur de l'asile et l'initiateur des meurtres nocturnes ne sont qu'une seule et même personne. Les deux fois, il ne s'agit pas d'exprimer les sentiments des personnages, mais plutôt de recourir au gros plan pour exprimer la fascination qu'exercent l'un et l'autre personnages sur l'assistance, c'est-à-dire sur les badauds de la fête foraine dans le premier cas, sur Francis dans le deuxième, et sur le public du cinéma lui-même dans les deux cas.

À l'inverse, Karl Freund, le chef-opérateur virtuose de Murnau, n'a pas hésité à utiliser les ressources expressives de ce procédé nouveau, qu'il combine de surcroît avec un autre procédé peu connu à l'époque, le champ contre-champ, pour permettre aux spectateurs d'accéder aux sentiments des personnages. Il montre ainsi le visage en gros plan de la nièce du portier en train de sourire, marque évidente de bonheur, puis qui entrouvre la bouche en plaçant sa langue sur le côté en signe d'application. La nièce est représentée comme un personnage simple et entier dont les expressions traduisent entièrement les sentiments. De même le portier, qui nous est montré en contre-champ, affiche-t-il par son regard larmoyant et sa tête légèrement penchée la tristesse mêlée de joie qu'il éprouve à voir sa nièce grandir et se marier. Le regard joue bien évidemment le rôle prédominant en matière d'expression des sentiments. Pour reprendre une expression connue, on pourrait dire que dans le cinéma muet, les yeux sont toujours les fenêtres du cœur. Ce principe est très clairement reconnaissable dans *Métropolis* dans lequel les deux Maria, la femme et la machine, se distinguent l'une de l'autre par leurs regards : la fausse Maria a le regard oblique et une paupière



plus basse que l'autre tandis que la vraie a le regard droit des innocents (cf. photos 3 et 4).

On retrouve la même opposition dans le *Journal d'une fille perdue* : Meinert, l'employé du père de Thymian qui dévoie la jeune fille, a un regard fuyant alors que Thymian a le regard droit et fixe. Une fois encore, l'identification est assez schématique, voire stéréotypée. Pour les réalisateurs de l'époque, il s'agissait de concentrer un maximum d'informations immédiatement décriptables pouvant donc remplacer non seulement la parole, mais aussi les intertitres. Aucun n'y est totalement parvenu, à l'exception d'un : Murnau. Ce très grand réalisateur mérite ici d'être salué puisqu'il est le seul à avoir réalisé un film muet sans intertitres¹ dont le propos social est loin d'être simple. La narration du *Dernier des Hommes* est portée toute entière par le rôle dévolu aux corps.

Le corps-acteur du cinéma muet donne accès à des informations diverses : les indices statiques que sont les vêtements et, dans le cinéma expressionniste, les décors qui doublent les vêtements, sont pour les spectateurs avant tout un moyen de cerner l'identité sociale des personnages et les éventuelles connotations qui y sont liées. La sphère de l'intériorité leur est également accessible grâce aux éléments issus de la pantomime que sont la gestualité et les mimiques. Tout comme à la pantomime, il est d'ailleurs parfois reproché au cinéma muet une codification trop figée des expressions ou des mouvements : ces attitudes ne donneraient pas accès à l'univers psychologique de personnages crédibles mais feraient d'eux des pantins ou des stéréotypes. On peut retourner la critique en avançant que cette codification fait au contraire d'eux des figures exemplaires à l'image de personnages mythiques qui forcent l'admiration. Et on pourrait aussi plus simplement citer comme contre-exemple la polysémie des films de Wiene ou de Murnau pour prouver que cette affirmation est pour le moins infondée dans le cas des chefs-d'œuvre du cinéma muet. Loin de faire du corps le simple support d'un

1. Le seul et unique intertitre intervient à la fin du film pour introduire une deuxième fin, joyeuse cette fois-ci, et dont le scénariste souligne lui-même dans l'intertitre l'in-vraisemblance ! Cet intertitre permet de préciser la position du réalisateur vis-à-vis du *happy end* exigé par le producteur.

code, les grands films des années vingt en font un langage d'une rare richesse.

3 Le corps-narrateur : les métamorphoses corporelles comme ressort narratif

Il est classique qu'un récit repose sur un schéma en trois temps présentant une situation initiale harmonieuse, l'apparition d'un élément perturbateur introduisant des transformations puis le dépassement de ces transformations et l'instauration d'un nouvel équilibre. La longueur du récit dépend alors du nombre de transformations provoquées par l'élément perturbateur. Le principe est le même dans le cinéma muet, à ceci près que les transformations sont principalement d'ordre corporel : un personnage va changer d'attitude, de démarche, de vêtements — et indiquer de la sorte au spectateur le tour que prend le récit. Voyons dans quelle mesure ces transformations permettent de faire avancer la narration cinématographique.

3.1 Changement de forme, changement de fin

L'importance du corps en matière de narration cinématographique s'impose dans trois des films retenus pour cette étude par le biais d'un jeu de dédoublement — dans *Le Cabinet du docteur Caligari* et *Le Dernier des Hommes* — voire de triplement — dans *Métropolis* — d'une forme corporelle de base. Bien que le film de Murnau soit postérieur à celui de Wiene, il mérite d'être abordé en premier dans la mesure où il condense en une seule et même séquence la métamorphose corporelle qui révèle la structure du film. L'ancien portier devenu préposé aux toilettes rentre chez lui après que sa déchéance professionnelle a été découverte par la mère de sa nièce. Il ne sait pas si les voisins sont au courant de sa situation. Aussi entre-t-il tout d'abord dans l'arrière-cour des bâtiments où il habite le dos courbé, abattu par l'humiliation qu'il éprouve. Mais il se ravise aussitôt, réalisant que, peut-être, les voisins ne sont pas informés, et fait marche arrière pour rentrer une seconde fois, le torse bombé et la tête haute comme auparavant. À voir le salut empressé mais respectueux que lui adresse un ouvrier qui quitte la cour, notre homme peut croire que les apparences sont sauvées, mais cette

première impression est rapidement démentie par l'apparition à toutes les fenêtres de visages moqueurs et méchants. Les mégères du quartier se sont chargées de diffuser l'information. Cette séquence constitue le moment-clé du film sur le plan narratif. Elle résume en effet à elle seule la problématique centrale du film — malgré l'importance dévolue aux statuts socioprofessionnels dans la société moderne, il ne suffit pas de paraître pour être — et anticipe les deux fins, l'une abandonnant l'ancien portier à sa solitude et l'autre faisant de lui un millionnaire au service duquel l'ensemble du personnel de l'hôtel s'empresse. En outre, elle est également porteuse d'une dimension sémantique très intéressante lorsque l'on considère qu'il s'agit d'un film dit « muet ». Chacune des deux entrées de l'ancien portier est en effet préparée par la projection de l'ombre de celui-ci sur le mur situé à droite de l'entrée. Le redressement qu'opère l'ancien portier en étant caché est ainsi trahi par son ombre qui, de petite et tassée, s'allonge indéfiniment vers le haut et se déploie en largeur jusqu'à atteindre la forme du portier tel qu'il était apparu jusqu'alors (cf. photos 5, 6, 7 page ci-contre). L'antériorité de l'apparition de l'ombre sur celle du personnage semble correspondre non mot pour mot, mais « image pour mot » à l'expression qui décrit alors parfaitement l'ancien portier : il n'est plus que *l'ombre de lui-même*. Ici, le corps joue donc un double rôle, à la fois narratif et sémantique.

La trame narrative du *Cabinet du docteur Caligari* repose elle aussi sur une représentation dédoublée du corps. Bien que ce film soit antérieur à celui de Murnau, la similitude structurelle entre les deux films est frappante. Ici, ce n'est pas la courbure du dos mais le visage du personnage principal qui révèle la problématique du film et distingue, là encore, deux fins. Caligari apparaît durant presque tout le film sous les traits d'un hypnotiseur aux yeux exorbités et aux cheveux désordonnés. Les dernières séquences modifient cette image en le présentant au contraire comme un scientifique posé au visage régulier et calme. Par une figure de style anticipant le gros plan, Wiene est même allé jusqu'à clore son film par un resserrement de l'objectif sur le seul visage de Caligari. Ce choix stratégique souligne l'importance majeure du corps qui fonctionne véritablement comme une clé — fournissant deux entrées et deux sorties. La première (qui prend pour référence le visage fou) constitue une remise en cause de l'autorité dans la mesure où le direc-



teur d'un asile psychiatrique s'avère un fou. La deuxième (qui s'appuie sur le visage calme qui clôt le film) laisse à l'inverse la figure de l'autorité en place puisque la première fin est présentée comme le récit d'un fou. Certains critiques expliquent la présence de ces deux fins par un désaccord entre les scénaristes et le producteur :

Grâce aux explications données par l'un des auteurs du scénario, et que note Kracauer dans son livre *De Caligari à Hitler*, on sait que le prologue et l'épilogue de ce drame ont été rajoutés après coup, et en dépit de l'opposition des deux auteurs. C'est ainsi que l'action se trouve faussée et finalement réduite aux hallucinations d'un fou. Les auteurs du film, Carl Mayer et Hans Janowitz, avaient eu, au contraire, l'intention

de démasquer en la personne du Dr Caligari, directeur d'un asile d'aliénés et bateleur de foire, l'absurdité d'une autorité asociale ¹.

Malgré les regrets présents en filigrane dans la description de Lotte Eisner et, avant elle, de Siegfried Kracauer, cette deuxième fin présente l'intérêt, comme celle du film de Murnau, de mettre en garde le spectateur contre les conclusions hâtives reposant sur la simple apparence des personnages. Caligari paraît fou, mais peut-être est-ce le narrateur qui le présente comme tel. La deuxième fin met ainsi en exergue la capacité qu'a le cinéma de manipuler son public, notamment par le biais du jeu de l'acteur, des vêtements retenus pour son personnage, du maquillage. Le corps est donc à la fois utilisé comme indice et comme contre-indice, renvoyant ici aussi à une polysémie tant prometteuse que dangereuse.

Dans *Métropolis*, ce sont également les métamorphoses du corps, triples, qui constituent les repères narratifs à partir desquels les spectateurs peuvent s'orienter. Ces transformations sont d'autant plus intéressantes qu'elles ne concernent pas les individus en tant que tels comme c'est le cas dans la majorité des films de l'époque, mais des groupes entiers, des « corps collectifs ». Le changement de forme le plus significatif du film est celui de la masse des ouvriers. Dans un article très intéressant sur *Métropolis*, André Combes dénombre trois formes principales marquant trois états : le carré du début correspond à un état de servitude, le cercle de la ronde dansée au milieu de la salle des machines dévastée à la révolte des ouvriers contre l'ordre établi, et le triangle de la fin à une nouvelle organisation de la classe ouvrière représentée démocratiquement par un délégué situé à la tête du triangle ² (cf. photos 8, 9, 10 page précédente).

Ces trois formes fournissent la trame narrative principale du film, sur laquelle vient s'ajouter la trame parallèle de l'histoire d'amour entre Freder et Maria. La fin du film consacre la symbiose des deux trames : après avoir scellé des liens individuels avec la jeune femme du peuple qu'est Maria, Freder permet le rapprochement entre son père, le « cer-

1. Lotte EISNER, *L'écran démoniaque*, Paris, Losfeld, Ramsay Poche.

2. André COMBES, « À partir du "Metropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces », in Claudine AMIARD-CHEVRELLE, *Théâtre et cinéma des années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1990, tome 2, p. 178-224.

veau » de Métropolis, et les ouvriers, la « main » de la ville. La métaphorique corporelle s'étend ici au domaine de l'urbain : la ville est présentée comme un organisme dont les dysfonctionnements sont dus à une autonomisation du cerveau, de la main et du cœur. Les personnages du père, du contremaître et de Freder ne sont autres, sur le plan métaphorique, que les membres de cette cité. Ce n'est que lorsque le cœur parvient à faire la liaison entre la main et le cerveau que la cité-corps retrouve son équilibre et sa santé : « Entre le cerveau et la main, le médiateur doit être le cœur » (« Mittler zwischen Hirn und Händen muß das Herz sein »). La formulation même de cette sentence, qui apparaît à titre programmatique au début du film, puis réapparaît à la fin pour clore la narration, souligne l'importance attribuée au corps comme support tant narratif que métaphorique.

3.2 Modification des rapports entre les personnages

Par une attitude différente des précédentes, un personnage peut facilement signifier aux autres — et aux spectateurs — une évolution de son rapport aux autres. Le rapport de force qui fonctionnait comme équilibre initial est alors modifié, lançant ou relançant la trame narrative. Cela ne cesse d'être le cas dans le *Journal d'une fille perdue* : Thymian passe au cours du film du statut de victime de Meinert, levant la tête vers lui, à celui de femme mariée le « regardant de haut ». Le père de Thymian, qui possède la pharmacie où Meinert travaille comme employé, se comporte tout d'abord en supérieur vis-à-vis de celui-ci mais change d'attitude lorsque Meinert lui donne à comprendre qu'ils ont l'un et l'autre commis le même crime (séduire une jeune fille et l'abandonner ensuite). Cette modification du rapport de force qui régnait entre eux se remarque à l'attitude corporelle de chacun d'eux : Meinert va se placer devant le père de Thymian et se redresse tandis que ce dernier, après avoir soutenu le regard de son employé un instant, détourne la tête et se tasse légèrement. Le même duel de verticalité des corps se reproduit entre Thymian et la gouvernante : un plan du début montre la gouvernante attendant Thymian en haut d'un escalier duquel elle domine la jeune fille et la fin nous la présente au contraire à genoux devant la femme riche qu'est devenue Thymian. La direction du regard, orienté

vers le haut ou le bas, détermine à chaque fois en faveur de quel personnage le rapport a évolué. Tout comme dans *Métropolis* et dans *Le Dernier des Hommes*, la verticalité spatiale reflète une hiérarchie plaçant axiologiquement le haut en situation de supériorité par rapport au bas. La modification de cette hiérarchie corporelle permet aux spectateurs de suivre et de comprendre sans paroles l'évolution de la narration.

3.3 Modifications des perceptions corporelles

Nous avons vu que l'intériorité des personnages était souvent, dans les films muets, accessible par le biais de la gestualité et des mimiques. La cause est identifiée grâce à l'effet constatable sur le personnage. Le corps est représenté de l'extérieur : nous l'observons. À partir du milieu des années vingt, l'évolution des techniques cinématographiques permet de montrer au public les effets à partir de l'intérieur. Au lieu de filmer les modifications corporelles visibles sur le personnage, la caméra nous livre les modifications de la réalité visibles par le personnage en fonction des chocs émotionnels qu'il reçoit. La caméra se substitue au regard du personnage et nous montre la réalité (du film) telle qu'il est censé la voir. C'est ce que l'on appelle la « caméra subjective ». Cette perspective est particulièrement intéressante puisque, non contente de nous faire entrer dans son univers mental, elle nous présente un angle de narration particulier. Le personnage, par le biais de ses perceptions corporelles, devient pour un moment narrateur de son histoire. Nous retiendrons deux exemples.

Le premier est tiré du *Dernier des Hommes*. Le portier vient d'apprendre qu'il était destitué de sa fonction pour remplacer l'employé qui s'occupait jusqu'alors de l'entretien et de la propreté des toilettes de l'hôtel. L'effondrement que cette nouvelle provoque en lui est matérialisé par une image psychique lui présentant la façade de l'hôtel en train de s'effondrer sur lui. L'impression de réel qu'il ressent face à cette hallucination est mise en lumière par le geste qu'il amorce pour se protéger la tête à l'aide de son bras (cf. photo 11 page ci-contre). À ses yeux, c'est véritablement le monde, son monde, qui s'écroule. Karl Freund, le chef-opérateur de Murnau, va en réalité plus loin que d'adopter un point de vue subjectif. Il retranscrit à l'aide de la caméra subjective et de trucages

l'univers psychologique du portier déchu. Cette figure de style complètement nouvelle au cinéma a dû marquer Fritz Lang qui, pour *Métropolis*, fit lui aussi appel à Freund auquel on doit la séquence suivante :

Freder, le fils du chef absolu de Métropolis, voit le robot-sosie de celle qu'il aime dans les bras de son père et se croit par conséquent trompé par sa bien-aimée avec son propre père. Le choc qu'il subit est représenté par plusieurs sortes d'explosions apparaissant par à-coups et qui correspondent techniquement à des ajouts de motifs blancs en forme d'étincelles sur la pellicule. L'image paraît presque se déchirer autour de Freder. Le plan montre ici à la fois le personnage en état de choc et les chocs en question dont Freund souligne la nature uniquement psychologique en les détachant visuellement du reste de l'image. Tout comme le portier, Freder se sent menacé par cet univers mental qui lui semble réel au point qu'il se protège également la tête



11



12

(cf. photo 12). On remarquera la parenté frappante de ces deux plans, qui s'explique donc très probablement par la présence de Karl Freund dans les deux films. Dans les deux cas, la façon bien particulière dont les personnages perçoivent la réalité indique aux spectateurs que la menace ne vient en vérité pas de l'extérieur mais de l'intérieur. La tête du portier et celle de Freder ne sont pas ce qu'il faut protéger mais ce dont il leur faut se protéger. Les effets spéciaux soulignent l'inversion et signalent aux spectateurs le bouleversement dont le personnage a été l'objet en les plaçant à la fois en position de spectateurs (nous voyons les personnages) et d'acteurs (nous voyons avec les yeux des personnages). Le corps joue ici tous les rôles, d'objet et de sujet, d'acteur et de narrateur. Il est non seulement porteur de signification, mais aussi facteur d'identification. Peu de cinéastes ont su, avec autant de brio, exploiter toutes les richesses du potentiel expressif du corps.

3.4 Le corps et le son

Enfin, si l'absence de paroles a incité acteurs et réalisateurs à exploiter pleinement les ressources du corps, une dernière mise en scène de ce dernier se doit d'être exposée en ceci qu'elle devance d'une certaine façon l'introduction du parlant : l'utilisation du corps comme source sonore.



Loin d'être silencieux, le cinéma muet a dès ses débuts disposé d'un arsenal sonore visant à soutenir la narration : un orchestre, ou du moins un piano, accompagnait généralement les représentations cinématographiques. La mélodie pouvait avoir été créée spécialement pour le film par un compositeur choisi par le réalisateur (c'est le cas pour *Métropolis*) ou bien être empruntée à des morceaux connus, ou bien encore improvisée durant la séance. Les interprètes s'efforçaient, bien entendu, de faire coïncider les phrases musicales et leur registre avec la nature des actions représentées dans le film, soulignant par exemple le son évoqué par le sifflet du portier à l'aide de notes aiguës répétées. Les indices sonores sont

fréquents dans les films muets. Bien que nous ne les entendions pas, les personnages sont représentés parlant. Le cinéma muet n'a pour cette raison rien à voir avec la pantomime. Les lèvres des personnages forment des phrases que l'on peut même parfois décrypter. Malgré l'absence de parole, la parole est sans cesse suggérée dans les films muets. Le plus bel exemple nous est fourni par une séquence du *Dernier des Hommes*. Une des voisines du portier voit la tante arriver en courant dans l'immeuble et s'empresser de rentrer chez elle. Piquée par la curiosité, elle vient plaquer son oreille sur la porte de la famille du portier et apprend de la sorte la destitution du vieil homme. Inutile de préciser la vitesse à laquelle la nouvelle se répand : les voisines les plus proches sont immédiatement informées, puis c'est au tour de celles dont les logements

donnent également sur l'arrière-cour où habite la famille du portier. La nouvelle est, au sens propre du terme, « créée sur les toits » (cf. photos 13, 14, 15).

Une première mégère est filmée en plan américain devant la porte de son balcon en train d'appeler une deuxième mégère que l'on ne voit pas tout d'abord. Le plan suivant nous montre à nouveau la première mégère, filmée cette fois en gros plan. Sa bouche grande ouverte constitue le centre béant, résonnant de l'image. Par ce rapprochement, le cri semble non seulement se répéter, mais aussi gagner en intensité. Le plan qui suit confirme cette interprétation : une deuxième mégère apparaît à sa fenêtre, filmée elle aussi en gros plan mais avec son oreille comme élément central, mise en valeur par la main censée canaliser le son émis vers le trou de l'oreille. La nouvelle passe clairement de la bouche de l'une à l'oreille de l'autre, et nous l'accompagnons. Murnau nous donne véritablement du son à voir par l'intermédiaire du corps. Le corps n'est donc pas seulement le support du signifié, mais aussi celui du signifiant, de la parole comme son.



15

Le corps ne peut pas jouer le rôle de narrateur dans tous les films. Un film documentaire sur la circulation automobile ou la situation du logement ne pourra recourir au motif du corps pour soutenir la trame narrative. Les modifications indiquant l'évolution de la narration seront axées sur d'autres motifs. Dans les films de fiction reposant sur des personnages-clés, le corps a par contre pleinement sa place en tant que narrateur. Il est le support du personnage comme le signifiant est celui du (ou des) signifiés. Cela ne signifie nullement qu'un corps corresponde forcément à un individu : il peut renvoyer à un groupe entier et se présenter comme corps collectif. Le corps-narrateur ne raconte de toute façon pas dans l'unicité du moment : c'est de la confrontation entre les différents états d'un même corps que jaillit le sens. Ce dernier n'est donc jamais figé. Il évolue au cours du film et permet de la sorte des retournements inattendus. Le corps-narrateur exige des spectateurs une attention plus soutenue que son parent acteur. Mais il donne en retour des informations plus cruciales puisqu'elles concernent directement la fina-

lité du film que révèle la narration. Corps-acteur et corps-narrateur fournissent donc des informations complémentaires auxquelles il convient d'ajouter une troisième et dernière dimension, de nature thématique cette fois : le corps-objet.

4 Le corps-objet : de la machine à la vamp

L'Allemagne des années vingt est une Allemagne marquée par l'écroulement du régime wilhelmien et la défaite de la guerre, par l'ébranlement des valeurs traditionnelles et un désir croissant de liberté individuelle, par un nouveau rapport à la technique, à la fois magnifiée et dénoncée avec véhémence, les soldats de la Grande Guerre ayant succombé par milliers face aux canons et aux armes nouvelles telles que les mitraillettes. Ces différents thèmes qui caractérisent l'Allemagne des années vingt se répercutent naturellement sur le domaine artistique. Dans le domaine cinématographique, deux motifs corporels voient le jour : celui de l'homme-machine d'une part, et celui de la femme libérée sexuellement d'autre part. La machine côtoie la vamp pour donner naissance à des genres cinématographiques nouveaux.

4.1 L'homme-machine vs l'homme naturel

On a souvent reproché à Fritz Lang d'avoir tourné avec *Métropolis* un panégyrique de l'idéologie nazie. La recherche d'un race parfaite, que représente en l'occurrence l'homme-machine auquel le savant Rotwang prête les traits de Maria, est en effet une thématique centrale du film. Or cette femme-machine est, tout comme les jeunes gens de la ville haute, grande et blonde, tandis que les ouvriers et ouvrières sont pour la plupart bruns (on reconnaît Hélène Weigel et Antonin Artaud parmi eux). La distinction des deux classes par l'apparence semble, il est vrai, recouvrir celle que les nazis ont voulu reconnaître entre les représentants de la « race aryenne » et ceux des autres « races », et tout particulièrement des Juifs. En outre, l'esthétisation des foules de *Métropolis*, que l'on retrouve également dans l'idéologie nazie, a largement contribué au fait que Goebbels loue Fritz Lang pour ce film et lui propose de devenir le directeur de la propagande cinématographique du troisième Reich — ce qu'il refusa. Si la critique n'est donc pas totalement dénuée de légitimité,

ne serait-ce qu'en raison du ralliement au parti nazi de la femme de Fritz Lang, Thea von Harbou, co-scénariste de *Métropolis*, la thématique de l'homme-machine est en réalité surtout liée à celle de la manipulation des hommes les uns par les autres, à la réification des hommes par leurs semblables et aussi, héritée du courant expressionniste, au thème du double. Le corps y joue donc un rôle central.

La tentative de mécanisation de l'humain, de mise au pas du corps et par conséquent de l'individu apparaît dans tous les films évoqués. La séquence d'ouverture de *Métropolis* nous montre deux rangées d'ouvriers marchant d'un même pas, à la seule différence que les ouvriers ayant terminé leur journée de travail ont un rythme deux fois plus lent que ceux qui la commencent.



16

Les ouvriers sont représentés comme des machines sans âme. On ne peut voir leurs visages car la rangée qui nous fait face baisse la tête et l'autre est montrée de dos. En perdant son individualité, l'humain perd aussi son humanité. Les séquences suivantes, nous montrant la relève au travail, parachèvent cette représentation du corps comme mécanique. Les ouvriers travaillant à la machine-mère semblent n'en être que des extensions. Leurs gestes sont saccadés et calqués sur le rythme de la machine. Gare à celui qui ne parvient pas à garder ce rythme : il met à la fois sa vie et la vie de ses pairs en danger — comme Freder en fait le constat lorsqu'il se rend pour la première fois dans la ville basse. Le jeune homme se fixe alors pour mission de rendre à ces hommes l'humanité qu'ils ont perdue au contact des machines. On retrouve la même idée de base dans le *Journal d'une fille perdue*. Envoyée dans une maison de redressement, Thymian doit se fondre dans la masse mécanisée des pensionnaires. Les repas sont l'occasion pour les surveillants de tester le processus de mécanisation et de déshumanisation des jeunes femmes. Aussi la surveillante donne-t-elle à l'aide d'une baguette le rythme auquel les jeunes femmes doivent lever leurs cuillères, avaler leur cuillerée de soupe, baisser leurs cuillères, lever leurs cuillères et ainsi de suite. Là encore, gare à celle qui ne respecte pas le rythme imposé. Pabst renforce l'impression de mécanisation en filmant la table à partir d'une

de ses extrémités et de façon à ce que les visages soient alignés comme autant de robots identiques (cf. photo 16 page précédente). Ici aussi, l'expression corporelle se substitue aux mots, à ceci près que le langage de ces corps est purement utilitariste et pour cette raison réduit à sa forme minimale. Nous sommes bien loin de l'expressivité maximaliste des corps expressionnistes.

La thématique de l'homme-machine est toutefois également très présente dans le cinéma expressionniste. Dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, ce dernier instrumentalise totalement Cesare, son somnambule, et en fait une machine à tuer. Caligari possède même un mannequin à l'effigie de Cesare pour innocenter celui-ci lorsqu'il est en train de commettre des crimes. Le parallélisme entre le mannequin de Caligari et le robot de Rotwang s'impose immédiatement : de même qu'il existe deux Cesare, l'un vrai et l'autre faux, non humain, il existe deux Maria, l'une authentique et l'autre robotisée, non humaine. Dans les deux cas, ce dédoublement permet une exploitation, une manipulation maximale de l'individu dédoublé qui perd toute dimension humaine.

Si la figure de l'homme-machine correspond à un fantasme d'utilitarisme à la fois dénoncé et glorifié, celui-ci s'accompagne dans la plupart des films de l'époque d'un fantasme de destruction. Le robot à l'image de Maria incite les ouvriers à détruire les machines et condamne ainsi la ville basse à être noyée. La violence de l'eau qui envahit la ville basse rappelle le motif du Déluge et confère à cette destruction une valeur religieuse évidente : la destruction se présente comme la punition de la révolte des ouvriers. Les machines dans leur ensemble sont représentées comme des éléments destructeurs. Durant l'explosion accidentelle à laquelle Freder assiste, impuissant, la machine-cœur de Métropolis se transforme sous ses yeux en une divinité païenne dévoreuse d'hommes, Moloch. Les hommes robotisés (la fausse Maria), mécanisés (les ouvriers) ou réifiés (le somnambule Cesare dans *Le Cabinet du docteur Caligari*) sont ensuite à l'image des machines : ils comportent tous une dimension mortifère plus ou moins marquée. La fausse Maria provoque des duels et détruit des amitiés, ses prétendants se considérant tous comme des rivaux. Les ouvriers manquent de noyer leurs enfants par leur acte de rébellion dévastateur. Et Cesare est une machine à tuer, assassinant tout d'abord l'employé de mairie qui a traité Caligari avec mépris, puis

Alan, l'ami du narrateur, et manquant de poignarder la fiancée du narrateur, Jane. Tout comme les machines, les hommes-machines se transforment en monstres et sont visuellement représentés comme tels : lorsque la fausse Maria incite les ouvriers à la révolte, l'individualité des corps et des visages disparaît et laisse place à un visage collectif composé d'une infinité d'yeux agressifs, exorbités et mouvants (cf. photo 17). Le visage collectif de l'homme-machine évoque celui de Méduse ou d'une créature maléfique hypnotisant ses victimes. La critique qui sous-tend cette représentation est de l'ordre de l'évidence. Il est manifeste que les réalisateurs des années vingt, qu'ils aient ou non succombé à la fascination esthétique de



17

la technique, ont voulu mettre en lumière le danger éthique et social que constitue la réification des êtres. La critique est à la fois absolue et relative. L'homme-machine est aussi nocif pour la société que son pendant, l'homme « naturel », lui est une aide. La vraie Maria et Thymian essaient de venir en aide à leurs pairs. Maria sauve les enfants des ouvriers, Thymian protège les pensionnaires de la maison de redressement où elle a vécu. Or chacune d'elle est clairement associée à la nature, Thymian par son prénom et Maria par l'absence d'artifices qui la caractérise. Contrairement à son sosie robotisé, Maria ne porte aucun bijou ni aucune trace de maquillage. Elle représente par excellence la jeune fille « nature » que la société n'a pas réussi à corrompre. Les connotations négatives associées à la représentation de l'homme-machine sont donc renforcées par les connotations positives liées à l'homme-naturel.

Si, dans les films muets des années vingt, l'homme-machine semble être tout d'abord présenté comme un idéal social (Rotwang dit de son robot qu'il est l'homme du futur, l'homme idéal ; la maison de redressement qui uniformise et réifie ses pensionnaires est une institution sociale censée remettre sur le bon chemin les brebis égarées), il est pour finir sévèrement dénoncé par les réalisateurs. Le corps constitue ici la base d'une critique sociale très vaste de l'exploitation et de l'uniformisation des individus. Il intervient à titre de preuve concrète de cette exploitation et n'est donc pas thématiquement pour lui-même mais comme support symbolique d'une critique sociale.

4.2 Le corps comme objet de désir

Bien que les années vingt coïncident avec une libération des mœurs (que l'on songe aux cafés où dansaient les Tiller-Girls à Berlin ou Joséphine Baker à Paris), la plupart des films de l'époque recourent au motif du corps principalement à des fins symboliques ou narratives. Les cinéastes de la République de Weimar semblent ne pas oser aborder de front le thème de la sexualité. Quelques-uns font exception à la règle et s'y sont toutefois aventurés, méritant que l'on revienne sur leur travail de pionniers dans un domaine liant l'esthétique à la morale.



Les films allemands du début des années vingt n'abordent que très ponctuellement le thème de la sexualité. Dans *Le Cabinet du docteur Caligari* tout comme dans *Métropolis*, les rares allusions au thème de la sexualité se conforment à un traitement cinématographique très classique. Ce traitement est purement symbolique dans le film de Wiene : Cesare se raidit lorsqu'il voit Jane endormie qui, elle, apparaît comme une forme fluide et ronde du fait de sa robe blanche. La symbolique est certes identifiable aux formes géométriques, mais elle n'est présente qu'en filigrane. Wiene n'a pas osé ou n'a pas voulu faire de la thématique sexuelle un élément central de son film.

Lang est allé un peu plus loin dans *Métropolis* dans lequel une séquence dévoile aux spectateurs une Maria de plus en plus dénudée et à la gestualité très sensuelle (cf. photo 18). Il n'empêche que la caméra la filme de plein pied et reste en permanence à une distance respectueuse. On a presque l'impression d'avoir affaire à un numéro de variété tel qu'il s'en trouvait dans le Berlin des années vingt. Malgré une évolution de la thématique du corps du plan symbolique à plus de réalisme, Lang demeure très classique dans la seule et unique séquence du film où le corps est exhibé comme objet de désir. Un tournant s'amorce deux ans plus tard avec l'apparition de Louise Brooks dans un film de Pabst sinon scandaleux, du moins clairement provocateur.

Le *Journal d'une fille perdue* s'en prend directement aux tabous liés à la sexualité et à la prétendue « bonne » moralité : Thymian, une jeune fille dont le père veuf joue les Don Juan, est elle-même séduite par l'employé de son père et se retrouve enceinte. Ne voulant épouser cet homme qui ne l'aime pas, elle est envoyée par sa famille dans une maison de redressement où la sévérité vire au sadisme. Elle s'enfuit à l'aide d'une autre pensionnaire qui l'emmène dans une maison close dont elle est issue. Tout d'abord réticente à l'idée de faire de son corps une marchandise, elle en vient rapidement à voir au contraire les « avantages » de sa situation. Elle est présentée comme libre, heureuse, choyée par tous. On mesure aisément la dimension provoca-



19



20

trice de ce film : l'institution détentrice de morale devient un lieu de perversion, tandis que celle que la morale condamne se révèle un moyen d'autonomisation, voire une source de bonheur pour les individus rejetés par l'ordre moral et social traditionnel. Pabst ne s'en tient toutefois pas à ce renversement axiologique. Non content de remettre en question la morale traditionnelle, il provoque aussi sur le plan esthétique en mettant les spectateurs en position de voyeurs. À chaque fois que Thymian attire la convoitise masculine, la caméra tourne autour d'elle comme autour d'une proie (cf. photos 19 et 20) et se rapproche d'elle jusqu'à en proposer de très gros plans (une partie de son visage, sa main) que l'éclairage met en valeur en les illuminant. La caméra semble véritablement assaillir la jeune femme et fait des spectateurs des témoins si proches du spectacle qu'ils en sont presque eux aussi les acteurs. Ce type de gros plan est vraiment novateur pour l'époque et l'on peut imaginer le malaise qu'une telle proximité au corps de l'actrice, dont le jeu est de surcroît très sensuel, a pu susciter alors.

S'il est indéniable que Pabst ait voulu remettre en question la morale sclérosée des décennies passées, il joue aussi avec les spectateurs en opérant des ruptures de style dans la façon dont il représente des scènes que l'on pourrait qualifier sinon d'érotiques, du moins de corporelles. Une

apparente pudeur voit par exemple le jour dès lors que Thymian est embrassée par un personnage masculin : elle s'évanouit à deux reprises au moment où son honneur de femme risque d'être mis en péril (la première fois dans les bras de Meinert qui la soutient puis la porte, la deuxième fois dans ceux d'un client du bordel qui reproduit la même scène en la portant jusqu'à un lit). S'agit-il là d'un fantasme masculin consistant à vouloir conserver l'innocence et la virginité de la femme-enfant qu'est Thymian ? Ou bien d'une critique sociale dénonçant l'inégalité des statuts entre hommes et femmes qui condamnent ces dernières à être toujours des victimes ? Une autre séquence pose problème en abordant le thème de la sexualité sur un mode pour le moins inattendu : le comte Osdorff, qui désespère de voir que son neveu est un bon à rien, l'emmène à la campagne et, pour lui donner le sens des réalités, lui demande de traire une vache. Le neveu refuse, mais le comte insiste. Le jeune homme se met alors à l'ouvrage en faisant preuve d'un manque d'habileté qui provoque l'hilarité des enfants de la campagne. Il ne parvient qu'à grand peine à tenir sur le tabouret, essaie de traire la vache avec ses gants soyeux et déploie des efforts apparemment surhumains sans pour autant atteindre le but recherché. La vache finit par partir en le faisant tomber de son tabouret. En quoi cette séquence est-elle en rapport avec la thématique du corps et plus généralement avec le reste du film ? Sur le plan narratif, elle est totalement gratuite. Elle confirme certes que le neveu du comte, que Thymian va épouser par la suite, est un bon à rien, mais pourquoi l'emmener à la campagne pour ce constat alors que le film se déroule sinon entièrement à la ville ? La finalité de la séquence n'est pas liée à la narration mais, selon nous, uniquement à la thématique de la sexualité qu'elle aborde sur un ton humoristique. Alors que, le reste du temps, les scènes « érotiques » sont traitées sur un mode suggestif, voire elliptique, ici, tout est montré crûment : le neveu essaie de tirer sur les mamelles de la vache, il se colle à elle pour se stabiliser, elle lui donne un coup de queue et nous avons même droit à un gros plan sur le derrière de la vache ! Aucune ellipse ne nous épargne le corps à corps des deux « personnages » auquel nous assistons du début à la fin — mais il s'agit bien sûr de la traite d'une simple vache ! Cette séquence, qui met en scène le corps sur un mode humoristique tout en adressant un clin d'œil au thème de la sexualité, indique *ex negativo*

quel doit être le mode de fonctionnement de l'image érotique, tout en suggestion, et met en garde contre le danger que représente un réalisme cru en matière d'érotisme. Celui-ci risque de virer rapidement au ridicule. Pabst a donc réussi avec ce film non seulement à démanteler les valeurs traditionnelles de la morale, mais aussi à fournir une définition de ce que doit être selon lui l'érotisme au cinéma : un langage corporel de l'ellipse.

Nous avons pu constater une relative transparence des signifiants corporels sur le plan de l'action et de la narration. Sur le plan thématique, en revanche, le corps joue des rôles nettement plus ambigus qui obligent le spectateur à se poser des questions. La représentation de l'homme-machine est-elle un hymne à la technique ou une mise en garde contre celle-ci ? Le personnage double de femme-enfant et de vamp correspond-il à un fantasme masculin ou à une critique indirecte de l'inégalité sociale entre hommes et femmes ? Quelle est la signification exacte de la scène d'« érotisme rural » du film urbain de Pabst ? Toutes ces questions appellent moins une réponse unique qu'une interprétation possible parmi d'autres. Le corps traité comme thème présente donc plus de résistance que le corps-acteur ou narrateur et permet d'affiner les nuances du message de chaque film. Dans la mesure où il ne remplace pas la parole mais donne à celle-ci un contenu, c'est lui qui survivra le mieux à l'arrivée du parlant, laissant derrière lui la splendeur passée du corps acteur et narrateur.

5 Magie et limites du cinéma muet

Comparés aux premiers films de l'histoire du cinéma, les films allemands des années vingt présentent une complexité narrative nécessitant le recours à des moyens d'expression très clairs. La parole n'existant pas encore au cinéma, c'est le langage corporel qui remplit cette fonction. Qu'il participe de la caractérisation des personnages ou, par ses modifications, de la trame narrative, qu'il serve de base à une critique sociale ou constitue en tant que tel une revendication, le corps est généralement représenté par les cinéastes allemands des années vingt de telle sorte que sa signification soit immédiatement décodable. On observe toutefois une gradation selon la fonction conférée au corps par le cinéaste :

si la polysémie du corps n'est utilisée que très ponctuellement dans le cadre de l'action et de la narration, et d'ailleurs souvent pour mettre en garde contre les apparences trompeuses, elle intervient en revanche souvent sur le plan thématique. Le corps ne présente donc une relative transparence que lorsqu'il remplace la parole.

À ce niveau, il est important de souligner que la transparence ne s'accompagne nullement d'une pauvreté langagière : le cinéma muet dispose de nombreux moyens de représenter des sentiments ou des idées à l'aide du motif corporel. Le cinéaste peut se concentrer sur la manifestation physique de ce sentiment ou de cette idée en filmant le personnage en train d'éprouver cette émotion (caméra objective). Il peut aussi choisir de montrer les conséquences de ce sentiment ou cette idée sur la perception du personnage en filmant ce que ce dernier est censé voir (caméra subjective). Ou bien il peut mêler les deux en y ajoutant des transformations correspondant à la disposition d'esprit du personnage (caméra psychologique). Malgré l'extrême richesse de ces représentations, force est de reconnaître que le domaine proprement psychologique n'a guère sa place dans le cinéma muet. La nécessaire transparence des signifiants corporels ne permet que difficilement des nuances psychologiques que la parole est à même de rendre. Ce n'est en effet qu'avec le cinéma parlant (et notamment avec *M le Maudit* de Fritz Lang en 1931) que la psychologie fera son entrée au cinéma. Ce constat fixe certes une limite à la fonction expressive du corps au cinéma, mais il n'en réduit pas moins la fascination que provoque la mise en scène et en images des corps du cinéma muet. Leur transparence s'accompagne d'une force hypnotique qui perdure par-delà les années et les courants esthétiques. Le cinéma muet continue de nos jours d'attirer les cinéphiles du monde entier grâce au langage universel et sans ambages du corps.

Julie BARILLET

Bibliographie

ALBERA François, « La théorie du “corps expressif” dans le cinéma français des années vingt », dans : MURCIA Claude, MENEGALDO Gilles

- (dir.), *L'expression du sentiment au cinéma*. Poitiers : La Licorne, U.F.R. Langues et littératures, 1996, pp. 17-29.
- BAECQUE Antoine de, « Le lieu à l'œuvre. Fragments pour une histoire du corps au cinéma », dans : *Le corps exposé*, revue Vertigo (esthétique et histoire du cinéma), 1996, n° 15, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1996, pp. 11-24.
- BELLAN Monika, *Cent ans de cinéma allemand*. Paris : Ellipses, 2001.
- BRENNICKE Ilona, HEMBUS Joe, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*. München : Goldmann, 1983.
- BUACHE Freddy, *Le cinéma allemand, 1918-1933*. Paris : Hatier, 1984.
- COMBES andré, « À partir du "Métropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces », dans : AMIARD-CHEVELLE, Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma des années vingt. Une quête de la modernité*. Lausanne : L'âge d'homme, 1990, tome 2, pp. 178-224.
- COURTADE Francis, *Cinéma expressionniste*. Paris : Henri Veyrier, 1984.
- DAHLKE Günther, KARL Günter (Hg.), *Deutsche Filme von den Anfängen bis 1933*. Berlin : Henschel, 1988.
- DOUCHET Jean, « Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité », dans : AUMONT Jacques (dir.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*. Paris : Cinémathèque française, 1995, pp. 113-122. »
- EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*. Paris : Losfeld, Ramsay Poche Cinéma, 1981.
- GREGOR Ulrich, PATALAS Enno, « Deutschland : Expressionnismus und Neue Sachlichkeit », dans : Gregor/Patalas, *Geschichte des Films*. München, Gütersloh, Wien : Bertelsmann, 1973, pp. 55-75.
- MITRY Jean, « L'apogée allemande », dans : *Histoire du cinéma 3 (1923-1930)*. Paris : Éditions universitaires, 1973, pp. 192-243.
- KRACAUER Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984.
- SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente (dir.), *La représentation du corps au cinéma*, revue Cinémas, Québec, 1996, vol.7, n°s 1-2, [Distribution en France : Paris, Les Films du Temps, Palimpsestes, 1996].
- SORLIN Pierre, « Foule actrice ou foule objet ? Les leçons du premier cinéma », dans : *Les foules*, revue *L'image (études, documents, débats)*, Paris, novembre 1995, n° 1, pp. 63-74.

L'éloquence des corps dans le film muet *Die Hose* d'après la pièce de Carl Sternheim

En 1927, seize ans après sa première représentation sur scène, la pièce de Carl Sternheim *Die Hose* (La Culotte) fut portée à l'écran par Hans Behrendt, assisté pour le scénario par Franz Schulz¹. Cette date correspond à l'apogée du cinéma muet, la période « classique » de ce cinéma se situant entre 1919 et 1929. Behrendt lui-même est passé en 1930 à la technique du film parlant en commençant par des *remakes* de films muets. Alors que la technique cinématographique allait bientôt passer à un type de représentation incluant la voix humaine, Behrendt avait dû, comme tous les adaptateurs de pièces de théâtre à l'époque du muet, faire le chemin inverse et remonter pour ainsi dire le temps en donnant à voir, par les moyens propres au cinéma *muet*, une sorte d'équivalent du théâtre *parlé*. Il lui fallait, pour reprendre une formule de Claudine Amiard-Chevrel, « transmuter les signes théâtraux en signes filmiques, construire une œuvre visuelle à partir d'une œuvre verbale² ». *A priori*, il s'agissait d'un pari. D'abord parce que, à ses débuts, le cinéma était

1. Notre contribution et les photos qui y sont insérées renvoient à la version du film de 90 minutes diffusée le 19 octobre 1984 par la deuxième chaîne de télévision allemande (ZDF). Dans le descriptif original, selon les usages de l'époque et probablement à des fins de contrôle par la censure, la longueur du film est indiquée en mètres : 2 425 (cf. Gerhard LAMPRECHT, *Deutsche Stummfilme*, B201 G).

2. Claudine AMIARD-CHEVREL, « Frères ennemis ou faux frères ? Théâtre et cinéma avant le parlant », in *Théâtre et Cinéma des années vingt*, tome 1, L'Âge d'Homme, p. 24.

réputé n'être qu'un divertissement pour les classes populaires alors que le théâtre conservait son aura de « vraie » culture. L'absence de parole, au moins sous sa forme sonore, tendait à être considérée par le public cultivé comme un manque, comme une représentation appauvrie du réel, d'autant plus pauvre — croyait-on — qu'elle excluait les couleurs et reposait sur la seule opposition du blanc et du noir. Elle imposait une schématisation de l'intrigue, un jeu appuyé, voire affecté, de la part des acteurs et excluait pour l'essentiel les jeux de mots raffinés et les métaphores¹ ; elle entraînait une schématisation contraire à la dimension polyphonique qui caractérise le genre théâtral. Ces inconvénients paraissaient, dans le cas de Sternheim, d'autant plus perturbants que celui-ci accordait une importance particulière à la langue, y voyant le plus sûr moyen pour chacun de sauvegarder ce qu'il a de plus personnel, sa « nuance ». En revanche, la technique du cinéma permettait un traitement de l'espace inconnu au théâtre : « [Au cinéma] l'espace est dilaté ou réduit à volonté, des espaces différents sont superposés, emboîtés ; à la limite, on peut évacuer totalement l'espace au profit de l'objet². » Nous verrons les effets que le metteur en scène a tirés de ces nouveaux moyens techniques au niveau du montage.

Il existe peu de documents témoignant de l'opinion de Sternheim lui-même sur l'adaptation cinématographique de sa pièce et sur la part qu'il pourrait avoir prise à sa réalisation. Dans ses mémoires, l'acteur Werner Krauss, qui joue le rôle principal dans le film, rapporte que, suite à la sortie du film, Sternheim lui a envoyé une carte postale pour lui adresser des remerciements quelque peu « condescendants ». La formule utilisée par Sternheim montre qu'il n'a pas (encore) vu lui-même le film et que le tournage s'est fait sans sa participation active³. Les droits d'auteur

1. Cet aspect, il est vrai, n'était pas pour déplaire à STERNHEIM auteur d'un essai intitulé « Kampf der Metapher ! »

2. Claudine AMIARD-CHEVREL, *op. cit.*, p. 24.

3. Werner KRAUSS : *Das Schauspiel meines Lebens*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag, 1958, p. 86. « C. S. hat mir ein Dankschreiben geschickt, aber so wie man als eingebildeter Dichter einem Schauspieler schreibt : "Ich höre, daß Sie ausgezeichnet gewesen sein sollen..." » Krauß évoque une autre carte postale de Sternheim, cinglante celle-ci, écrite en 1931 à l'acteur. Celui-ci avait répondu de manière évasive, en évoquant ses « nombreuses obligations », à la proposition de Sternheim de jouer un rôle dans sa nouvelle pièce. Sternheim : « Ich habe von nun an so wenig Verpflichtungen gegen Sie, daß Sie nicht mehr dazukommen werden, in einem Stück, einem Film von mir zu spielen,

perçus par lui devaient être néanmoins les bienvenus, vu sa séparation avec Thea qui l'avait soutenu financièrement jusque-là (le divorce est prononcé en décembre 1927). Quant à Thea, on connaît, grâce à son *Journal*, sa réaction extrêmement critique. Sa déception est à la mesure du rôle qu'elle avait joué dans la carrière littéraire de son mari en l'encourageant à abandonner les sujets historiques et mythiques pour écrire *La Culotte*, première du cycle de comédies « tirées de la vie héroïque des bourgeois » (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*) qui ont permis à Sternheim de trouver enfin un public :

Vu avec Agnès le film « La Culotte ». Il n'y reste absolument plus rien du sens de la pièce et même de l'intrigue. On a l'impression que le scénariste a tiré quelques restes de l'accessoire pour concocter cette chose triste à faire pitié. Forster est celui qui convient le moins pour le rôle de Scarron, Jugo ressemble à une prostituée berlinoise de la Kurfürstendamm, même Krauß tellement encensé par la critique me semble parfaitement plat et banal. On a l'impression qu'un flot de boue passe sur vous¹.

1 Les présupposés du cinéma muet

Il s'agit dans les réflexions qui suivent d'étudier la façon dont l'homme de théâtre et de cinéma Behrendt, qui ne disposait pas encore des moyens de reproduire la voix humaine, a transposé à l'écran une pièce de théâtre essentiellement parlé et les conséquences qui s'en sont suivies². Le résultat est-il une dénaturation de la pièce, ou bien sa transposition adéquate dans un autre médium? Cette opération a-t-

und sollten Sie hundert Jahre alt werden. »

1. Thea STERNHEIM, *Tagebücher 1905-1927. Die Jahre mit Carl Sternheim*, Mainz, v. Hase & Koehler Verlag, p. 385 (Lettre de Berlin du 6 septembre 1927) : « Mit Agnes in den Film « Die Hose ». Da ist vom Sinn des Stückes, selbst von der Handlung überhaupt nichts mehr übriggeblieben. Es ist, als hätte der Manuskriptenschreiber ein paar Reste des Beiwerks herausgesucht, daraus dies erbärmlich triste Machwerk zu kochen. Am unpassendsten Forster als Scarron, die Jugo eine Berliner (Kurfürstendammnutte), selbst der von der Kritik so verhimmelte Krauß scheint mir reichlich platt und banal. »

2. Cf., pour ce qui est du film muet allemand et de son histoire, l'ouvrage illustré *Der klassische deutsche Stummfilm 1919-1929. Bilddokumente zur Geschichte des Films*, Auswahl, Zusammenstellung und Redaktion Dorothea Gebauer und Steffen Wolf, hg. vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München.

elle abouti à développer l'accessoire au détriment de l'essentiel, comme le pensait Thea ? Pour mener cette étude, en partie comparative, nous ferons appel notamment au « modèle actantiel », bien adapté à la mise en évidence d'analogies et de contrastes entre deux systèmes de signes. Cette comparaison devra tenir compte du fait que, si l'auteur de théâtre agit seul, au moins dans l'écriture de son texte, la production d'un film implique dès le début de sa réalisation tout un cercle de personnes : metteur en scène, scénariste, acteurs, décorateurs, etc. Contrairement à la pièce, dont le sens dernier doit être cherché dans la personnalité de l'auteur lui-même, le film est une œuvre par nature composite, dont le sens relève, dès sa conception, d'un état de conscience collectif¹. Cette affirmation doit cependant être nuancée : manifestement, Hans Behrendt et Franz Schulz avaient étudié de près le texte-modèle et sans aucun doute assisté à l'une au moins de ses nombreuses représentations. Mais, contrairement à Sternheim, en guerre permanente avec la critique et le public, le metteur en scène et le scénariste, qui dépendaient d'une société par actions soucieuse de rentabiliser ses investissements, ne pouvaient que composer avec l'état d'esprit de l'époque et ne pas décevoir l'attente du public. Aussi, en dernière analyse, la comparaison devrait-elle donner un aperçu de l'état d'esprit du grand public dans les dernières années de la République de Weimar.

Dans le film muet, les bouches des acteurs font des mouvements, supposés correspondre à des sons, qui, en fait, ne parviennent pas aux oreilles des spectateurs. Ces bouches, à la fois parlantes et muettes, seraient de peu de secours pour le spectateur si les acteurs ne s'efforçaient de suppléer la parole absente notamment par une expressivité d'autant plus grande de leur corps et de leurs costumes. Comment est-ce possible ? Les spécialistes des sciences de la communication ont étudié la façon dont les humains (comme l'ensemble des êtres vivants) émettent et reçoivent des messages. Il en ressort que la communication non verbale l'emporte quantitativement sur la parole. C'est ainsi qu'au-delà ou en-deça de la parole ils distinguent chez les personnes en situation de

1. C'est pourquoi, dans le cadre de cette contribution, nous laisserons de côté ce qui, dans la personnalité de Sternheim, peut fournir des éléments de compréhension de la pièce : par exemple, l'obsession de la maladie qui lui fait inventer le malade imaginaire Mandelstam et, par opposition, ce monstre de santé qu'est Theobald.

communication : le comportement cinétique (mouvement des corps), les propriétés physiques, le paralangage, la façon d'entrer en contact avec les autres ou de garder une certaine distance, la mise en œuvre d'artefacts servant à stimuler la communication, enfin l'environnement dans lequel s'échangent les signes ¹. Ce sont les éléments dont se servent metteur en scène et scénariste de films muets pour produire une suite d'images signifiantes. Ces impressions visuelles, il est vrai, ne suffiraient pas à produire du sens si ne venait pas s'y ajouter une technique narrative, concrétisée par des insertions de textes (on en compte plus de quatre-vingt dans notre film ²).

La mise en œuvre de ces techniques a pour effet d'éloigner ce genre de spectacle de nos modes habituels de représentation du réel. On peut s'en offusquer au nom du « naturel » (c'est probablement ce que Thea Sternheim trouvait d'inadapté dans le jeu d'acteur de Forster), mais on peut, au contraire, attendre de cet écart par rapport à la perception naturelle de nouvelles possibilités esthétiques déjà exploitées dans la pantomime et dans le théâtre de marionnettes (*Figurentheater*). Le sémioticien tchèque Jiri Veltrusky a qualifié la marionnette de « pur signe », soulignant par là qu'elle ne comporte pas d'éléments étrangers à l'intention poétique de l'auteur, qui viendraient parasiter le spectacle ³. Le théâtre de marionnettes est le paradigme d'un spectacle saturé d'intentionnalité ⁴. Le cinéma muet a en commun avec lui notamment le fait que les voix ne viennent pas des personnages eux-mêmes mais du manipulateur ou des insertions de textes par lesquelles le cinéma muet donne à lire ce que l'on devrait entendre. Le jeu des acteurs est également déterminant dans la mesure où il peut, en dépit de l'absence de voix sous leur forme naturelle, viser à entretenir l'illusion de la présence de vrais per-

1. Cf. à propos des éléments de communication non-verbale : Axel HÜBLER, *Das Konzept "Körper" in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001, en particulier le premier chapitre intitulé « Die Welt des Nonverbalen », p. 11-40.

2. La fréquence et l'abondance plus ou moins grande de ces insertions de texte est un critère qui permet d'évaluer le degré d'autonomie des éléments visuels ou, au contraire, leur forte intégration dans un flux narratif.

3. Jiri VELTRUSKY, « Puppetry and Acting », in *Semiotica* 47 (1983), p. 79.

4. Cf. à ce sujet notamment Christopher BALME, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt 2001 (2^e édition), p. 23-26.

sonnes ou abandonner cette perspective réaliste et viser délibérément à représenter des signes. À cet égard, le film de Behrendt semble assez hétérogène : si Rudolf Forster et Veit Harlan jouent respectivement le rôle de Scarron et celui de Mandelstam dans une optique délibérément non réaliste, le jeu des autres acteurs, en particulier de Jenny Jugo dans le rôle de Louise Maske, les fait apparaître autant comme des individus relevant de la psychologie individuelle que comme des signes dans une sémiotique sociale.

2 Hans Behrendt acteur, auteur, metteur en scène

Né en 1889 à Berlin dans une famille juive, Hans Behrendt avait suivi les cours de l'école de théâtre de Max Reinhardt au *Deutsches Theater* avant d'être engagé comme acteur au *Deutsches Theater* d'Hanovre, puis au *Stadttheater* d'Osnabrück. En 1919, il se lance dans une carrière d'acteur de cinéma. C'est le début d'une collaboration fructueuse avec Bobby E. Lütthge, l'auteur attitré de la firme cinématographique Cserépy qui, en 1919, engage Behrendt comme dramaturge. Un grand nombre de films qui ont marqué les années vingt, ces années d'or pour le cinéma allemand, portent leur double signature, notamment une épopée en quatre parties, *Frédéric le Grand* (Fridericus Rex) qui manifestait la nostalgie de ses auteurs comme du public pour l'Allemagne impériale d'avant la guerre. Behrendt débute alors dans la mise en scène proprement dite avec *La vieille ville d'Heidelberg* (Alt-Heidelberg). Ses films suivants, *Potsdam, destinée d'une résidence royale* (Potsdam, das Schicksal einer Residenz) et *Prinz Louis Ferdinand*, achèvent d'établir sa réputation de chroniqueur de l'histoire et de l'esprit prussiens au cinéma. À côté de ses activités de metteur en scène, il continue d'écrire des scénarios de film grand public pour Richard Eichberg, des mélodrames pour Friedrich Zelnik (notamment *Athleten*) et adapte pour l'écran des classiques du théâtre comme *Un songe d'une nuit d'été* pour Hans Neumann et *Wallenstein* de Schiller pour Rolf Randolf¹. En 1927, il tourne avec *La Culotte* (Die Hose), d'après la comédie de Carl Sternheim, « l'un des meilleurs films de son temps » (Siegfried Kracauer), même

1. Cf. pour plus d'informations sur Hans Behrendt : Kay WENIGER, *Das große Personenlexikon des Films*, vol. 1, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, p. 307-308.

si d'autres (notamment le critique Herbert Ihering) estiment en dépit de leurs éloges que le metteur en scène est resté dépendant du mythe de la Prusse. Le scénario du film, en ajoutant à la fable de la pièce de nombreuses séquences centrées sur le personnage du (bon) prince, pouvait effectivement accréditer cette remarque critique. Alors que le « roi » n'est présent dans la pièce de Sternheim que dans le discours de Theobald comme témoin possible, dans le *Tiergarten* de Berlin, du scandale éponyme, le « prince » d'une petite résidence allemande joue dans l'adaptation réalisée par Behrendt pour le cinéma un rôle actif en contre-point de la comédie bourgeoise.

3 Schémas actantiels de la pièce et du film

Il importe, avant même d'étudier le film muet que Behrendt a réalisé en collaboration avec Franz Schulz, de se rapporter à la pièce de théâtre de Sternheim et, dans le cadre forcément réduit de cet article, de voir dans quelle mesure il peut en être rendu compte à l'aide d'un modèle actantiel¹. Ainsi pourra-t-on évaluer le travail d'adaptation du metteur en scène qui a dû tenir compte à la fois de la spécificité des techniques du cinéma muet et des nouvelles conditions de réception par le public allemand de la fin des années vingt. L'étude du film qui suivra donnera l'occasion de vérifier en quoi Behrendt et le scénariste Franz Schulz ont modifié la configuration des actants, et d'étendre l'analyse au niveau des acteurs, des rôles et des personnages. Dans une préface de ses pièces rédigée en 1918, Sternheim résume sa comédie *La Culotte* par la formule lapidaire :

Dans ma pièce une femme de bourgeois perdait sa culotte, on ne parlait de rien d'autre que de cette chose banale dans un allemand dépouillé. À cause de cette simplicité le monde rendit ce verdict : en quoi cela était-il de la littérature ? Une culotte bourgeoise et cinq petits-bourgeois

1. Cf. pour une analyse plus détaillée de la pièce : Bernhard GREINER, *Die Komödie*, Francke Verlag, Tübingen 1992, p. 337-350 ; « "Scènes de la vie héroïque du bourgeois" ou la vertu émancipatrice de l'égoïsme », in Maurice GODÉ, *L'expressionnisme*, PUF, 1999, p. 266 sq.

qui dissertaient là-dessus : Que restait-il du (faux) brillant habituel, du (pseudo)naturalisme¹ ?

Cette interprétation rétrospective de la comédie par son auteur, qui voit en Theobald un *Spießher* parmi d'autres, est contestable car elle intervient à un moment de radicalisation politique, tant dans l'histoire collective de l'Allemagne (avec la Grande Guerre et la Révolution de novembre) que dans la vie personnelle de Sternheim. Elle a pourtant le mérite de placer à juste titre au centre de la pièce le *corpus delicti*, cette culotte-objet de convoitise, point de fixation du fétichisme masculin, dont l'apparition inopportune constitue le *movens* essentiel de la pièce. Le caractère métonymique de cet accessoire, ici essentiel, facilite la « transitivité » du désir. Ce n'est pas tant la distraite Louise Maske que convoitent les mâles témoins de la scène que ce morceau d'étoffe qui déchaîne les fantasmes et dont l'entremetteuse Gertrude Deuter exacerbe l'effet en substituant au drap originel grossier une fine batiste.

Si l'on reprend le modèle actantiel établi par Algirdas Julien Greimas et repris pour l'analyse théâtrale notamment par Anne Ubersfeld, il est donc légitime d'attribuer à Louise, conjointement avec la pièce la plus intime de son habillement, la place de l'actant-objet². Certes, sa fonction d'actant-objet évolue vers la fin de la pièce : avec l'échec des deux rivaux (Scarron et Mandelstam) qui se détournent d'elle, et son retour au statut d'épouse veillant au foyer, elle perd son attractivité érotique au bénéfice de l'entremetteuse mais n'en reste pas moins objet de désir : c'est grâce à la maternité maintenant possible financièrement que Maske assurera sa descendance. Dans ce modèle, la place de l'actant-sujet revient manifestement à Theobald. Le fait que c'est lui qui apparaît dans le plus grand nombre de scènes en est un pre-

1. Préface à *Die Hose. Ein bürgerliches Lustspiel*, in Carl STERNHEIM, *Gesamtwerk*, vol. 1, p. 23 : « In meinem Stück verlor ein Bürgerweib die Hose, von nichts als der banalen Sache sprach in kahlem Deutsch man auf der Szene. » Les citations de la pièce qui suivent renvoient à cette édition.

2. Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, PUF 1986 (nouvelle édition). Cf. en particulier le chapitre intitulé « Réflexions sur les modèles actantiels », p. 172-192, où il évoque les travaux dont il s'est inspiré pour ses propres modèles actantiels : V. PROPP pour son étude sur la *Morphologie du conte populaire russe* et E. SOURIAU, auteur des *200 000 situations dramatiques*. Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin-Sup Lettres, 1996, p. 43 sq.

mier indice. *Le Géant* (*Der Riese*), autre titre que Sternheim donna à sa pièce pour satisfaire la censure, reflète cette présence massive. L'appartement des Maske, dominé physiquement et mentalement par Theobald, est le seul lieu visible, les autres lieux (le *Tiergarten* de Berlin notamment) n'étant évoqués que de manière allusive. Pourtant, la fonction de Theobald comme actant maître de l'action n'est pas évidente durant la majeure partie de la pièce du fait qu'il semble inconscient de la vraie raison pour laquelle Scarron et Mandelstam ont tenu à être ses locataires. Le comique de la pièce vient précisément du retournement de situation : le faux naïf Theobald, à qui la situation paraissait échapper, prend sous les yeux des spectateurs la direction des opérations qu'il n'avait en fait jamais perdue : ses fausses attentions pour Mandelstam ont réussi à transformer le galant malheureux en malade imaginaire ; il n'avait par ailleurs pas grand chose à craindre du poète Scarron débitant ses compliments ampoulés et incapable, l'aubaine venue, de répondre aux fantasmes qu'il a suscités.

Les personnages de Scarron et de Mandelstam ne donnent donc que pour un moment l'illusion d'être des éléments moteurs de l'action et c'est pourquoi ils sont désignés dans le tableau ci-après de « faux opposants ». Assez vite, le spectateur comprend qu'ils sont les jouets de Theobald qui s'en sert pour son propre divertissement, aussi sans doute pour donner une leçon à Louise, mais également, grâce aux loyers perçus, pour avoir les moyens de fonder une famille (marié depuis un an, le couple, comme le fait remarquer l'entremetteuse, n'a toujours pas d'enfant). La dynamique du modèle actantiel est une source essentielle du comique de la pièce : les sujets apparents Scarron et Mandelstam subissent en fait l'action ; mais ils relèvent aussi, et peut-être essentiellement, de la catégorie actantielle adjuvant/opposant, de façon il est vrai singulièrement ambiguë. Dans la mesure où, dans un premier temps, ils doublent apparemment les risques que Theobald soit trompé, ils semblent alors « adjuvants » d'un probable adultère. Cependant, en tant que rivaux qui s'observent constamment et s'acharnent à évincer l'autre, ils contrarient l'entreprise de séduction et deviennent en conséquence ses « opposants ». Le personnage de l'entremetteuse est, lui aussi, un adjuvant ambigu : il tend à révéler et réveiller la sensualité latente de Scarron et de Louise, mais sans parvenir à faire d'eux des amants. La

fonction d'actant-sujet de Theobald achève de s'imposer au détriment des autres actants lorsque, sa femme ayant retrouvé son existence de bourgeoise sage ne manquant pas une messe, Theobald fait de Gertrude Deuter sa maîtresse, tout en imposant à leur relation des limites strictes : « Reprends-toi, sinon ton impatience peut t'être fatale. Si tu te contentes de quelques fois, nous en tirerons l'un et l'autre le plus grand agrément ¹. »

On sait que, dans le modèle actantiel, le couple destinateur/destinataire est celui dont les déterminations sont les plus difficiles à saisir car il ne recouvre que rarement des unités clairement lexicalisées et, plus rarement encore, des personnages ². Souvent, il s'agit des raisons qui font agir le sujet. C'est ainsi que dans la tragédie grecque, comme le note Anne Ubersfeld, la Cité est presque toujours en position de destinateur, mais parfois aussi dans celle d'opposant ou de destinataire ³. La place *destinateur* porte avec elle la signification dernière du texte dramatique. La raison d'agir, quand elle est discernable, a le plus souvent une dimension collective, mais elle peut être une pulsion individuelle jugée essentielle à la vie. Dans le cas de la pièce de Sternheim, il existe une instance au-dessus des individus : le roi, dont le fonctionnaire Theobald redoute qu'il ait remarqué cette fameuse culotte, ce qui lui ferait perdre son emploi. Sa « Majesté royale », devant laquelle le bourgeois « s'enfoncerait dans la poussière » à « un seul cillement de sourcil » est garante de l'ordre social et moral ⁴. Pourtant, Theobald n'est pas Dietrich Heßling, le « sujet » (au sens commun du terme) du roman d'Heinrich Mann. Il reste à distance, attaché à son autonomie et laisse volontiers le royaume au roi si, dans le même temps, il reste maître chez lui, où « tout est connu, est venu s'ajouter progressivement, prenant de la valeur et du

1. *Gesamtwerk* I, p. 124 (acte IV, scène 7) : « Nimm dich zusammen. Aus deiner Ungeduld kann dir sonst ein Verhängnis werden. Läßt du's mit wenigen Malen gut sein, wird es uns beiden zur größten Annehmlichkeit gereichen. »

2. Cf. Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 54 sq.

3. *Ibid.*, p. 54.

4. *Gesamtwerk* I, p. 31 : « Ein Zucken seiner Braue, ich sinke in den Staub, aus dem ich mich nicht erheben könnte. Not, Schande, Hunger, das Ende eines Lebens voll Mühsal. »

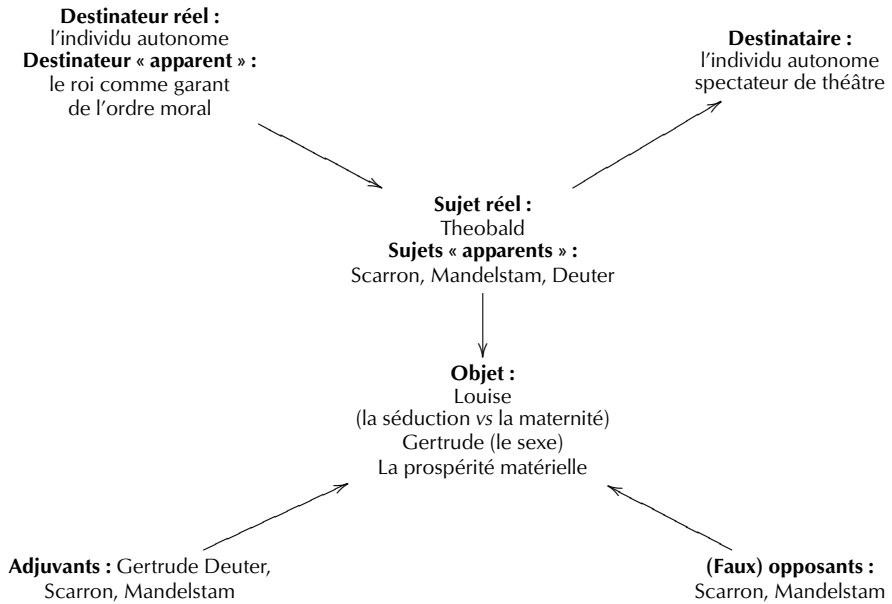
prix¹ ». La formule « Rendre à César ce qui est à César » rendrait bien compte de la forme de sujétion dans laquelle se trouve Theobald par rapport à l'instance royale. Le vrai destinataire n'est donc pas ce roi mais les valeurs que Theobald se donne à lui-même et qu'il reconnaît comme utiles à son propre bien-être. Cet idéal a paru trop limité pour correspondre à la signification dernière de la pièce ; de là la tendance fréquente de la critique à voir dans cet idéal de petit-bourgeois une satire de la bourgeoisie wilhelminienne. C'est le parti pris de Behrendt : à la fin de son film, Theobald s'approche du prince pour recevoir une décoration, l'échine courbée, le regard dirigé vers le sol. Il est vrai que pendant longtemps cette interprétation a prévalu, en particulier dans l'ex-R.D.A. Jusqu'à ce que Wilhelm Emrich, l'éditeur du *Gesamtwerk*, prenne le contre-pied de cette thèse, affirmant : « En réalité, l'œuvre de Sternheim est l'exact contraire de la satire². » Dans la pièce, il n'y a pas d'instance que l'on pourrait identifier de manière sûre à un quelconque destinataire, sinon le principe évoqué ouvertement par Theobald devant Scarron et Mandelstam dans la première scène de l'acte III : « Mon apparence insignifiante est la pélerine qui rend invisible (Tarnkappe), sous laquelle je peux m'adonner à mes inclinations, à ma nature intime³. » Il n'y aurait pas de but plus louable que la réalisation de l'individu et de sa « nuance », dût-il pour cela faire l'éloge d'un égoïsme propre à choquer les bien pensants. Il découle de ces réflexions que le *destinataire* de la pièce est essentiellement l'individu revendiquant sa particularité et plus précisément, dans le contexte de l'Allemagne impériale où la noblesse et l'armée donnaient le ton, le bourgeois en marge de la vie politique qui attendait en contrepartie qu'on le laisse à ses affaires. Au-delà de ces interrogations, dans le fonctionnement même du texte théâtral, la détermination du destinataire demanderait une analyse de sa réception par les spectateurs. C'est ce qui sera fait ultérieurement pour le film de Behrendt. Pour l'instant, et pour conclure ce point, précisons dès main-

1. *Ibid.*, p. 33 : « Hat man sein Stübchen. Da ist einem alles bekannt, nacheinander hinzugekommen, lieb und wert geworden. »

2. Wilhelm EMRICH, *Gesamtwerk I*, p. 11 : « In Wahrheit ist sein Werk das genaue Gegenteil von Satire. »

3. *Gesamtwerk I*, p. 96 : « Meine Unscheinbarkeit ist die Tarnkappe, unter der ich meinen Neigungen, meiner innersten Natur frönen kann. »

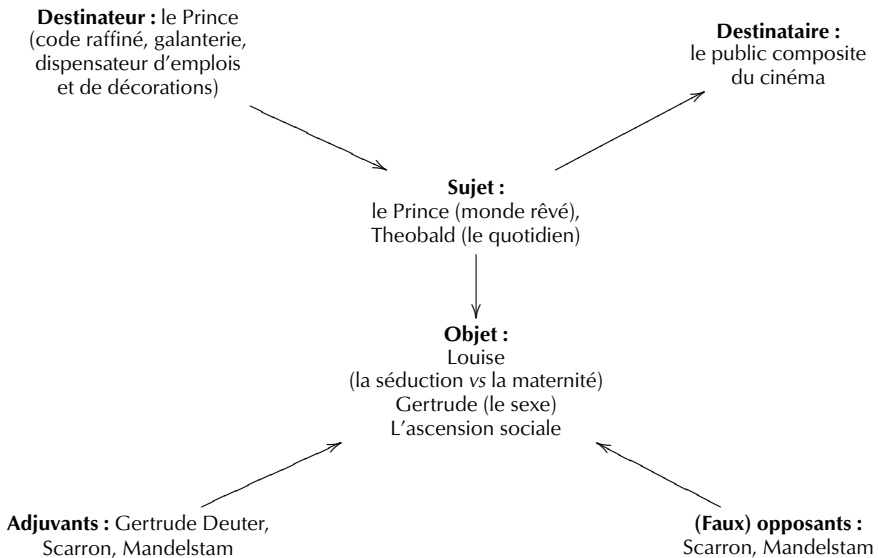
tenant que le modèle actantiel du film diffère sur plusieurs points de celui de la pièce représenté ci-dessous. Rappelons que le même personnage peut figurer dans plusieurs cases :



- Le film muet accorde une grande place au personnage du prince qui n'est plus, comme le roi de la pièce, une instance lointaine représentant l'ordre moral mais qui intervient dans le cours des événements par sa séduction érotique et son rôle de distributeur de récompenses. C'est lui qui révèle à Louise la « femme aimable » et charmante qui « sommeille » en elle, contrairement à Theobald, son « objet » relève exclusivement de la galanterie. Il est un *destinateur* clairement identifiable et essentiellement positif. Dans le film, Scarron est rattaché à cette sphère princière comme « bouffon » (Hofnarr).
- Conséquence de cette transformation, Louise, après l'expérience de déclarations d'amour ridicules de la part de Scarron et de Mandelstam, découvre au château, où le bouffon l'a introduite, le luxe,

les bonnes manières, le raffinement. Cendrillon vit l'espace d'une nuit un conte de fée. Elle *rêve* de s'émanciper, semble échanger sa place d'*objet* dans le modèle actantiel pour celle de *sujet*, se permet même de singer Scarron en sa présence ; une relation érotique s'amorce avec le Prince avant le retour à la normalité bourgeoise.

- Plus encore que dans la pièce, Scarron apparaît dans sa double fonction d'adjuvant et d'opposant : c'est lui qui présente Louise au prince et l'expose donc à la séduction, mais lui-même, par son ridicule, déclenche en Louise une réaction ironique à l'égard de la galanterie maladroite.
- La place du Prince comme *destinateur* n'est pas sans conséquence sur le personnage de Theobald dont les qualités premières (dans la pièce) se trouvent complètement dévalorisées dans le film par comparaison avec le comportement raffiné du Prince. Pourtant, Theobald continue d'exercer, en concurrence cette fois avec le souverain, la fonction du sujet, mais dans la sphère limitée du quotidien et avec une connotation négative. L'instrument du langage qui est mis en œuvre dans la pièce est trop réduit pour qu'il puisse s'affirmer pleinement comme sujet.



4 L'ordre du récit filmique

Si l'on considère maintenant le déroulement de l'action sur l'axe du temps, le film peut s'analyser comme une succession d'épisodes (cycles) dont les composantes se répètent en partie. Le premier cycle présente de manière paradigmatique, dans le contexte de la vie quotidienne, le rapport de forces fondamental existant dans le couple Maske : Theobald contrôle l'exécution des tâches ménagères, négligées selon lui, et accable sa femme de reproches ; Louise use de ses talents de cuisinière pour amadouer le tyran domestique. La scène qui précède le départ à l'église ouvre un second cycle : c'est la toilette de Louise qu'il contrôle à présent de manière comiquement obsessionnelle afin d'éviter que sa femme offre la moindre prise à la séduction ou à la réprobation sociale. Cet ordre n'en est pas moins bouleversé à cause d'un ruban mal noué ; remplie de honte, Louise s'enfuit au domicile conjugal où Theobald redouble de reproches sur la « dévergondée » (Schamlose). Cette fois encore, l'épouse désamorce le conflit en lui mettant littéralement sous le nez ses plats favoris. L'installation chez les Maske des deux célibataires, mis dans tous leurs états par le « scandale », leur rivalité qui se neutralise elle-même et leurs manigances pour s'attirer les faveurs de Louise constituent un troisième épisode. Si Mandelstam ne suscite que répulsion, les compliments de Scarron, malgré leur ridicule aux yeux des spectateurs, ne laissent pas insensible l'épouse frustrée qui, encouragée par la voisine, accepte un rendez-vous dans le pavillon du château. Une lettre de ses parents — un faux grossier imaginé par l'entremetteuse — doit justifier son absence ; le rendez-vous manqué d'échouer à cause de l'empressement de Theobald à choisir l'heure du train et à mener son épouse à la gare. On le croit attendri, presque amoureux, lorsqu'il fait de manière démonstrative ses adieux, allant même jusqu'à courir quelques mètres lorsque le train démarre. En fait, c'est pour recommander à sa femme de ne pas oublier le lard ! L'essentiel du quatrième cycle est constitué par ce rendez-vous au château où Louise, présentée au prince par Scarron, perd tout intérêt pour le second au profit du premier. Tendre et attentionné, celui-ci révèle Louise à elle-même, à son pouvoir de séduction, à sa propre beauté. Deux séquences rapides suggèrent une relation d'intimité entre eux : à travers l'encoignure d'une porte le prince

observe avec intérêt Louise en train d'échanger ses habits de Cendrillon contre une robe très décolletée ; dans une autre séquence, presque subliminale, le prince revient du parc, portant la belle dans ses bras. Censure oblige, ces audaces sont « rachetées » par la scène suivante qui, à force de mièvre pudibonderie, devait déclencher l'hilarité des spectateurs : le protecteur princier passe chastement cette nuit prometteuse calé dans un fauteuil, à distance respectable du canapé où repose la bourgeoise. Dans un cinquième épisode, celle-ci rentre, mélancolique, au domicile conjugal sur lequel plane une nouvelle menace : un employé des chemins de fer apporte son sac de voyage oublié dans le train. Theobald va-t-il enfin comprendre, aiguillonné par les sous-entendus du jaloux Mandelstam ? Il choisit de ne pas comprendre, selon le principe qu'on « ne peut pas tromper un Theobald Maske » : « Comment était-ce chez tes parents ? Où est le lard ? Tu l'as oublié », « oublié, n'est-ce pas ? » Le drame est évité, Theobald esquisse même quelques signes d'affection pour sa femme. Le triomphe du bourgeois décoré et promu par le prince sert d'épilogue au film. Le souverain peut ainsi manifester à l'égard de son fonctionnaire, d'une manière moralement et socialement acceptable, la tendresse que lui inspire l'épouse. Le « scandale » se trouve ainsi annulé.

La construction de chacun de ces cycles répond à une nécessité « théâtrale » : celle de maintenir l'intérêt du spectateur en renouvelant à intervalles réguliers la tension dramatique et le mode de résolution de cette tension. Tous ces épisodes ont en commun d'introduire dans la comédie, malgré les précautions prises, un nouvel élément qui pourrait provoquer le « drame », chaque épisode s'achevant par un dénouement de la situation potentiellement dramatique. Le danger se présente sous la forme de galants, porteurs d'un discours d'autant plus séduisant qu'il est aux antipodes de celui de Theobald, ou d'une révélation qui pourrait mettre en danger le couple des Maske. Mandelstam est l' amoureux transi *mais* il est rapidement mis hors course par Theobald, qui le taquine sur sa santé, et Louise elle-même qui lui préfère Scarron ; Scarron semble par ses compliments avoir conquis la belle, *mais*, au château, celle-ci se moque de lui et c'est le prince qui fait rêver la bourgeoise. Le prince éveille en Cendrillon la femme du monde qui « sommeillait » (schlummerte) en elle et la couvre d'attentions, *mais* il ne poursuivra

pas son avantage. Louise voudrait sortir de sa « prison » pour vivre une « vie plus belle et libre » *mais*, après les quelques heures passées chez le prince, elle se contentera d'en rêver. Le principe de réalité s'imposant, elle retourne là où est sa place. Le dernier obstacle à la « normalisation » pourrait être la révélation de l'adultère esquissé *mais* Theobald préfère ne pas savoir. On a donc dans ce film une succession de fantasmes d'adultère qui se dissipent sans réelle concrétisation, soit par la niaiserie des amants, soit par le flou pudique entourant la relation du prince à la bourgeoise. Le personnage de Theobald subit, par rapport à celui de la pièce, une dégradation sévère. Certes, l'épilogue semble le valoriser avec son élévation au grade de « Oberkanzleisekretär » *mais* chacun, sauf lui peut-être, aura compris qu'il le doit exclusivement aux charmes de son épouse !

5 Les substituts de la parole

Malgré les restrictions que sa technique impose, le film muet n'ignore pas la parole, même si celle-ci ne prend pas la forme physique de la voix humaine. Tous ces films comportent un nombre plus ou moins important d'intertitres (moins souvent : de sous-titres) qui balisent l'action et la rendent compréhensible. Le film comporte plus de quatre-vingt intertitres, ce qui n'étonne pas, vu la nature du document-source (une pièce de *théâtre parlé*). Pour une durée totale d'environ quatre-vingt dix minutes, cela fait en moyenne un commentaire par minute. Ce commentaire se résume parfois à un simple mot (*Schamlose!*, invective lancée à Louise par Theobald) mais peut aussi prendre plusieurs lignes (cas d'un poème ampoulé de Scarron). Le commentaire se présente parfois comme une reprise contractée du texte théâtral, plus souvent il s'écarte dans la formulation du texte-source tout en respectant l'esprit. On peut distinguer, en fonction de leur nature et de leur lieu d'énonciation, quatre types d'énoncés écrits, dont les deux premiers ne sont pas propres au cinéma muet :

1. Une *pancarte* visible de l'extérieur de l'appartement des Maske annonce dès le début du film que ceux-ci ont « deux pièces meublées à

louer ». Plus tard, le spectateur peut lire le texte de la lettre que la mère de Louise a prétendument écrite à sa fille pour lui demander de venir.¹

2. Les *sentences* affichées sur les murs de l'appartement des Maske. Même si ce procédé n'est pas impensable dans un film parlé, il est ici particulièrement efficace en donnant à *voir* sous une forme condensée les conventions sociales et les interdits. Les quelques maximes, qui rentrent à tour de rôle dans le champ de la caméra, ont pour fonction de rappeler constamment à Louise ses devoirs d'épouse lorsque son « maître » est absent. Elles visent à présenter le mariage comme l'émanation de la volonté divine et à étouffer dans l'œuf toute velléité de rébellion. Cet ensemble de prescriptions dresse une sorte de muraille physique autour du microcosme domestique, mais donnent aussi accès à l'univers mental dans lequel Louise reste confinée, le monde extérieur étant diabolisé comme domaine du Mal. Le regard de l'épouse se porte à plusieurs reprises sur l'une de ces sentences lorsqu'un conflit s'amorce en elle entre le devoir et la naissance de la sensualité. Un autre avantage de cette trouvaille (elle n'est pas suggérée par les didascalies de la pièce) est qu'elle est compatible avec une perspective « réaliste » : le message visuel n'est pas reçue comme technique reconnue comme déficiente².

3. Mais la majeure partie des énoncés est représentée par les paroles des personnages, reproduites de façon elliptique avec des guillemets et des points de suspension. Le mouvement des bouches suggère aussi que les intertitres ne font que résumer ce qui est dit. Theobald fournit au début du film une bonne partie de ces formules sentencieuses qui sont comme l'actualisation des inscriptions permanentes sur les murs : « Louise, je t'ai dit cent fois d'attendre que je sois habillé pour servir le déjeuner... », « ...et les fleurs, une fois de plus, n'ont pas eu d'eau... »,

1. L'effet comique de ce texte résulte de la grossièreté du procédé (comment Theobald peut-il se laisser prendre ?, se demande le spectateur) et de la formulation qui met sur le même plan bêtes et êtres humains : « Da ich morgen mit der Kuh zum Doktor muß und Vater krank ist, bitten wir Dich, liebe Luise, zu uns zu kommen und wenigstens den Vormittag bei uns zu verbringen. Deine Mutter. »

2. Voici le texte des trois sentences complètement visibles (une quatrième n'apparaît qu'en partie sur l'écran) : « Die beste Würze jeder Zeit/ist Ruhe und Verträglichkeit » ; « Alles Böse bleibe draußen,/ nur die Tugend soll hier hausen » ; « Eigner Mann und eigner Herd,/Danke DEM, der Dir's beschert. »

« ... une femme comme il faut n'a pas à être jolie ¹... » Parfois, vu notamment l'absence de couleurs, ce qui s'offre à la vue n'est pas facilement reconnaissable : le lard ou les bons plats que Louise présente à son mari pour l'amadouer dans les situations difficiles ont besoin d'un bref commentaire : « Du lard de chez moi, pour rien », « Gigot de mouton aux haricots ». La caractérisation de Scarron comme philosophe et bouffon amène naturellement à le citer plus abondamment que d'autres. Au prince et à son aide de camp venus assister à son réveil et qui le taquent pour toutes ses « œuvres inachevées qu'il n'a pas commencé à écrire », Scarron fait valoir « qu'on ne peut pas forcer le génie ». Installé chez les Maske pour séduire Louise, il déroule devant elle un interminable rouleau de papier. Le « poème » cité (qui n'est pas dans la pièce) fait rimer *Röschen* et *Höschen* et donne un aperçu de sa logorrhée ². La confiance qu'inspire le prince à Louise amène celle-ci à faire une série de confidences dont les intertitres suggèrent la substance : « Parfois, j'ai l'impression de vivre dans une prison », « Alors je rêve de mener une autre vie, plus belle, libre... », « ...et ne serait-ce que pour un jour... », « Je dois vous paraître bien bête... ! » Il faut signaler par ailleurs que les paroles de la « voisine d'en face » sont rapportées en relative abondance (la raison en est sans doute que c'est surtout par son discours qu'elle excite la sensualité de Louise ³), alors que le prince, dont le pouvoir de séduction est avant tout non verbal, se distingue par sa capacité à écouter et à observer d'interminables silences (à cet égard, il est le contraire de son bouffon). Enfin, dernier exemple de ce type : des intertitres reproduisent des extraits de partition de la *Belle Hélène* d'Offenbach et de la *Lorelei* de Robert Schumann que les bourgeois reprennent en chœur dans le bar du coin (lors d'une partie de quilles).

1. « ...Luise, ich habe Dir hundertmal gesagt, Du sollst mit dem Frühstück warten, bis ich angezogen bin... », « ...und die Blumen haben wieder kein Wasser bekommen... », « ...eine anständige Frau hat nicht hübsch zu sein... »

2. Texte du poème : « Und itzo, — als entblättert man ein Röschen,/Herabgeglitten ist Frau Maskes Höschen !/Oh holdes Kind, Du aller Blicke Beute/Wie Phryne einst, so ist Luise heute ! »

3. Exemples : « Daß Frauen ihre Hosen verlieren, soll in den allerfeinsten Kreisen vorkommen... », « ... allerdings pflegen verlorene Hosen sonst aus Seide und Spitzen, nicht aus Leinwand zu sein... », « Drei Männer im Haus, wie gut Sie es haben... », « Eine solche Gelegenheit versäumt zu haben, bereut eine Frau noch auf dem Sterbebett... »

4. Quelques rares occurrences ne peuvent être le fait que d'un « narrateur » à la fois extra et hétérodiégétique. C'est le cas de celles qui servent à situer socialement les personnages lors de leur première apparition : « Le prince... », « ... Scarron, son philosophe et bouffon... », « Voilà Monsieur Mandelstam, l'aide-coiffeur », « Elfriede (c'est le nom donné dans le film à Gertrude Deuter), la demoiselle d'en face ». Et aussi d'un commentaire ironique qui intervient au moment où les trois rivaux surexcités passent la première nuit sous le même toit (Theobald dort d'un sommeil profond alors que Louise se sent manifestement frustrée) : « Il n'est pas étonnant qu'à un jour singulier (sonderbarer Tag) succède une nuit singulière ».

Il faudrait enfin citer, comme relevant déjà de la gestuelle dont il va être maintenant question, les « conversations » que mènent les personnages à travers une vitre (Theobald et Louise, par exemple, à propos de leurs pièces meublées que chacun a louées de son côté) ou d'une fenêtre à l'autre (Theobald faisant le joli cœur avec la voisine d'en face). La distance ou la présence d'une vitre rend plausible l'absence de son et la difficulté ou l'impossibilité de s'entendre. Le spectateur est ainsi amené à s'identifier à celui qui n'entend pas. C'est un procédé qui fait oublier un instant que l'on est dans un film muet.

6 Les corps des acteurs et des personnages

L'on vient de voir qu'un film muet peut malgré tout « parler ». Il n'en reste pas moins que ces éléments verbaux restent secondaires par rapport à l'élément premier que représentent les propriétés physiques des acteurs, leur façon de se déplacer et leur langage gestuel, leurs mimiques et leur accoutrement. C'est de cet aspect central qu'il va être question à présent. Nous distinguerons, autant qu'il sera nécessaire, l'acteur, avec son physique et les rôles qu'il a déjà joués, du personnage qu'il incarne dans ce film.

Commençons par le personnage central Theobald Maske interprété par l'acteur Werner Krauß (1884-1959) dont la carrière coïncide avec la grande période du cinéma muet¹. Dans l'évocation de son activité

1. Cf. pour plus d'informations sur les acteurs mentionnés : *CineGraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film*, éd. par Hans-Michael Bock, edition text+kritik. (Wer-

d'acteur, nous nous en tiendrons à la période qui va jusqu'à 1927. L'accession de Werner Krauß au statut de star de théâtre et de cinéma date de la fin de la Première Guerre mondiale avec *Le Cabinet du docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene, film dans lequel il joue le rôle de Caligari à côté de Conrad Veidt dans le rôle du médium somnambule. Par ses mimiques et son langage gestuel, l'acteur parvient à incarner de manière fascinante la double personnalité de Caligari, forain et médecin-psychiatre, passant sans transition de l'obséquiosité à la mégalomanie. Le cinéma muet lui permet d'exprimer sa capacité à s'identifier totalement à ses rôles, le plaisir qu'il prend à se métamorphoser et son don pour agir avec sa seule présence physique. En plus de celui de Caligari, le rôle de Jack the Ripper dans le *Le Cabinet de figures de cire* (*Wachsfigurenkabinett*, 1923) de Paul Leni, celui de Scapianelli dans *L'étudiant de Prague* (*Der Student von Prag*) et du boucher repoussant dans *La ruelle sans joie* (*Die freudlose Gasse*, 1925) de G. W. Papst auraient pu le faire cataloguer comme interprète de personnages inquiétants et antipathiques. Or, son talent d'acteur présente de multiples facettes : il peut aussi jouer des rôles qui inspirent la sympathie ou la compassion, comme dans *Scherben* (*Vies brisées*) où il incarne un garde-barrière dépressif qui tue le séducteur de sa fille, et dans *Alt-Heidelberg* dans le rôle du Dr. Jüttner, précepteur aux idées progressistes ; mais aussi de fortes personnalités de l'histoire comme Robespierre (*Danton*, 1921), Lord Nelson (*Lady Hamilton*, 1921) et Napoléon (*Napoleon auf Sankt Helena*, 1929). Comme souvent à l'époque du cinéma muet, Werner Krauß interprète à l'écran les rôles qu'il joue par ailleurs à la scène : Jago dans *Othello*, Zettel dans *Ein Sommernachtstraum*, Orgon dans *Tartuffe*, Spießier dans *Die Wildente* et Theobald Maske dans *Die Hose*. Ses interprétations pour le cinéma muet s'appuient donc sur une connaissance intime des textes.

ner Krauss : Lg.5, D 1-D 7 ; Jenny Jugo Lg. 1, D 1-D 3 ; Rudolf Forster : Lg. 17, D 1-D 5 ; Veit Harlan : Lg 15, E 1-E 19) et *Das große Personenlexikon des Films*, éd. par Kay WENIGER, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag (Werner Krauss, p. 484-486 ; Jenny Jugo, p. 261-262 ; Rudolf Forster, p. 62-63 ; Veit Harlan, p. 536-537 ; Olga Limburg, p. 36-37).

Werner Krauß était un acteur d'assez grande taille et de constitution robuste. Il avait un cou relativement court, un bas de visage charnu et bien charpenté, un front puissant et bas, surmonté de cheveux clairsemés. Mais c'étaient ses yeux perçants et expressifs que l'on remarquait aussitôt. Dans le rôle de Theobald, il se sert de ces caractéristiques physiques pour jouer un mari dominateur tyrannisant son épouse. Affublé d'une moustache en bataille, il pointe le menton en avant dans une pose mussolinienne, cambre les reins sous son gilet et concentre dans son regard une agressivité de grand fauve prêt à sauter sur la frêle gazelle (photo 1). Dans un compte rendu pour la revue *Die literarische Welt*, Willy Haas qualifie le personnage de Theobald



1

interprété par Werner Krauß de « monstruosité relevant des sciences naturelles : un tétard, une bestiole tout à fait effrayante qui chante comme un coq et feule comme un félin, qui croasse et qui se pavane, la crête hérissée, dans son territoire¹ ». Mais le personnage ne serait pas pleinement comique s'il ne présentait pas à d'autres moments quelques faiblesses qui contredisent cette mâle assurance : c'est d'abord la scène initiale de la toilette matinale où il s'expose au ridicule d'un visage ruiselant d'eau et de cheveux hirsutes que le peigne a peine à ordonner. Il porte un appareil curieux, sans doute courant à l'époque, qu'on pourrait prendre pour un bâillon et dont il espère, sans succès, une mise en forme de sa moustache. Le spectateur voit avec amusement la face non officielle du bourgeois, celle qu'il s'évertue à cacher. Louise observe les faiblesses de son mari avec un sourire moqueur, sûre de ses effets, don-



2

1. Willy HAAS, *Die literarische Welt*, 1927/35, p. 8 : « Es ist eine naturwissenschaftliche Monstrosität : ein Kaulquapperich, ein ganz formidables Biest, das kräht und faucht und quakt und mit gesträubtem Kamm durch den häuslichen Stall stetzt ; als ob aus Bierdunst, Männergesangvereins-Atmosphäre und ehelicher Bettwärme plötzlich ein Gespenst emporwucherte, der Geist des Kleinbürgers, l'esprit de Monsieur Jourdain. » Article reproduit en partie in *Hätte ich das Kino! Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.* (avril-octobre 1976), p. 223-224.

nant au spectateur le plaisir de voir la finesse féminine se jouer de la pure force physique. Quand les reproches pleuvent, elle n'a aucun mal à les détourner en amadouant le mari avec un gigot d'agneau, une tranche de lard ou une crème à la framboise (photo 2 page précédente). Alors il s'humanise, esquisse une moue de satisfaction, hume les casseroles, va jusqu'à tapoter avec un air de gourmandise la cuisse de son épouse.



3

Le rôle de Louise est interprété par l'actrice Jenny (Eugénie) Jugo. Engagée par la UFA en 1924, elle joue sans convaincre des rôles tragiques ; c'est avec l'adaptation de la comédie de Sternheim que le public découvre son talent de comédienne. Jolie brunette aux cheveux coiffés en bandeaux, son physique agréable n'apparaît qu'en filigrane dans les premières scènes. C'est

que son habillement — drap grossier, tablier de cuisine — est conforme au précepte énoncé par le mari : « Une femme convenable n'a pas à être jolie. » Mais les grands yeux noirs sont éloquentes sous l'arc régulier des sourcils, passant d'une expression de soumission quand Theobald se fait menaçant à une moue moqueuse quand elle aperçoit, en même temps que le spectateur, quelque faiblesse chez le tyran domestique (photo 3). La petite bouche mince, bien dessinée, reste close, manifestant le mutisme auquel elle est contrainte. Ces expressions successives ne manquaient pas leur effet sur le public à en juger par le compte rendu que fait la *Filmwoche* du personnage de Louise, « naïve, inoffensive, friponne au coin des lèvres, mais aussi d'une coquetterie quelque peu lubrique, une fille d'Ève¹ ». Le contrôle exercé par le mari sur tous les actes de sa vie atteint son paroxysme comique lorsque le couple s'habille pour aller à la messe : affublée d'un chapeau-cloche et d'un manteau sans grâce, elle subit avant de s'exposer en public une inspection minutieuse de la part de Theobald en redingote et haut-de-forme, qui vérifie que sa femme ne court aucun risque de séduire. Tout à l'extérieur suit son cours habituel : le battement d'une cloche rappelle les habitants

1. *Die Filmwoche*, 1927, Nr. 35 (31.8.1927) : « Seine Frau Luise, von Jenny Jugo verkörpert, ist dazu das richtige Spießweibchen : naiv, harmlos, Schelm in den Mundwinkeln, dabei aber auch etwas kokett lüstern, eine Evastochter... »

de la « petite résidence » à leur devoir, les Maske arrivent d'un pas solennel, lui bombant le torse, elle les yeux baissés, comme il se doit ; l'arrivée du prince en calèche parachève le rituel.

Ce qui suit est, au théâtre comme au cinéma, une source constante d'effets comiques. Il y a, dans cette logique de catastrophe et de scandale, une sorte de trahison de l'objet qui fait qu'il a d'autant plus de chance d'amener la catastrophe que toutes les précautions ont été prises pour la prévenir. L'objet fatal, que Louise dans les premières scènes était occupée à consolider, va déclencher une réaction en chaîne incontrôlable. Déjà — signe prémonitoire — Theobald s'était assis par mégarde sur elle alors qu'une aiguille à coudre y était encore fichée. À la sortie de l'église, alors que Theobald et les autres, fascinés par la présence du prince, tirent respectueusement leur chapeau, Louise ralentit le pas, baisse les yeux, s'arrête pétrifiée, la caméra fixe



4



5

quelque chose d'informe à ses pieds : une étoffe grossière (photo 4). Les visages s'animent, miment l'étonnement, la concupiscence (une femme détourne le regard de son mari), la réprobation. Aux fenêtres les voisins ricanent, s'ébaudissent. Même un chien semble s'émouvoir à ce spectacle. Le prince, à qui l'événement n'a pas échappé, est le seul à manifester de l'amusement bienveillant dans son uniforme richement décoré et sous son casque à plumes (photo 5). Ce regard n'échappe pas à Louise qui en semble impressionnée. Deux hommes, déjà présentés respectivement comme étant le bouffon et l'aide-coiffeur, ne perdent pas un détail de la scène. Eros, longtemps refoulé, se déchaîne !

Nous n'évoquerons ici que le début de la carrière de Veit Harlan (1899-1964) qui, ironie de la distribution de rôles, joue dans notre film celui du juif Mandelstam¹. Il avait suivi une formation d'acteur au

1. Sur la carrière ultérieure de Veit Harlan, en particulier sur ses compromissions avec les nazis dans ses activités de mettre en scène — notamment pour le film violemment antisémite *Jud Süß* — cf. Hans-Michael BOCK, *op. cit.*, E1-E19.

Reinhardt-Seminar et joué ses premiers rôles sur scène en 1915 à Berlin. C'est en 1926 qu'il se met à jouer aussi pour le cinéma. Veit Harlan était petit mais musclé, il avait une tête un peu surdimensionnée par rapport au corps, une chevelure abondante et ondulée surmontait un visage mobile, dans lequel on remarquait surtout les yeux clairs, particulièrement expressifs. Dans notre film, il excelle à exprimer par ses mimiques



et son comportement gestuel l'agacement que lui inspire son rival, la passion aussi dévorante que malheureuse pour Louise, le désir de se venger de son concurrent jugé à tort plus heureux que lui. Lorsqu'il suggère à Theobald l'infidélité de sa femme, il plisse les yeux et la bouche d'un air démoniaque, la tête inclinée (photo 6). Probablement pour des raisons propres au cinéma muet (la difficulté de représenter de manière suggestive des fantômes qui, dans la pièce, relèvent essentiellement de la stratégie des discours) et à cause du physique robuste de l'acteur, le scénariste et le metteur en scène ont renoncé à faire du personnage de Mandelstam le malade imaginaire qu'il est dans la pièce. Theobald faisait tout pour l'inquiéter sur son état de santé, le disqualifiant de



ce fait aux yeux de Louise. Dans le film, c'est sa passion obsessionnelle qui le rend ridicule, sa chute dans le bassin du château concluant sur le mode grotesque une course folle à la poursuite de Scarron.

Dans son physique, l'Autrichien Rudolf Forster (1884-1967) était l'exact opposé de Veit Harlan : très grand, un peu dégingandé, il avait un visage d'ascète avec de grands yeux sous d'épais sourcils, un nez proéminent et des cheveux coupés ras. Acteur précoce, il avait fait partie d'une troupe ambulante autrichienne, qui se déplaçait en province, avant de jouer sur des scènes viennoises — notamment au *Theater in der Josephstadt* — et d'aller, en 1919, à Berlin. Il y collabore avec Max Reinhardt et Leopold Jessner, se spécialisant dans les rôles de personnalités hors du commun, notamment Richard III, le grand inquisiteur dans *Don Karlos*, Jago dans *Othello*. Si le rôle qu'il joue dans notre film correspond en partie à cette image de grand seigneur qu'il a déjà



acquise, c'est sur le mode de la dérision : il est l'ami intime du prince, mais aussi son bouffon. La première image de lui le représente dormant encore, une sorte de béret sur la tête, puis se réveillant péniblement, le regard fixe, les cheveux hirsutes, alors que le prince, en uniforme, lui rend une visite matinale (photo 7 page ci-contre). Les physiques opposés de l'apprenti-coiffeur et du bouffon ressortent particulièrement bien dans les scènes où la caméra les réunit sur la même image, alors qu'ils s'épient au travers de la cloison de leurs chambres (photo 8). Le spectateur jouit de les voir tous les deux alors que les rivaux ne se voient pas. Une autre scène les représente tous les deux en présence de Louise et tentant, chacun à sa manière, de séduire Louise, Mandelstam par un sourire enjôleur, Scarron avec de grands airs (photo 9).



La grande taille de Forster-Scarron, amplifiée par une ample pélerine et un chapeau, obture une bonne partie de la fenêtre de l'appartement de Maske lorsqu'il s'y présente pour louer une chambre. Louise, par contre, dans un contre-champ, apparaît minuscule, figuration de la victime potentielle. Un gros-plan de son visage la montre effarée par cette apparition inquiétante qui tourne autour d'elle et la contraint à marcher à reculons vers son domaine : la cuisine (photo 10 page précédente). Retirant son chapeau, Scarron lui débite un compliment qui déclenche aussitôt chez elle une mine coquette (photo 11 page précédente) : « Je vous ai vue, Madame Maske, sur la place du marché, et j'en suis enivré [berauscht]. » L'effet comique que pro-

duit Scarron dans les scènes avec Louise résulte de plusieurs éléments : en premier lieu, il faut mentionner la façon mécanique qu'il a de se déplacer, son expression figée qui le fait ressembler à un automate (il porte un maquillage épais), ses grands yeux vides et sans expression. C'est sans aucun doute celui des acteurs du film qui a le jeu le moins « naturel ». La formule de Bergson interprétant le rire comme l'effet du « mécanique plaqué sur du vivant » s'applique bien à lui. Autres sources du comique : le complimenteur, comme intimidé, n'ose pas regarder la complimentée ; il porte, pour lire ses vers ampoulés, des lunettes aux verres circulaires, posées de guingois sur son nez, qui lui donnent un air particulièrement niais (photo 12 page précédente) ; il sort de sa poche un grand rouleau de papier — trouvaille du metteur en scène — qu'il porte à bout de bras et entreprend de lire. À cet égard, le film rend bien compte, avec ses moyens propres, de la fausse exaltation du personnage théâtral de Scarron qui parle encore alors qu'on attend de lui des actes. Sans parler des intertitres, déjà évoqués, qui nous renseignent sur le contenu inepte des compliments. Le ridicule de ces attitudes est explicité par Louise elle-même lorsqu'elle singe au château, devant le prince et après avoir mis ses lunettes, Scarron débitant des niaiseries (photo 13 page précédente). Assise entre les deux, elle regarde son admirateur avec

indifférence, réservant tous ses sourires pour le prince (photo 14 page précédente). Dépité, le bouffon comprend qu'il est de trop.

Le prince, seul personnage à son avantage dans le film, est interprété par l'acteur Christian Bummerstedt. Il avait naturellement une belle prestance, un air avantageux, un visage régulier qui le prédisposaient à jouer ce rôle de bon souverain. Nous le voyons continûment dans le même uniforme d'opérette, les cheveux lisses coiffés en arrière, le regard bienveillant et le geste protecteur (photo 15 page ci-contre). Contrairement à son bouffon, il regarde Louise dans les yeux, plaisante avec elle, mais sans exaltation, en homme sûr de lui. Dans le système sémiologique du film, il représente l'antithèse à la fois de Theobald (capacité à écouter les femmes vs refus de considérer la femme comme l'égale de l'homme) et de Scarron (dialogue vs monologue). Au cours du dîner fin qu'il partage avec Louise, il est l'initiateur aux sentiments raffinés. Il révèle à elle-même la bourgeoise complexée, lui fait prendre conscience de son charme ; elle échange, sur sa suggestion, les vêtements grossiers imposés par son époux contre une robe légère et échancrée, apprend à sourire, s'essaie encore maladroitement, mais en s'en amusant, aux bonnes manières à table. Ce qu'ils font ensuite n'est que suggéré lorsque le prince revient du parc en la portant dans ses bras. Pour la censure, ils reposeront ensuite, lui sur un fauteuil, elle sur un canapé, à distance respectable (photo 16). La clôture du film paraît nette avec le retour de Louise dans son foyer et la promenade qu'elle fait au bras de Theobald plus satisfait que jamais. À sa façon, le prestige social mis à part, le rôle du prince n'est pas fondamentalement différent de celui de la « voisine d'en face » : tous les deux contribuent à sortir Louise de son état d'épouse confinée au fourneau. L'une, il est vrai, le fait sur le mode exclusif de la libération sexuelle ; le prince, en revanche, lui fait découvrir le mode de vie raffiné d'une élite sociale.



16

C'est l'actrice Olga Limburg (1881-1970) qui interprète le rôle d'Elfriede, alias Gertrude Deuter. Son premier engagement, au théâtre municipal de Posen, date de 1901. L'année d'après, elle vint à Berlin où

elle commença une longue carrière d'actrice de scène et de cinéma. Elle a acquis ses plus grands succès dans l'interprétation de rôles de femme du monde. Dans la pièce, l'obstination de la voisine à émanciper Louise s'explique par une disgrâce de la nature et un besoin de vivre la passion par personne interposée : « La forme de mon visage ne suffisait pas à satisfaire l'appétit de vivre insatiable qui m'était donné ¹. » Cette explication n'aurait pas convaincu le spectateur du film car, à près de cinquante ans, Olga Limburg ne manquait pas de charme : les cheveux frisés, un ruban noir autour du cou, les yeux fripons, la « voisine d'en face » faisait



17

bonne figure. La différence d'âge faisait d'elle, pour une femme inexpérimentée comme Louise, une initiatrice toute désignée (photo 17). Son discours est une invitation continue à briser le tabou de la sexualité : « Que les femmes perdent leur culotte, il paraît que cela arrive dans les cercles les plus raffinés », « les culottes perdues, il est vrai, ont coutume d'habitude d'être en soie et en

dentelle, pas en drap », « trois hommes dans la maison, comme vous en avez de la chance ». La verdeur de son parler est bien faite pour divertir les spectateurs. Comme sa façon de prendre des jumelles pour regarder de l'autre côté de la rue et mesurer ainsi l'état d'avancement des aventures de sa protégée qui ne se trouve qu'à quelques mètres.

7 Traitement de l'espace et effets de montage

L'analyse du film doit être complétée par un inventaire des différents lieux où il se déroule et par une étude des effets que metteur en scène et scénariste tirent de leur technique de montage. À cet égard, il convient de noter que la pièce de théâtre ne pouvait pas, sur ce point, fournir de modèle car elle avait un décor unique : la pièce d'habitation des Maske. Si le début du film, jusqu'au départ à l'église, se passe exclusivement dans ce cadre, l'espace se diversifie par la suite : une rue mène à l'église et à la place du marché, dans son appartement la voisine d'en face lit dans les cartes, on voit Theobald tuer le temps au bureau devant

1. *Die Hose*, in *Gesamtwerk*, Dramen 1, p. 42 : « Die Bildung meines Gesichtes reichte nicht hin, die unbändige Lebenslust, die mir gegeben ist, zu erfüllen. »

ses encriers et ses cachets, Louise prend un train qui s'arrête en pleine nature et une calèche l'emène au château, Theobald va dans son café habituel, où Scarron le rejoint, pour jouer aux quilles et chanter, Louise découvre le salon d'apparat du prince, les dernières images montrent le couple Maske, se promenant dans un parc. L'église mise à part en tant que lieu de dévotions commun à toute la population, les divers lieux ressortissent soit de la sphère bourgeoise, dévalorisée pour l'essentiel, soit de la sphère de la noblesse toujours connotée positivement. À cet égard, l'appartement des Maske se présente comme l'antithèse du palais. Exigu et bas de plafond, encombré de bibelots et de napperons, environné de sentences moralisatrices, il est comme la projection de la psyché du petit-bourgeois. Le palais, en revanche, est vaste (en particulier, la salle d'audience où le prince remet à Theobald sa décoration) et luxueux avec son décor baroque (tentures, vases précieux, miroirs) et la pièce d'eau sur laquelle s'ouvre le salon. Au lieu du puritanisme bourgeois, on y voit sur les murs des tableaux et dans le parc des statues célébrant le corps féminin. Au-delà de ces différences, les intérieurs en carton-pâte — ceux de l'appartement bourgeois comme ceux du palais — se caractérisent par l'accumulation de formes molles, de tentures et de draperies, de bibelots et de napperons. En cela, le décorateur s'est manifestement inspiré de formules de Sternheim caractérisant son époque comme « époque de peluche ¹ ».

Ce qui vient d'être dit des espaces représentés dans le film doit être complété par une étude des effets de montage. Ceux-ci peuvent être comparés au procédé de « l'ironie dramatique » souvent mis en œuvre au théâtre ². Le montage filmique peut avoir le même effet que l'ironie dramatique lorsqu'il met en évidence les différences entre les personnages pour ce qui est de leur information. Manfred Pfister montre dans son ouvrage de référence sur le théâtre que ce procédé exploite l'interférence entre les systèmes d'information externe (entre la scène et le spectateur) et interne (entre les personnages). Dans notre film, il s'agit le

1. Cf. « Privatkurage » in *Gesamtwerk* 10/1, p. 351 : « Ein kleiner Beamter in plüschener Zeit weiß, Peinlichkeiten von außen zu entgehen, genügt es, Plüsch unter Plüsch zu scheinen. »

2. Cf. sur le concept d'ironie dramatique (dramatische Ironie) : Manfred PFISTER, *Das Drama*, München, W. Fink (UTB für Wissenschaft), 2000 (10^e éd.), p. 87-90.

plus souvent de rapprocher à l'intention du spectateur, par une succession rapide de plans, des faits qui se déroulent dans deux ou plusieurs lieux distincts. C'est la raison pour laquelle *a contrario* les séquences du début du film sont constitués de longs plans fixes : toute l'action reste encore concentrée dans l'espace confiné des Maske. Par la suite, l'insertion de scènes brèves (le lever de Scarron, l'arrivée du prince devant l'église, la voisine tirant les cartes dans son appartement) peut servir à la présentation anticipatrice de nouveaux personnages et au déploiement de la comédie dans l'espace. Le spectateur cherche alors à intégrer ces nouvelles données dans un système explicatif. On ne s'étonnera pas que ce sont les aventures successives de Louise qui font massivement l'objet d'un montage « ironique » ; la succession rapide des plans concourt à la dramatisation puisqu'elle rapproche constamment deux fils de l'intrigue qui, tout en se déroulant dans des lieux distincts, sont étroitement liés. C'est le cas notamment des plans rapides montrant Theobald au bureau alors que Louise, encouragée par la voisine, prête une oreille complaisante aux compliments galants de Scarron. Le rapprochement est d'autant plus comique que le fonctionnaire n'y a manifestement rien d'autre à faire que de bailler et de manger les sandwiches apportés : quelle inconscience, alors que tous complotent contre ses intérêts, à son propre domicile ! La même situation se répète par la suite, quand Theobald se rend au café pour jouer aux quilles et chanter avec les membres de son association. Le naïf croit que son épouse est chez ses parents alors qu'elle découvre la grande vie au château. L'ironie dramatique monte encore d'un cran quand Scarron, dépité, quitte le château et rencontre Theobald au café, qui lui offre une bière. Theobald reconforte sans le savoir un galant éconduit par sa femme, alors que celle-ci en a trouvé enfin un à son goût. De la même manière, il offre bière et cigare à Mandelstam et joue aux cartes avec lui en attendant que Louise revienne de chez ses parents/du château. La jovialité du mari (il saute sur sa chaise de plaisir) contraste avec la situation réelle que connaît le spectateur. Son affirmation qu'on « ne trompe pas un Theobald Maske » peut être vue comme le comble de l'inconscience ; cependant, elle se trouve en quelque sorte validée par l'issue du film. Même si le triomphe final est acquis par la faveur du prince, le parti pris d'aveuglement du petit-bourgeois est, somme toute, payant.

On peut imaginer que, dès la sortie du film à Berlin au cinéma Capitol le 20 août 1927, ces effets de montage étaient renforcés, sur le plan

sonore, par une musique appropriée jouée par quelques musiciens. Avec l'avènement du cinéma parlant, on avait oublié ces conditions initiales et souvent projeté les films muets sans accompagnement sonore. Dans la version du film diffusée le 19 octobre 1984 par la deuxième chaîne de télévision allemande (ZDF), un accompagnement musical, composé et dirigé par Hans Jönssen, souligne les effets de montage évoqués. Chaque personnage ou sphère de l'action est en effet identifié par un ou plusieurs instruments et par la même mélodie de base qui, selon la situation, varie en tempo, en intensité et en harmonie. Le basson qui connote toutes les apparitions de Theobald est choisi sans doute pour sa tonalité grave qui suggère une voix grondeuse. Il contraste avec l'air de clarinette associé au personnage de Louise. Les deux instruments mêlent et opposent leurs sons dans les premières scènes, suggérant un dialogue difficile. Élément de dramatisation de l'action, un roulement de tambour se fait entendre juste avant le « scandale ». Un silence impressionnant suit, qui suggère l'effarement, la perte de voix des témoins. Dès qu'apparaît le prince, on entend des violons, qui se font langoureux dans les scènes de séduction, et même, au summum de la séduction, une harpe. La présence de Scarron est aussi soulignée par des violons mais leur mélodie est traînante et quelque peu dissonante. Dès que la voisine est sur l'écran — et parfois même juste avant, comme pour l'annoncer —, on entend clarinettes et batterie jouer un air entraînant de foxtrott (dans la pièce, la voisine se met à danser avec Louise). La course folle du jaloux Mandelstam est rythmée par une mélodie obsessionnelle sur une clarinette ; l'arrivée de l'aide de camp est annoncée par un roulement de tambour et la remise de la décoration à Theobald accompagnée par une musique militaire. Ces exemples montrent les multiples fonctions de cette musique : elle est un substitut à la voix, permet de donner aux personnages une sorte d'identité sonore, concourt aux effets dramatiques et souligne les moments comiques.

8 La réception du film

Une étude immanente du support-film doit être complétée par celle de la réception du film. Dans le cadre nécessairement limité de cette contribution, nous ferons appel à des documents et des témoignages qui nous paraissent les plus représentatifs. Le premier résultat de cette

enquête est que le film a reçu à sa sortie un accueil enthousiaste qui contraste avec la réception mitigée de la pièce lors de la première à Munich en octobre 1911. L'une des revues de cinéma les plus lues de l'époque, la *Filmkritische Rundschau*, signale dans un article paru le 28 août 1927, c'est-à-dire une semaine après la sortie du film, que celui-ci a été salué le jour de la première par des « tonnerres d'applaudissement ¹ ». Elle attribue le succès du film à la performance de quelques acteurs, en particulier à Werner Krauß dont elle dit qu'il est « peut-être de tous les acteurs du présent le talent le plus remarquable ». Ses diverses attitudes au début du film sont qualifiées d'incroyablement comiques (*unerhört komisch*) car elles « créent une ambiance dont les manifestations vont du sourire amusé aux tonnerres d'applaudissement ». Est citée, comme particulièrement réussie, la scène où « un verre de cidre transforme l'époux en colère et fou de rage en un bourgeois bon-vivant ». La revue estime qu'à part lui, seules Olda Limburg et Jenny Jugo ont des rôles consistants qu'elles jouent avec talent, en particulier la seconde, qualifiée de « jolie femme », dont les débuts sont jugés prometteurs. La *Filmkritische Rundschau* loue également le cameraman Carl Drews et le responsable des décors, Heinrich Richters, tout en estimant que ce dernier « aurait pu prendre plus de soin pour exécuter quelques intérieurs ». Enfin, dernière remarque intéressante de cette revue de cinéma, cette fois à propos de la brève aventure amoureuse de Louise avec le prince : « Bien entendu, c'est Sa Majesté qui triomphe finalement, on peut du moins le supposer car toute l'histoire est traitée de manière extraordinairement décente, d'une part parce que l'effet donné est meilleur, et d'autre part sans doute parce que de cette façon il a été plus facile de s'arranger avec la censure ². »

Dans une notice, la *Filmwoche* du 31 août 1927 parle à propos de la première de *Die Hose* au cinéma Capitol de succès monstre, dont il crédite à la fois le scénariste « qui a réussi à transposer à l'écran la

1. *Filmkritische Rundschau*, Nummer 1071, 28.8.1927 : « Im Capitol gab es bei der Uraufführung Beifallsstürme. »

2. *Filmkritische Rundschau*, *op. cit.* : « Selbstverständlich siegt zuletzt Seine Hoheit, wenigstens ist das zu vermuten, denn die ganze Geschichte wird außerordentlich dezent behandelt, einmal weil es so besser aussieht und zum anderen wahrscheinlich, weil man mit der Zensur auf diese Weise auch besser zurechtkam. »

satire qu'a faite Sternheim de la psyché et de l'univers intellectuel du petit-bourgeois de province », et Hans Behrendt « qui a mis en scène ses caricatures avec humour et un sens très sûr de la mise en forme ¹ ». L'auteur de l'article loue également l'expressivité du jeu d'acteur de Werner Krauß qui fait oublier « qu'on a devant soi un écran muet. Ce Maske vit et fait participer le spectateur à cette vie. On se trouve en plein dans le quotidien ridicule du petit-bourgeois. » Il voit en Jenny Jugo une Madame Maske idéale : « naïve, inoffensive, friponne aux coins des lèvres ². » La performance d'Olga Limburg est jugée « étincelante », les autres acteurs « ont plu », avec une réserve pour Forster qui « prend son rôle trop au sérieux, si bien que, finalement, il semble être le seul à jeun au milieu d'un groupe de joyeux fêtards ³ ». Avant même la sortie du film, dans son numéro du 17 août, la même revue avait publié un article sur lui, illustré de scènes du film mais sa valeur informative est faible : avant d'énumérer les péripéties de l'intrigue, l'auteur se livre à des considérations inutiles sur le titre et sur « le sexe féminin » ; il semble même ignorer la comédie de Sternheim puisqu'il attribue à Franz Schulz « l'invention » de l'histoire. Signalons encore, pour ce qui est des critiques de l'époque, une courte notice dans le numéro 622 (9 mars 1928) des *Paimann's Filmlisten* de Vienne, qui voit dans l'intrigue « une chose qui n'arrive sûrement pas tous les jours et qui mérite l'attention, vu la caricature spirituelle du milieu petit-bourgeois et la performance de Krauss et Jugo dans le rôle des époux ». Comme on le voit, sur le moment, le film est vu par la critique avant tout comme un divertissement hautement comique, servi par de grands acteurs. La question de la fidélité au modèle n'est guère posée, alors que la pièce continue à être jouée ⁴.

1. *Die Filmwoche*, 1927, Nr. 35 (31.8.1927) : « “Die Hose”, im Capitol uraufgeführt, brachte der Phoebus [la société de production] in der Premiere einen Bombenerfolg. Der Verfasser des Drehbuches, Franz Schulz, hat es verstanden, Sternheims Satire auf das Seelenleben und die Gedankenwelt des Provinzspießers für die Leinwand wirksam zu gestalten. »

2. Cf. note 1 p. 182.

3. *Ibid.* : « Rudolf Forster allerdings : er nimmt seine Rolle zu ernst, so daß er schließlich wie der einzige Nüchterne unter fröhlich Bezechten scheint. »

4. D'après Rudolf BILLETTA (*Sternheim-Kompendium*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1975, p. 504-505), la pièce est jouée en 1926 à Viborg (Finlande), Kiel, Munich, Augsburg, Hanovre, Cottbus ; en 1927, à Prague, Darmstadt et Berlin (Theater am Kurfürstendamm, première le 1^{er} novembre).

Quant au sens global du film, on y voit une caricature du *Spießler* de province, un type hors du temps, qui renvoie au *Philister* des Romantiques et aux bourgeois de l'époque Biedermeier. L'épisode du prince, dont on perçoit qu'il tient compte des contraintes de la censure, contribue à déshistoriser la thématique.

Dans l'immédiat après-guerre on observe en Allemagne un regain d'intérêt pour le film, intérêt venant en partie de l'interruption de la production cinématographique. Des ciné-clubs allemands le mettent à leur programme. Celui de Goslar le projette en novembre 1951 devant une salle comble. Le quotidien local présente Sternheim comme un auteur « qui a fait la satire de son époque et réglé ses comptes avec l'Allemagne wilhelminienne ». C'est, pour les responsables du ciné-club, l'occasion de rappeler la qualité du cinéma dans les années vingt et de comparer la façon de jouer des acteurs à l'époque et dans le présent. Cette comparaison est à l'avantage du passé car « à présent, sans aucun doute, l'art de la représentation avec ses possibilités de jouer à fond du geste et de la mimique n'est pas suffisamment exploité ¹ ». La même année, Hugo Richard écrit pour la revue *Cinéaste* quelques réflexions sur la pièce et sur le film. Il tient pour assuré que, pour le Sternheim auteur de la pièce, « le bourgeois est un être méprisable qui n'a pas le courage d'être lui-même, qui a succombé à tous les petits et les grands vices, à l'appât du gain, au carriérisme, à la servilité vers le haut et aux préjugés de classe arrogants vers le bas ² ». Plus que les changements de mentalité qui sont intervenus entre la pièce et le film, c'est l'absence de paroles qui le frappe le plus dans le film muet, absence compensée, il est vrai, par la langue des images (*Bildersprache*). L'année suivante, c'est le ciné-club de Munich qui projette le film à la *Schaubühne*. La *Süddeutsche Zeitung* est enthousiasmée par la « caricature grotesque du *Spießler* » incarné par Werner Krauß et trouve « très amusant » R. Forster dans son premier rôle comique ³.

1. *Goslarsche Zeitung*, 16 novembre 1951.

2. *Cinéaste*, Heft 4/1951 : « Bürger ist für ihn [Sternheim] das verächtliche Wesen, das nicht den Mut zu sich selbst hat, das allen kleinen und großen Lastern, der Geldgier, Streberei, der Kriecherei nach oben und dem anmaßenden Klassendünkel nach unten verfallen ist. »

3. *Süddeutsche Zeitung*, 24 septembre 1952.

Quelques années plus tard, à la date du 14 novembre 1956, on trouve dans le *Wiesbadener Kurier* le compte rendu d'une projection du film, qualifiée d'« amusante ». Le critique trouve « aujourd'hui comiques (!) différents types humains dans leurs poses excessives » tout en saluant le talent des principaux acteurs : Krauß, en particulier dans la scène où, courbé vers le sol, il reçoit sa décoration (photo 18) ; Jenny Jugo qu'il trouve certes un peu « mièvre » (puddingsüß) mais qui révèle ici ses dons pour la comédie, Forster qui serait un « bouffon perfide », voire diabolique¹ (!). C'est encore un ciné-club qui organise la projection du film à Nuremberg en janvier 1957. Dans le compte rendu qui en est fait pour le journal local, il est fait référence à l'historien de la littérature Hans Schwerte pour expliquer l'absence de héros positif dans la pièce : « “Le nouvel homme”, l'enjeu du combat qui est mené ici à partir du pôle négatif, est un fantôme sans vie, une autre caricature. Entre Wedekind et le drame expressionniste proprement dit, Sternheim représente un degré intermédiaire du cynisme négatif². »



18

À une période plus récente, le film muet de Behrendt et Schulz n'alimente plus seulement les programmes des ciné-clubs mais atteint un vaste public. Par trois fois au moins, il a été diffusé par la télévision allemande : il a inauguré le 3 juin 1961 l'émission « Film-Klub » sur la « deuxième chaîne » de l'époque (Zweites Fernsehprogramm, que la NDR et la WDR diffusaient alors en commun) ; la deuxième chaîne (ZDF) l'a diffusé le 19 octobre 1984, puis, en juin 1986, ce fut le tour de la « troisième chaîne ». Pour la diffusion de 1984, la deuxième chaîne avait innové en adjoignant au film un accompagnement musical dont il a été déjà question. Cette version a été reprise telle qu'elle pour la diffusion de 1986. Le commentateur du *Tagesspiegel*, quotidien de Berlin-

1. Amüsantes Stummfilmerlebnis, *Wiesbadener Kurier*, 14 novembre 1956. Cette interprétation du personnage de Scarron ne correspond ni à la réalité de la pièce, ni à celle du film.

2. *Nürnberger Nachrichten*, 10 janvier 1957 : « Der “neue Mensch”, für den hier vom Negativen her gekämpft wird, ist ein Schemen ohne Leben, eine weitere Karikatur. Zwischen Wedekind und dem eigentlichen expressionistischen Drama stellt Sternheim eine Übergangsstufe des negativen Zynismus dar. »

Ouest, y voit à juste titre un retour aux origines : les films muets avaient un accompagnement musical jusqu'à l'avènement du film parlant. Par ailleurs, il explicite un élément du film qui, censure obligeait, avait été traité avec prudence par les auteurs du film : pour lui, ce sont les faveurs de Louise pour lesquelles le prince (Duodezfürst) remercie Theobald par un avancement. Droit de cuissage contre avantages matériels, c'est cet échange qui rétablit l'ordre et la paix dans la principauté de poche ¹. La fin d'une époque d'ordre moral amène ainsi les commentateurs à s'interroger davantage que par le passé sur le sens global du film, au-delà des performances individuelles des acteurs.

Conclusion

Le film muet réalisé par Schulz et Behrendt pour le compte de la société par actions Phoebus-Film avec le concours d'excellents acteurs de cette époque a été plébiscité par le public de 1927. Son succès ne s'est depuis lors pas démenti, certains voyant dans cette réalisation l'illustration d'une supériorité de principe du cinéma muet par rapport au cinéma parlant. De fait, le jeu des acteurs a pallié l'absence de voix par une utilisation particulièrement élaborée des moyens d'expression corporels : caractéristiques physiques des acteurs, mimiques, déplacements dans l'espace, langue gestuelle, habillements. Tout fait signe dans ce spectacle, chacun de ses éléments étant dans un rapport d'analogie ou de contraste avec un ou plusieurs autres (esthétique que favorise le noir et blanc). Rappelons quelques exemples : Le caractère tyrannique de Theobald renvoie constamment à la fragilité et aux moyens de séduction dont dispose Louise pour « répondre » malgré tout à la brutalité de son partenaire ; le personnage du prince présente une variante séduisante de la virilité, en opposition avec le comportement machiste du petit-bourgeois ; Scarron, et c'est en cela qu'il est d'avance disqualifié, est le contraire à la fois de Theobald (une femme ne peut se fier à lui) et du prince (position sociale inférieure et incapacité d'écoute). L'efficacité de cette esthétique saute aux yeux quand on regarde l'un après l'autre le film et la pièce : celle-ci semble d'autant plus « bavarde » que le metteur en scène mise sur une esthétique réaliste. Dans le cas de la pièce,

1. Stummfilm « Die Hose » in Musikfassung, *Tagesspiegel*, Berlin/West, 11 juin 1986.

il est vrai, les intentions de Sternheim sont théoriquement préservées par le texte parlé. Ce n'est effectivement que théorique car l'existence de ce texte n'a pas empêché des interprétations et des mises en scène différentes, voire divergentes.

Au-delà des avantages comparées des deux médias, il convient de se demander si les intentions de Sternheim n'ont pas été trahies par ce film au demeurant réussi. À l'écran, Theobald est du début à la fin un personnage brutal, égocentrique, matérialiste, goinfre, conformiste. Son triomphe final n'est dû qu'à sa capacité de fermer les yeux sur l'escapade amoureuse de sa femme. Certes, celui de la pièce n'hésite pas à user d'un bâton (on est proche de Molière et de la *commedia dell'arte*). Pourtant, c'est lui aussi qui prend, dans la première scène de l'acte III, le parti des femmes contre les deux célibataires Scarron et Mandelstam lorsque ceux-ci, invoquant Goethe et Nietzsche, les dévalorisent. Ce petit-bourgeois, qui jusque-là avait suscité chez le spectateur plus de rire que de sympathie, défend à présent, face aux deux galants misogynes, l'idée d'une certaine égalité des sexes : « Pour parler selon mon expérience, je n'ai pas acquis la conviction que, dans mon mariage, j'aurais eu avantage à renforcer en moi et à exprimer le sentiment de cette différence ¹. » On le voit, Theobald est loin d'être féministe, son discours sur les femmes et son attitude avec la sienne sont dictés par son intérêt personnel, mais comparé à ses deux contradicteurs, il paraît presque humain lorsqu'il invoque le « cœur » des femmes, dans lequel les autres ne voient qu'un « muscle ». Par ailleurs, on ne perçoit presque rien dans le film de l'habileté verbale de Theobald, dans la pièce, à disqualifier les galants aux yeux de sa femme. Si, dans la pièce, il triomphe finalement de ses rivaux, il ne le doit qu'à lui-même, à sa tactique de neutralisation des rivaux l'un par l'autre, à son solide sens pratique, à son refus de se laisser piéger par les mots et les faux-semblants. Ce que l'on prenait pour des défauts se révèle être des qualités. Rien de tout cela dans le film muet dont la technique commandait de représenter les personnes sans les nuances qu'implique la parole. En ce sens, l'adaptation de Behrendt dénature sensiblement le modèle.

1. *Die Hose*, *op. cit.*, p. 93 : « Aus meiner persönlichen Erfahrung gesprochen : ich konnte mich nicht überzeugen, daß es mir in meiner Ehe Vorteile gebracht hätte, hätte ich das Gefühl der Unterschiedlichkeit in mir gestärkt und zum Ausdruck gebracht. »

Cette complète dévalorisation, dans le film, du personnage de Theobald déséquilibrait complètement l'économie de la pièce, sauf à la transformer en un vaudeville grotesque. De là le recours au personnage du prince, sorte de *deus ex machina*, dont l'apparition miraculeuse restera un court intermède dans la vie des Maske. Ce recours pouvait se justifier par l'image prestigieuse de la noblesse que présentent d'autres comédies de Sternheim écrites avant la guerre. On pense à l'ascendance mythique que s'invente Christian Maske dans *Der Snob*, lorsque, en arrêt devant le portrait de sa mère, il laisse entendre à Marianne, sa jeune et noble épouse, pour l'impressionner, que son père n'est pas Theobald mais un vicomte.¹ Ou à la comédie *Bürger Schippel*, dans laquelle la « fille de bourgeois » Thekla Hicketier a une courte mais décisive liaison avec le « prince » : certes, elle épouse par « discipline » (*Zucht*) en la personne du « fonctionnaire du prince » Heinrich Krey quelque'un de son rang, mais la rencontre avec le prince l'aura révélée, elle aussi, à elle-même : « Vous êtes un bonheur ravissant, inoubliable, pour les femmes. Svelte, chaleureux et affamé comme un enfant, vous arrivez à convaincre chacune qu'elle est la première femme que vous tenez dans vos bras, et justifiez qu'on se donne à vous². » En ajoutant l'idylle princière, le scénariste n'a donc pas vraiment falsifié le texte théâtral mais plutôt réalisé un amalgame par la réunion d'éléments trouvés dans plusieurs pièces. Aux antipodes du matérialisme bourgeois, la figure princière cristallise les fantasmes érotiques. Contrairement au roi de la pièce, il n'incarne pas l'ordre moral ; c'est lui, au contraire, qui fait preuve de largeur d'esprit, alors que les bourgeois de la petite ville regardent Theobald de travers à partir du moment où sa femme est devenue objet de « scandale ».

Les choix du scénariste témoignent donc du prestige que gardait la noblesse dans la République de Weimar en dépit de la perte de ses privilèges. Elle représentait aux yeux du public le supplément de rêve dont l'ère de la « nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*) manquait cruellement. Le film manifeste une nostalgie d'un ordre ancien, idéalisé, dans un contexte de désillusion. En seize ans de temps, la condition féminine avait beaucoup changé : les femmes, en Allemagne comme dans toute l'Europe, avaient suppléé les hommes partis à la guerre et acquis ainsi

1. *Gesamtwerk* I, p. 212-215.

2. Bürger SCHIPPEL, in *Gesamtwerk* I, p. 543.

une certaine autonomie. Leur conquête du droit de vote en était l'expression politique la plus spectaculaire. Leur relative émancipation se reflète dans le comportement de Louise qui n'est plus le personnage complètement soumis de la pièce ; face au tyran domestique, elle n'est plus démunie, elle ne renonce pas à rêver, à vivre même son rêve. Alors que la problématique de la pièce se limitait à la question de savoir comment le bourgeois pouvait vivre selon sa loi propre, celle du film en aborde une autre : comment la femme peut-elle se réaliser dans un contexte où coexiste la tradition machiste et le désir d'émancipation des femmes ? Cette tension entre l'ancien et le nouveau s'observe particulièrement à la fin du film : Theobald choisit de ne pas savoir ce qui s'est réellement passé car un conflit ouvert ne se terminerai pas forcément à son avantage ; dans la scène finale du parc, sa femme à son bras, il semble avoir repris le dessus, conjure même sur le ton de la plaisanterie ce qui l'effrayait il y a peu : « Attention à ne pas me perdre encore la culotte ! » (Daß Du mir nicht wieder die Hose verlierst !). Le tyran s'humanise, sa femme esquisse un sourire mutin (photo 19). Certes, l'ancien pèse encore, Louise est de nouveau engoncée dans une robe d'étoffe grossière. Pourtant, le dénouement ne figure pas simplement un retour au *statu quo ante*. Les expériences faites de part et d'autre initient un autre type de relation que chaque spectatrice et spectateur est invité à imaginer.



19

Sabine KREMSER-DUBOIS

Deuxième partie

Poésie et roman

Le corps dans la poésie de Trakl : de la chair au langage

Lorsque Georg Trakl (1887-1914) entre en poésie en 1908, il se trouve confronté à une situation de crise. Dès la fin du XIX^e siècle, le caractère conventionnel du langage, mais aussi du « je lyrique » est dénoncé par les poètes. La *Lettre du Lord Chandos* d'Hofmannsthal thématise de façon emblématique cette crise du langage et de la poésie de l'expérience vécue (« Erlebnislyrik »), une des veines principales de la poésie germanique au début du XX^e siècle. La modernité littéraire se définit pour une part à travers ce caractère autoréflexif de l'art, cette réflexion sur son matériau et son origine, allant de pair avec une tendance à l'abstraction et à la dépersonnalisation. D'autre part, elle est aussi l'histoire des différentes stratégies développées pour faire face aux problèmes posés aux poètes : comment continuer à écrire de la poésie, comment dire la réalité, se rapprocher le plus de son immédiateté, où ancrer la voix poétique. Les nouvelles théories touchant l'individu (Mach, Freud) et la substance de la réalité viennent corser la difficulté de cette tentative de retour à l'authenticité du réel. Au début du XX^e siècle, la redécouverte du langage corporel est l'une des voies explorées. Le primitivisme ambiant voit dans le corps le support d'une expression spontanée, immédiate, universelle. Tirant les conséquences de son insatisfaction envers l'écriture poétique, Hofmannsthal se tourne vers le théâtre. Trakl, lui, écrit le début d'un nouveau chapitre de l'histoire de la poésie en s'orien-

tant vers une écriture plastique, scénique ¹. Nous aimerions ici en esquisser brièvement les contours. Pour des raisons de place, nous nous en tenons largement à un point de vue synchronique ², à un tour d'horizon de la représentation du corps dans la poésie trakléenne. La composition des images, la reprise de certaines images en motifs, l'étude de la fonction et de la sémantique de ses images ou motifs sont au cœur de notre travail. Le but en est de montrer comment le corps, être de langage, ne se borne pas chez Trakl à refléter de façon exemplaire au niveau tant sémantique que structurel l'attitude du poète face au monde (refus du lien mimétique entre langage et réel, tendance à l'abstraction, à la dépersonnalisation), mais aussi, d'un point de vue poétologique, que la poésie est, dans son essence même, une affaire de chair. Le corps nous semble être indissociable de la matière du poème, du mode d'émergence du sens à différents niveaux : il participe de l'énigme de l'identification, il est une frontière mouvante, il est tension vers une impossible unité, enfin les bonheurs du corps coïncident avec les bonheurs du texte.

1 Le corps et l'énigme de l'identification

Il est utile de procéder tout d'abord à un bref récapitulatif typologique. Les parties du corps les plus récurrentes peuvent être classées en cinq groupes. Le premier et le plus riche en termes rassemble des éléments de la tête : Stirn, Haare, Lider, Auge, Lippen, Mund, Wangen, Schläfen, Antlitz, Gesicht, Haupt. Il est possible de distinguer dans ce groupe trois sous-catégories recouvrant respectivement la zone de l'œil, celle de la bouche et celle du cerveau. Le deuxième groupe concerne le bras : Hand, Arm, Finger. Le troisième contient des éléments plus intérieurs (et ayant une connotation dépassant d'emblée la notation corporelle) : Brust, Herz. Le quatrième se réduit à un terme : Schoss, tout comme le cinquième : Gerippe.

Les termes désignant l'apparence extérieure du corps se distinguent par leur quantité et leur variété. Le corps apparaît avant tout comme

1. Cf. la thèse de Hans ESSELBORN, *Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik*, Köln, Böhlau, 1981.

2. L'angle d'attaque diachronique, tout aussi important, fera l'objet de recherches ultérieures.

une surface enveloppante et délimitante. Le visage et les mains, vecteurs traditionnels de l'expression le montrent comme le lieu et le support de l'avènement d'un message. Le corps est fondamentalement un matériau travaillé et façonné par un sens. Restent à étudier d'où provient ce sens et les modalités de son incarnation. Les adjectifs souvent associés aux noms relevés (*verfallen, nymphisch, purpurn, silbern, grün...*) indiquent qu'il ne s'épuise nullement dans la simple manifestation physiologique. Le corps n'entre pas chez Trakl dans une esthétique réaliste, mais bien plutôt dans une poétique laissant la part belle à l'expressivité (intensité et caractère anti- ou aréaliste des phénomènes). La part du symbolisme, notamment dans l'emploi des couleurs, reste à déterminer.

2 L'éclatement du corps et du sens

L'image du corps est rarement celle d'une entité cohérente. Les seuls termes désignant le corps dans sa globalité sont : *Schatten, Leib, Gestalt*. L'ombre, « *Schatten* », produit un effet de déréalisation, de dématérialisation du corps. À l'opposé, le vocable « *Leib* » met l'accent sur sa densité charnelle. La silhouette, la forme, « *Gestalt* » représente un degré intermédiaire. Élément visuel plus que matériel, elle installe le corps dans un décor, le fait se détacher sur un arrière-plan. Ces trois mots mettent en évidence le caractère problématique et nodal du corps, entre présence et absence, immatérialité et incarnation, individu et environnement, surface et profondeur des perspectives. D'emblée le mode d'apparition du corps le situe à la croisée de plusieurs champs sémantiques. Le signifié n'est dès lors pas à chercher du côté d'un unique signifiant mais dans la convergence d'un réseau de signifiants. Le plus souvent, le corps se réduit à une ou plusieurs de ses parties, notations éparses dans le poème. Il est parfois impossible de déterminer la figure à laquelle se rattache telle ou telle notation corporelle :

Und stille
Neigte in Mitleid sich über jene ein bärtiges Antlitz
Leise im Dunkel des Fensters ¹

1. « Sebastian im Traum », p. 52, 53. Les indications de page renvoient à l'édition DTV (Otto Müller Verlag) de 1998 de l'œuvre poétique de Trakl.

Le caractère expressif de ces termes est d'autant plus tangible qu'ils installent de véritables « apparitions » à l'intérieur du poème et appellent une interprétation. L'absence de message explicite délivré par ces « apparitions » (ou à leur propos par le texte), que ce soit à travers une voix ou à travers un geste univoque, achève de les détacher d'un arrière-plan interprétatif reposant sur le concept de réalisme et de rendu mimétique du réel. Elles sont des êtres textuels, insérés dans le tissu du texte. Lorsque les notations corporelles peuvent être associées à des figures, explicitement (« an der frierenden Hand der Mutter¹ ») ou implicitement (par un effort d'interprétation qui n'exclut pas la polysémie inhérente au procédé), elles ne contribuent pas à établir une image détaillée, réaliste de leur corps. Elles sont succinctes et souvent dispersées dans le texte. Elles sont de plus associées à des adjectifs, verbes ou substantifs qui les déréalisent. Il peut s'agir de termes abstraits, ou provenant de domaines si éloignés du corporel et de l'humain que le rapprochement devient abstrait (« die Wang' an seine Sterne gelehnt² »). Les adjectifs s'affranchissent de façon évidente de leur fonction mimétique (« Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden³ »). L'image du corps est éclatée, mise en pièces et ces pièces sont associées à d'autres, provenant de champs sémantiques différents. Du fait de la variété des combinaisons et des variantes contradictoires — caractère interchangeable de termes antithétiques ou sans rapport apparent à un endroit précis d'un poème au cours de la genèse de ses différentes versions⁴ — les images qui naissent de ces combinaisons ne sont pas des symboles, métaphores ou allégories aisément déchiffrables. Selon les poèmes, l'image prend une coloration plutôt sombre ou plutôt lumineuse, et un même thème corporel voit sa signification changer selon le contexte. Il est impossible d'associer un sens figé, préétabli à un tel thème (comme l'homme pâle ou la bouche pourpre). Le sens chez Trakl ne s'installe pas. Il circule entre les motifs, entre les images. La fragmentation de l'image du corps présente deux aspects : le vacillement de la

1. Idem.

2. « Ruh und schweigen », p. 63.

3. « Abendländisches Lied », p. 66.

4. Voir les travaux de Walter KILLY, en particulier dans *Über Georg Trakl*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1960.

notion de figure (au niveau textuel) et d'identité (au niveau sémantique) et l'éclatement des significations. Le traitement du corps exprime ainsi à la fois un thème récurrent de l'expressionnisme (la remise en question du sujet) et un malaise littéraire face au matériau langagier et à ses possibilités d'exprimer la réalité, thématisé dans la *Lettre du Lord Chandos* d'Hofmannsthal. La structuration conventionnelle des figures ou personnages dans le poème (caractérisée par la fonction symbolique prédéfinie des parties du corps comme dans le blason amoureux par exemple d'une part, et par la fonction mimétique, le présupposé « réaliste » d'une totalité corporelle renvoyant à une identité précise d'autre part) fait place à une structure ouverte du sens.

3 Le corps démultiplié

Les figures sont parfois confrontées à leur double, ou à leur image dans le miroir. Paradoxalement, ces deux phénomènes ne sont pas si divergents qu'il y paraît au premier coup d'œil, informé par une tradition littéraire qui voit dans le double une menace et dans le miroir le lieu où le sujet peut s'apercevoir lui-même. Dans les poèmes de Trakl s'ajoute au double explicite (« Doppelgänger¹ »), peu fréquent, le double implicite, l'ombre, celui qui suit (« folgt ») ou est suivi : « Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam² ». Il correspond au niveau textuel à un phénomène d'écho (qui apparaît comme tel : « nachhallen³ »), au niveau structurel à une répétition du motif, avec ou sans variation. L'image des corps se dédouble, produisant un effet de vision :

Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn,
Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns⁴.

Cette vision peut avoir valeur de prémonition, ou de dévoilement du véritable état des personnes qui se découvrent, elle participe en tout cas d'un approfondissement de la perception et d'une approche de la vérité concernant principalement le sujet lyrique (« Und stählern schau dich

1. « Psalm », p. 32, 33.

2. « Vorhölle », p. 72, 73.

3. Idem.

4. « Abendlied », p. 38.

deine Augen an¹ »). Ce phénomène serait à rapprocher des doubles dans les tableaux d'Egon Schiele. Les apparences, en l'occurrence l'enveloppe physique, sont dépassées pour révéler une couche plus profonde de l'être, métaphysique (du moins existentielle) ou spirituelle. Il est à noter que le thème de l'artiste « visionnaire », la rhétorique d'une vision de la réalité les apparences une fois percées baignent Vienne à cette époque².

L'image dans le miroir est révélatrice, elle aussi. Elle peut confronter une figure à la réalité de sa condition (« Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel³ »). Le miroir est constitué par de l'eau (exemple précédent), par une glace réfléchissante (« Spiegel »), ou par des yeux (ceux d'Elis par exemple), qui témoignent ainsi de leur pureté. Le moment de la rencontre de l'autre, l'instant communicatif, à la fois perceptif et intellectuel, s'avèrent également fondamentaux dans la construction de la figure du sujet.

Und in silbernen Augen
Spiegeln sich die schwarzen Schatten unserer Wildnis⁴

Il peut avoir une fonction ornementale, proche de l'esprit du Jugendstil (multiplication d'une image, d'un motif), comme dans « Amen⁵ ». Mais dans l'œuvre de la maturité, il sert majoritairement de révélateur, d'adjuvant pour la connaissance de soi-même, l'« Erkenntnis » (« O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit⁶ »). L'image qu'on découvre dans le miroir est alors parfois horrifiante : « und da ich mit silbernen Fingern mich über die schweigenden Wasser bog, sah ich dass mich mein Antlitz verlassen⁷. » Les amants, désignés parfois comme des miroirs, deviennent dans « Delirium⁸ » des « miroirs défunts ». La perception d'une facette jusqu'alors occultée de la subjectivité et la rencontre de l'autre n'abou-

1. « Der Spaziergang », p. 26.

2. Oskar Kokoschka s'attribue ainsi des dons de visionnaire prophétique.

3. « Geburt », p. 64.

4. « Passion », 1. Fassung, p. 215, 216.

5. Page 34.

6. « Nachtlied », p. 40.

7. « Offenbarung und Untergang », p. 95-97.

8. Page 175.

tissent pas forcément à une étape supérieure dans la construction identitaire, en tout cas pas au sens d'une consolidation.

Le double, comme le miroir ont pour fonction essentielle la multiplication et la problématisation de l'image du corps qui s'avère incomplète, fragmentaire sinon trompeuse. L'effet produit n'est cependant pas une restriction du sens, ni une condamnation du langage corporel. Il va dans le sens d'une redéfinition de la figure (y compris celle du « je lyrique »), de l'identité qui perdent leur caractère monolithique pour devenir assemblages de facettes, agrégats changeants et toujours recommencés. La métamorphose qui s'opère ne va pas sans douleur :

Da in dorniger Kammer
Das aussätziges Antlitz von dir fiel ¹.

Le corps qui se dédouble ne produit donc pas seulement un frisson d'angoisse (autonomisation éventuelle du double ou de l'image) ou de délice (multiplication narcissique des « poses » par le miroir). La dialectique du corps et de son image, fidèle ou décalée, correspond à la tension existant entre les multiples composantes d'une individualité. Elle est aussi la mise en abyme d'un texte qui se reflète lui-même pour mieux s'approfondir, se creuser. Le sens s'enrichit de ces jeux de miroirs et d'échos, pour autant que l'on abandonne l'idée de l'immobiliser, de rassembler les morceaux de miroir. Les éléments du corps ne font pas sens par eux-mêmes mais considérés dans leur contexte.

L'abandon du substrat réaliste, l'éclatement de l'image, la déréalisation, la polysémie sont donc les nouvelles caractéristiques de la représentation du corps dans la poésie de Trakl. Après cette approche par la négative effectuée par rapport à une tradition et à une convention poétique et idéologique, une redéfinition de la fonction et de la sémantique de l'image du corps se profile.

1. Idem.

4 La frontière mouvante

4.1 Entre mise en scène et musique : déplacements du corps et du sens

Si la poésie de Trakl peut être d'un point de vue linguistique qualifiée de « nominale ¹ », elle n'en est pas moins extrêmement dynamique. Le mouvement du corps en particulier apparaît sous des formes multiples : verbe conjugué, participe présent ou passé, substantif (« der Schritt »). Un des thèmes récurrents de la poésie de Trakl est celui de la marche (« Wanderschaft »), des pas (« Schritt »). Rappelant le symbole baroque de l'errance humaine dans la vallée de larmes, il instaure un déplacement spatial de la figure dans le texte qui peut être interprété comme déroulement du destin humain, ou comme la quête spirituelle d'un sens. Les verbes de mouvement sont variés, désignant différentes allures (gehen, schreiten, hasten, laufen, trippeln), différentes directions (hinabfahren, hervortreten, sich zerstreuen), différentes intentions (présentes ou absentes) indiquées par le geste (entgleiten, fliehen, irren). La gamme va de la progression orientée par un sillage, une trace (nachjagen) au mouvement effectué par rapport à un référent précis (vorübergleiten), au déplacement sans but (irren, kreisen). Certains verbes provoquent un allègement du corps en marche pouvant aller jusqu'à la dématérialisation (huschen, gleiten, gespenstern).

D'autres mouvements apparaissent fréquemment, rythmant les poèmes d'une chorégraphie des corps. Le vacillement indique une incertitude de l'identité, de la position de l'être dans le monde et fait alors entrer en jeu une métaphorique de la lumière. Il peut être aussi équilibre fragile, état de grâce suspendu. C'est le cas du mouvement régulier de balancement du canot des amants qui berce les corps unis dans l'émotion amoureuse. Il serait difficile de faire ici le catalogue complet des mouvements. Signalons-en encore quelques uns parmi les plus significatifs. L'accroupissement, le recroquevillement signalent une attitude de repli sur soi-même face à un environnement ressenti comme agressif. Certains mouvements sont associés à des métaphores (aérienne,

1. Cf. Norbert HORMUTH, *Sprachwelt und Wirklichkeit. Die Struktur der lyrischen Eigenwelt in den Gedichten Georg Trakls*, Freiburg, Dissertation, 1963, p. 44.

aquatique, de croissance végétale ou monstrueuse). L'essence même du corps humain, sa pesanteur, son caractère bien délimité sont alors en question. Enfin, des gestes symétriques ou complémentaires installent un rythme, une respiration propre au poème : mouvements d'ouverture/fermeture, de balancement, de descente/montée, d'enfouissement, plongée/surgissement. Une dialectique de l'apparition/disparition, de la fusion/révolte délimitante, de la mobilité/immobilité vient compléter et dépasser le simple motif du déplacement. Le corps humain oscille ainsi entre deux paradigmes, l'un linéaire d'une courbe spatiale, l'autre bi ou pluripolaire renvoyant chaque mouvement ou mode d'apparition du corps à son contraire ou à son complément au sein du poème et de l'œuvre. Dans les deux cas, le fonctionnement relationnel des signifiants se rapportant au corps de façon directe se retrouve pour les signifiants désignant ses mouvements. Les motifs ne prennent sens que dans le contexte d'un poème bien précis.

Le corps humain, souvent présenté en mouvement dans le poème, s'inscrit dans un cadre spatial, dans un jeu d'interrelations entre lui et son environnement. Cependant plusieurs paramètres viennent se combiner pour mettre en cause l'établissement d'un lien direct entre ces motifs et la réalité, rendre problématique la recherche du sens et faire du mouvement humain une métaphore sinon absolue, du moins très malaisément interprétable hors de la surface textuelle. L'un de ces paramètres est l'emploi du « Reihungsstil ». Il consiste à juxtaposer des phrases brèves, sans rapports logiques ni chronologiques évidents, correspondant à un vers, donnant ainsi l'impression de la simultanéité de situations ou d'actions parfois difficilement conciliables. L'illusion du réel, naissante au niveau spatial est détruite aussitôt au niveau temporel. Un autre facteur de déréalisation des parcours décrits par le corps est l'utilisation du participe présent. Celui-ci n'inscrit pas un mouvement dans une couche temporelle précise mais le situe dans le présent du texte, comme advenant avec et en même temps que le poème. L'autonomisation de l'œuvre d'art, mise en évidence par Hugo Friedrich ¹, trouve une illustration dans cet aspect de la poésie de Trakl. Les « visions » retranscrites dans les poèmes défient les lois de la logique, du monde réel ; les

1. Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1956.

mots valent plus par leurs qualités visuelles et musicales que par leur dénotation. Le choix du langage corporel vient toutefois infirmer l'hypothèse d'une « Privatsprache », « langue privée » entendue au sens de l'hermétisme. Les images et motifs se rapportant au corps sont polysémiques, abstraits, déréalisés mais ils vont dans le sens d'une plus large ouverture du sens, exploitant les possibilités du langage gestuel, non univoque, et débordant les limites des concepts, motifs et représentations traditionnels.

4.2 L'incertitude perceptive

Cette question touche au mode d'écriture des poèmes (recherche de synesthésies, récurrence des notations perceptives) ainsi qu'à l'essence des figures qui y sont mises en scène. Le premier aspect renvoie à une longue tradition littéraire, marquée entre autres par Baudelaire et Rimbaud dont on connaît l'importance pour l'œuvre de Trakl. Une des nouveautés semble être l'incertitude perceptive (« Und etwas täuscht dir vor ein Feuer ¹ ») et l'imbrication des perceptions allant jusqu'à la possibilité de les interchanger selon l'effet désiré. Le visuel et l'auditif sont ainsi intimement liés et se combinent pour augmenter l'intensité expressive des images : « Und Ungebornes / Seufzend aus blinden Augen ². »

Le second aspect souligne l'incarnation des figures, sensible en particulier dans la mise en valeur des organes sensoriels et de la perception. L'humain est fondamentalement « être orienté vers », et Trakl l'exprime à travers le langage du corps : « Ein Schauendes ist der Mensch ³. » Le solitaire, figure proche de celle du poète, éloignée des contingences sociales, affectives par une sorte d'ascèse, est un être essentiellement à l'écoute de ce qui l'entoure. Il est oreille et œil, ses organes suivent (folgen) certaines perceptions qui prennent valeur de signes (bruit de pas, musique, vol d'oiseaux). Ces phénomènes ne se montrent pas comme les messages d'une transcendance, ils sont porteurs d'un sens immanent, à portée de tous ceux qui savent aiguïser leur perception, écouter les flux profonds des signes, adopter une démarche herméneutique. Si le mar-

1. « Melancholie des Abends », p. 13.

2. « Das Gewitter », p. 88, 89.

3. « Heimkehr », p. 189, 190.

cheur recherche l'orientation dans l'espace, l'« écoutant » ou le « regardant » la recherchent dans les manifestations de son environnement, qui donnent parfois lieu à des interprétations (« Deutung »). Un rapprochement plus approfondi avec la figure du poète et celle d'Orphée devrait permettre de montrer que le poète n'aspire pas à l'hermétisme. La difficulté d'interprétation des poèmes de Trakl pousse à l'envisager comme une démarche d'écriture. Or, c'est sans doute l'inverse qui se vérifie. Le poète ne s'enferme pas dans un monde langagier, accessible à partir de clés réservées à une élite. Il se place face au monde et le laisse résonner en lui (« tönen »). La mise en forme, en chant de cette résonance n'est pas un simple cryptage, elle veut rendre la complexité du monde, des signes qui le parcourent et retiennent l'attention du médium humain qui les transmet. Les motifs qui apparaissent dans les poèmes ne sont pas seulement des notations de ce qui advient dans le monde, le fait de leur présence, et les modalités de leur agencement ont un rôle dans l'émergence du sens.

La difficulté dans l'interprétation de ce sens provient directement de la difficulté de trouver un sens aux phénomènes du monde. La conception de la poésie de Nietzsche reparaît en filigrane chez de nombreux auteurs expressionnistes. Le poète apollinien tend à donner forme à l'informe, à privilégier l'harmonie, la beauté au détriment de la vérité. Le poète dionysiaque court lui le danger d'être submergé par l'énergie du monde et de perdre la capacité à faire entendre sa voix. L'évolution poétique de Trakl, qui après des poèmes de jeunesse dans le style du *Jugendstil* (perfection de la forme et repli de l'artiste dans une sphère artistique, esthétique coupée de et opposée à la réalité) passe à des formes plus heurtées, voire à de la prose, intègre la laideur à ses motifs (le corps joue ici un rôle fondamental), indique chez lui une tension entre ces deux pôles. L'apollinisme est thématé dans une lettre de 1908 :

Vorbei! Heute ist diese Vision der Wirklichkeit wieder in Nichts versunken, ferne sind mir die Dinge, ferner noch ihre Stimme und ich lausche, ganz beseeltes Ohr wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts¹.

1. Les lettres sont citées d'après : Georg TRAKL, *Dichtungen und Briefe*, Historisch-

La volonté d'atteindre à la vérité est quant à elle clairement exprimée dans une lettre de 1911, et s'associe à la recherche de l'impersonnel, de l'universel :

Anbei das umgearbeitete Gedicht. Es ist umso viel besser als das ursprüngliche als es nun unpersönlich ist [...]

Ich bin überzeugt, dass es Dir in dieser universeller Form und Art mehr sagen und bedeuten wird, denn in der begrenzt persönlichen des ersten Entwurfs.

Du magst mir glauben, dass es mir nicht leicht fällt und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist ¹.

L'incertitude perceptive nous conduit sémantiquement à la définition de l'humain comme être perceptif, en quête d'un sens apparaissant en creux dans la tension physique inassouvie, et au niveau poétologique à une figure du poète divisée entre beauté et vérité, entre personnel et universel.

4.3 La subversion des limites identitaires

Le corps est un seuil entre l'intériorité et l'extériorité. Ce seuil peut être plus ou moins marqué. Les poèmes de Trakl sont peuplés de figures dont le corps (et l'esprit) sont dans des « états-frontières » : sommeil, ivresse, rêve, somnambulisme, fatigue, folie. Ces états ont en commun le relâchement partiel ou total du contrôle de l'esprit sur le corps. Ils permettent d'accéder à une autre sorte d'appréhension du réel que l'appréhension rationnelle, logique. À travers eux, l'individu accède à une connaissance plus profonde de son environnement, à des visions. Ces états peuvent parfois être interprétés à l'inverse comme des métaphores de la destinée humaine sur terre. L'homme est alors un absent-présent (« entfremdet ») dans sa propre vie, un mort vivant (la frontière entre morts et vivants est très poreuse chez Trakl).

kritische Ausgabe, herausgeben von Walter Killy und Hans Szklenar, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969, vol. 1. Lettre du 5 octobre 1908 à Hermine von Rautenberg, de Vienne.

1. Lettre à Erhard Buschbeck, de Salzburg (?), de l'automne (?) 1911.

Le corps est un seuil entre le même et l'autre (animal, chose, autre humain). Cette frontière est fréquemment subvertie, produisant différents effets. Une partie ou la totalité d'un corps entre en contact avec un autre élément (le plus souvent naturel, végétal ou animal : Zweig, Stein, Stern, Baum, Blume...). Il peut s'agir d'une notation perceptive brouillant les contours et un substrat « réel » se retrouve alors sous la condensation de la formule poétique. Mais cette possibilité n'existe pas toujours, et n'est pas toujours pertinente pour l'interprétation. Que dire par exemple des vers suivants :

Durch kahle Birken gleiten die knöchernen Hände. [...]

Und die metallene Stirne tastet frierend durchs Haselgebüsch ¹

Le mimétisme est écarté par la focalisation sur une partie du corps et son association à un verbe de mouvement inhabituel. Si l'on peut encore voir le premier vers comme une synecdoque, l'intérêt est moindre pour le deuxième. Le front s'autonomise complètement, par sa couleur et par son activité orientée, de tout substrat réaliste. Il serait intéressant d'étudier les modalités de la relation entre le corps et la nature, en distinguant le contact (par rapprochement des deux éléments) et l'insertion, complétée ou non d'un mouvement (d'un élément corporel dans un ensemble naturel). Ce motif rappelle l'utopie d'union heureuse avec l'univers propre aux romantiques. L'harmonie est cependant intensément problématisée. L'individu semble avoir perdu son intégrité physique (identitaire?) et ne pas la retrouver dans la fusion heureuse avec une nature élargie au cosmos. La nature est soumise aux mêmes influences délétères que l'humain et constitue plutôt un labyrinthe, ou le lieu mélancolique d'une idylle à jamais révolue. La combinaison d'éléments corporels et naturels produit des images qui paraissent condenser un sens à l'extrême, constituer des « chiffres » appelant l'interprétation.

L'aliénation de l'homme vis-à-vis de son environnement, la dissolution de l'identité accompagnée de la menace de l'intégrité physique, la tentative mélancolique de revenir à une totalité close et faisant sens sont des thèmes fondamentaux du lyrisme expressionniste. La réflexion philosophique (Nietzsche, Simmel), mais aussi scientifique (Freud) de

1. « Dezember », p. 207.

l'époque autour du concept d'identité ont pu influencer cette vision, sont en tout cas apparues au même moment, signalant l'insuffisance des schémas traditionnels d'interprétation et la volonté de créer de nouveaux modèles. Or la pierre de touche de cette évolution, le point nodal de la réorganisation d'une pensée de l'individu se trouve être le corps, conçu comme construction, lieu de mémoire, d'imbrication du personnel et du collectif.

Dans la poésie trakléenne, la capacité du corps à délivrer un message portant sur l'intériorité de l'individu (langage gestuel) et à percevoir les signes présents dans son environnement extérieur est problématique. La notion même d'intégrité, d'identité, de construction de soi par la constitution de frontières fixes est remise en question. Il reste à étudier les facteurs et les causes de cette menace suspendue au-dessus des corps, poreux et mouvants, ainsi que la conception de la vie humaine qui s'en dégage.

5 L'impossible unité

5.1 Entre vie et mort

Le corps est dans les poèmes de Trakl essentiellement souffrant. Les larmes versées, le sang qui s'écoule en sont les manifestations principales. Le corps est vulnérable de par sa nature concrète et sensible, il est fait de chair et de sang (« Fleisch », « Blut »). Trakl reprend ici une image du corps très proche de celle de la Bible. « Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige ¹. » La thématique du Sauveur/agneau sacrifié (« Des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch ² »), du sang et de la blessure proviennent de la même source, sans que l'on puisse pour autant assigner une orientation chrétienne (dans le sens d'une croyance explicite) aux poèmes. La Bible sert de réservoir d'images et de thèmes, ce qui amène à parler d'une « transcendance vide » : la poésie de Trakl est chrétienne mais non croyante.

Il existe toute une constellation de figures marquées par une déficience corporelle ; handicap (l'aveugle), maladie (la personne atteinte

1. « In ein altes Stammbuch », p. 24.

2. « Im Dorf », p. 37, 38.

par la fièvre, la lèpre, celle qui est en voie de guérison), mort (naturelle, « neutre » ou violente comme la noyade ou la pendaison), pourrissement des chairs (intervenant avant ou après le décès). Cette thématique caractéristique de l'expressionnisme est souvent interprétée dans un sens existentiel. Les figures du manque sont à l'image de la destinée humaine, elles symbolisent entre autres la souffrance (niveau affectif, moral), l'inadaptation (de ou à la société, selon le point de vue). La maladie (souvent épidémique) devient dans un contexte marqué par les théories vitalistes l'image de la dévitalisation de la vie terrestre (« Wie scheint doch alles Werdende so krank ¹ ! »). D'une intensité extrême, à la limite du soutenable parfois, les images rendent compte du malaise d'une génération qui ne propose pas de sens (transcendant et univoque) à cette souffrance. Les expressionnistes, héritiers de Baudelaire, développent une véritable esthétique de la laideur qui s'inscrit dans une volonté de rendu de la vérité et de refus de l'esthétisme ², d'une part, dans un mouvement de révolte contre une réalité ressentie comme mortifère, d'autre part.

La perspective de la mort proche est omniprésente dans les poèmes. L'homme est essentiellement mortel (« ein Sterbliches ³ »), donc voué à la mort, à la décomposition. Le corps peut prendre un aspect cadavérique (blancheur spectrale, teint et contact cireux). La mort (« Tod », mais aussi « tot », « verstorben », « erstorben ») inspire peur et fascination. Dans « Traum und Umnachtung ⁴ », elle est amère (« bitter ») et voluptueuse (« O die Wollust des Todes »). Le squelette, les ossements peuvent être une allégorie de la mort (« ein gräulich Gerippe, der Tod trat ⁵ »), mais aussi des visions hallucinées qui rappellent les danses macabres médiévales. La pourriture (« verwesend », « verfallen », « Abszessen ») fait de certains êtres de véritables charognes. Les cadavres

1. « Heiterer Frühling », p. 28, 29.

2. « Schönheit war die Devise der älteren, Wahrheit ist der Schlachtruf der neuen Poesie », devise naturaliste appliquée par Heykman (rapprochant les buts et distinguant entre les moyens des deux mouvements) à l'expressionnisme. Dans : Christoph EYKMAN, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns : zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im Expressionismus*, Bonn, Bouvier, 1985, p. 15.

3. « In ein altes Stammbuch », p. 24.

4. Pages 80-84.

5. « Traum und Umnachtung », p. 80-84.

se mêlent aux vivants, les suivent. Fantômes et vivants, germes mortifères et énergie vitale, mort et naissance s'entremêlent inextricablement. Cette mise en scène de la mort rapproche la poésie de Trakl des *memento mori* baroques. Cette parenté est d'autant plus frappante que Trakl reprend des motifs bibliques (retour à la poussière, morts sortant de leur tombe au Jugement Dernier entre autres) pour les intégrer à sa vision. Le thème de la mort est complexe, et se ramifie en trois parties : la mort comme résultat, « sanction » (multiples meurtres, accidents, sacrifices, suicides), la mort comme processus de passage, de franchissement (seuil pour celui qui meurt, « Sterbender ») et la mort comme état (des cadavres, fantômes).

5.2 La sexualité et le rêve d'une pureté inaccessible

L'humain est donc condamné à une vie de souffrance sanctionnée par une mort qui ne ressemble en rien à une délivrance. Ulrike Rainer propose dans son interprétation des poèmes d'Elis de considérer la perte de l'innocence comme une première mort, métaphorique, entraînant l'entrée dans la temporalité et dans une logique inéluctable de fragmentation et de dégradation de l'individu¹. La cause principale de ces maux semble effectivement résider dans le caractère sexué de l'humain. L'influence d'Otto Weininger, via les débats suscités par ses écrits parmi les écrivains de la revue *Der Brenner*, est ici décelable². Celui qui naît est en effet marqué par la faute : « Gross ist die Schuld des Geborenen³. » Seul l'être non conçu (« Unempfangener ») est encore innocent. La femme apparaît comme un être largement asservi aux pulsions sexuelles, dont elle peut cependant parfois s'émanciper. Les figures bibliques retenues par Trakl sont celles d'Ève, la tentatrice, et de Magdalena, la pécheresse repentie. S'y ajoutent les personnages d'Afra (devenue sainte après avoir été prostituée et s'être repentie) et de Sonja (inspiré de la Sonja de Dostoïevski dans *Crime et châtiment*, qui se sacrifie par amour en se prostituant et revient finalement dans le droit chemin). La sexualité est

1. Ulrike RAINER, « Georg Trakls Elis-Gedichte : Das Problem der dichterischen Existenz », in *Monatshefte*, 1980, vol. 72, p. 401-415, ici 407.

2. Cf. en particulier la thèse d'Ursula HECKMANN, *Das verfluchte Geschlecht : Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls*, Frankfurt/Main, Lang, 1992.

3. « Anif », p. 63.

présentée dans le poème « Die junge Magd¹ » comme une force obscure, menaçante qui replace le corps humain dans la perspective de sa finitude (images du pourrissement, de la maladie, de la mort). L'embrasement des sens va de pair avec une perte de l'identité (le miroir reflète non le même mais l'autre, ce qui est devenu étranger). La sexualité est vécue comme une souillure (« Und sie sieht ihr schmutzig Bette »). Cette vision est proche de celle du peintre Munch (voir le tableau intitulé « La puberté »). Le terme « Geschlecht », désignant le sexe, se rapporte également à la lignée, damnée en raison de l'attirance réciproque du frère et de la sœur et élargit sémantiquement par sa polysémie cette problématique au genre humain dans son ensemble. Cette thématique des pulsions sexuelles façonnant le destin fatal de l'humanité se retrouve dans une lettre de Trakl :

Und einen Augenblick spürte ich etwas von dem Druck, der auf den Menschen für gewöhnlich lastet, und das Treibende des Schicksals. Ich glaube, es müsste furchtbar sein, immer so zu leben, im Vollgefühl all der animalischen Triebe, die das Leben durch die Zeit wälzen. Ich habe die fürchterlichsten Möglichkeiten in mir gefühlt, gerochen, getastet und im Blute die Dämonen heulen hören, die tausend Teufel mit ihren Stacheln, die das Fleisch wahnsinnig machen.

La femme a partie liée avec la chair, la tentation et la damnation :

Am kahlen Tor am Schlachthaus stand
Der armen Frauen Schar ;
In jeden Korb
Fiel faules Fleisch und Eingeweid ;
Verfluchte Kost !²

Les couples mère-enfant (né ou non) sont nombreux chez Trakl. La maternité n'est pas conçu comme un état béni, sauf par antiphrase. La naissance est douloureuse (« Weh, der Gebärender Schrei³ », « Schmerzgeborne⁴ »), marque l'entrée dans un monde de souffrance et de péché. Le non-né (« Ungebornes ») semble par ses pleurs pressentir son avenir :

1. Page 9-11.

2. « Das Herz », p. 87.

3. « Geburt », p. 64.

4. « Wanderschaft », p. 220.

« Vielleicht auch weint im Mutterschoß ein Kind ¹ ». La maternité est l'état où la mort se rapproche le plus de la vie (comme fécondité, renaissance). Le poème « Allerseelen ² » retrace en un raccourci saisissant les principales étapes et perspectives de la vie humaine :

Das Seufzen Liebender haucht in Gezweigen
Und dort verwest die Mutter mit dem Kind.

L'homme quant à lui est écartelé entre le terrestre et le spirituel. Sieglinde Klettenhammer voit cette polarité reprise par l'opposition entre les figures de femmes, fortement sexualisées et les figures du « garçon », « Knabe ³ ». Certaines figures masculines juvéniles, comme Elis, Helian semblent d'une pureté fragile, mais absolue. D'autres sont impliquées dans la violence (le guerrier) ou la chasse (« Jagd »). Ce dernier motif, très fréquent, a une portée non seulement sexuelle (l'érotisme étant alors un jeu entre une proie et son chasseur), mais plus largement existentielle. L'humain est une proie vulnérable livrée à la violence de ses semblables, de ses pulsions.

La sexualité enferme celui qui est né dans le réseau de l'ascendance et de la descendance. En témoignent les figures des ancêtres, du père et de la mère, de l'enfant, du petit-enfant. Seuls les orphelins échappent à cette règle. L'appartenance à cet arbre n'apparaît pas comme un repère positif, équilibrant. Au contraire, il a à voir avec la souffrance, le poids écrasant des modèles parentaux (« Erscheinung der Mutter in Schmerz und Grauen ⁴ »), l'aliénation d'une solitude salutaire. Le positionnement dans l'arbre généalogique n'est donc pas un facteur de construction identitaire positif. Ce thème de la sexualité et de l'arbre généalogique permet la rencontre du plus personnel (autobiographique) et du plus impersonnel (vision dépersonnalisée, élargie à l'universel). Dire le corps est pour Trakl également dire à partir du corps puisque le corps

1. « Menschliches Elend », p. 36, 37. Cette image serait à rapprocher des tableaux de Schiele représentant une mère enceinte morte portant un enfant vivant, et une mère aveugle allaitant son enfant.

2. Page 21.

3. S. KLETTENHAMMER, « Figurationen des Weiblichen in der Lyrik Georg Trakls », in : K. CSURI (éd.), *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung : Szegeder Symposium*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 189-215, ici 212.

4. « Entlang », p. 60.

naît en même temps à la souffrance (prise de conscience de la sexualité et de la mort à venir dans le retour réflexif sur soi-même) et au chant, qui a pour double fonction de rendre la vérité perçue lors du retour réflexif, et d'adopter une attitude (élégiaque idyllique ou dénonciatrice), face à la réalité et au morcellement, au malheur constatés.

5.3 Entre charnel et spirituel

Le corps de chair, de sang, marqué par la faute, s'oppose à l'esprit, au spirituel. Deux passages expriment cette dualité :

Ein blaues Tier will sich vorm Tod verneigen
Und grauenvoll verfällt ein leer Gewand ¹
Die Seele friert im schwärzlichen Gewand ²

Le corps apparaît comme un habit pour l'âme, comme un élément contingent qui n'est pas partie intégrante de l'identité. Il est lié au terrestre et l'âme lui est nettement étrangère (« Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden ³ »). Cette conception est confirmée par un extrait de lettre :

Ich sehne den Tag herbei, an dem die Seele in diesem unseligen von Schwermut verpesteten Körper nicht mehr wird wohnen wollen und können, an dem sie diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis verlassen wird, die ein nur allzutreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist ⁴.

Remarquons ici encore la correspondance frappante et explicite entre le destin individuel, personnel et la dimension collective. La dualité de l'humain donne une dimension métaphysique à la souffrance dont le péché est la source et qui se confond avec les tourments de la damnation. Cependant cette perspective place l'« enfer » non dans une transcendance, mais dans l'immanence de la destinée humaine. La rédemption y a aussi sa place. Les figures du moine et de la nonne se lisent dans certains poèmes comme une critique acerbe du clergé, de la mortification de la chair (qui a pour seul effet d'exacerber une sensualité à

1. « Verwandlung », p. 24.

2. « Verwandlung », I. Fassung, p. 198.

3. « Frühling der Seele », p. 77, 78.

4. Lettre à Ludwig von Ficker, de Salzburg du 26 juillet 1913.

dominante morbide : « Die Nonne betet wund und nackt/ Vor des Heilands Kreuzespein ¹ »). Dans certains autres, ils peuvent être vus comme des êtres en partie délivrés du fardeau du désir.

L'opposition entre charnel et spirituel n'entre pas chez Trakl dans une perspective religieuse. Bien des indices témoignent d'une vision personnelle en écart par rapport à celle de la Bible. Ainsi la figure de l'ange est-elle ambivalente. Elle recouvre parfois l'image traditionnelle de l'ange, y compris de l'ange déchu. Elle n'est pourtant pas exempte des symptômes de la finitude qui affectent les humains et peut être en proie à une pourriture corporelle :

Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern ².

Le corps est donc chez Trakl le point de départ d'une série d'oppositions (vie et mort, sexualité coupable et pureté, charnel et spirituel) caractérisées par leur irréductibilité. Les poèmes se construisent autour du balancement entre ces deux pôles, de cette tension jamais résolue à l'origine d'une irrésolution fondamentale du texte. Nous avons précédemment mis en évidence l'ouverture du sens, nous pouvons à présent lui adjoindre une dimension existentielle et métaphysique. L'individu oscille entre la nostalgie d'un passé innocent et la conscience écrasante d'une faute qui le condamne, et le sens de son destin ne peut être cherché du côté d'une transcendance vide, cruellement présente en creux. Loin de figer ce déchirement en une symbolique conventionnelle, univoque, les poèmes le mettent en scène en faisant du sens quelque chose de mouvant, en perpétuelle redéfinition, scellant l'impossible unité entre signifiant et signifié.

6 Bonheurs du corps, bonheurs du texte

Si le corps est menacé, les poèmes n'en ébauchent pas moins de brèves images de corporalité heureuse, accomplie. Peut-on concevoir

1. « Romanze zur Nacht », p. 11. Cette image serait à comparer au tableau de Schiele de 1912 intitulé « Cardinal et Nonne ».

2. « Psalm », p. 32, 33.

une échappatoire aux influences mortifères relevées plus haut et dans l'affirmative, peut-elle être pensée dans la durée ?

6.1 La figure du poète

Le corps du poète est blessure et voix, proche du modèle orphique dans lequel le chant s'élève du corps morcelé, démembré par les ménades. Il permet une perception des signes dans le monde. Visionnaire, il voit ainsi la mort déjà à l'œuvre dans le vivant, les fantômes et les cadavres qui entourent les humains. Il est en relation aussi bien avec le domaine sensible, charnel qu'avec celui des esprits et du spirituel. Deux tableaux d'Egon Schiele de 1911, « Les voyants d'eux-mêmes II (Mort et homme) » et « Prophètes (Double autoportrait) » établissent les mêmes liens. Dans le premier, l'artiste aux yeux grands ouverts nous fait face et se regardant sans doute dans un miroir aperçoit derrière lui sa propre mort. Ce tableau est à la fois une sorte de *memento mori* et l'illustration du caractère visionnaire de l'artiste. Le deuxième thématise explicitement le peintre comme prophète, et le représente cette fois les yeux fermés, vulnérable dans sa nudité. Derrière lui se tient un personnage au visage osseux. Le motif des yeux fermés, et l'attitude spatiale de l'artiste qui tourne le dos à la vision coïncident avec le caractère d'« isolé » (« *abgeschieden* »), détaché du monde réel du poète chez Trakl. La figure de l'aveugle est pour lui aussi proche du poète. Moins sensible aux apparences, il perçoit mieux que les autres les choses essentielles, celles qui font signe.

Von Lüften trunken sinken balde ein die Lider
Und öffnen leise sich zu fremden Sternenzeichen ¹.
Und steinern erblinden
Dem die schauenden Augen,
Dass von der Lippe
Süsser fliesse das Lied ².

D'autre part, l'association de la pétrification et du chant vient rappeler le mythe d'Orphée ramenant Eurydice des Enfers. Ne pouvant résis-

1. « *Abendmuse* », p. 18.

2. « *Abendland* », p. 219.

ter à la tentation, il se retourne sur elle pour la regarder. Elle se transforme alors en statue. Ici la pierre, les yeux et le chant semblent appartenir à la même personne, ce qui nous amène à concevoir une Eurydice installée à l'intérieur même du sujet lyrique. Peut-être pouvons-nous y voir un retour de la « scène primitive », fantasmatique ou réelle, par l'intermédiaire du souvenir. Son caractère sidérant la soustrait au regard, à la conscience, tandis que la blessure réouverte engendre une parole de la sublimation. Dans tous les cas, le chant naît ici en travaillant le corps et par opposition à quelque chose qui se refuse à être perçue par lui. Le mythe d'Orphée vient sceller la rencontre de l'histoire individuelle et du destin collectif.

Le poème « Verklärung¹ » trace les grandes lignes de l'harmonie de l'humain et de la nature dont le chant est l'apothéose. Le corps du poète est ouvert au monde, et comme lui souvent plongé dans une ivresse dionysiaque. Il est ici paré des attributs du dieu de la vigne, qui peuvent également (pour le blé et le raisin) être lus comme des références au corps du Sauveur :

Ein nächtiger Kranz
 Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben
 Ist das Jahr des Schauenden

À travers ces deux connotations croisées se profile le destin du poète, crucifié et rédempteur d'une part (souffrant et élevant sa souffrance au sublime du chant, rachetant une douleur réelle par l'esthétique), ivre et vibrant des voix du monde d'autre part. Lorsqu'il se trouve à l'unisson du monde (« Blaue Blume, / Die leise tönt in vergilbtem Gestein ») le chant se détache du silence :

Stille wohnt
 An deinem Mund der herbstliche Mond,
 Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang

Le poète est proche des figures du solitaire et du marcheur. Le poème « Gesang des Abgeschiedenen² » semble poser le départ, voire la mort,

1. « Verklärung », p. 67.

2. Page 79.

comme condition d'émergence du chant. La marche, le mouvement du corps sont fréquemment reliés aux thèmes du beau et de la musique. Le poète est celui qui n'habite nulle part, ce qui peut se concevoir à deux niveaux : existentiel au sens où il apparaît étranger aux autres, nécessairement isolé de la communauté et de la société par sa souffrance et sa quête incessante de sens, de mots à mettre autour de cette souffrance ; poétologique au sens où il ne recourt pas à des conventions langagières pour s'exprimer, où le sens non plus ne peut pas s'installer.

Die Akkorde seiner Schritte erfüllten ihn mit Stolz und Menschenverachtung¹.

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,

Wenn er staunend Arme und Beine bewegt²

6.2 L'union amoureuse et la réduction des dualismes

L'amour représente une autre voie d'accomplissement heureux. L'image des amants (« Liebende ») est alors associée à des connotations positives (spiritualité, mouvement harmonieux et rythmique du canot, communion des corps et des âmes, contact de l'humain et du cosmique à travers le motif de l'étoile).

Die Liebenden blühen ihren Sternen zu³

Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne.

Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke

Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.

[...]

Unsäglich ist das alles, o Gott, dass man erschüttert ins Knie bricht.⁴

Le corps voit ses limites reculées dans le rapport fusionnel avec l'autre et le paysage, mais la déréalisation et l'éclatement de la représentation semblent signaler une unité heureuse, une plénitude perceptive. La fragilité de ce bonheur est toutefois signalée par le dernier paragraphe du

1. « Traum und Umnachtung », p. 80.

2. « Helian », p. 40-43.

3. « Heiterer Frühling », 2. Fassung, p. 28, 29.

4. « Unterwegs », p. 48, 49.

deuxième poème qui souligne le caractère indicible de la scène et la retombée inéluctable dans le silence. Le manque d'amour est présenté dans une lettre comme la source du mal et du crime :

Zu wenig Liebe, zu wenig Gerechtigkeit und Erbarmen, und immer zu wenig Liebe; allzu viel Härte, Hochmut und allerlei Verbrechen — das bin ich. Ich bin gewiss, dass ich das Böse nur aus Schwäche und Feigheit unterlasse und damit meine Bosheit noch schände. Ich sehne den Tag herbei, an dem die Seele in diesem unseligen von Schwermut verpesteten Körper nicht mehr wird wohnen wollen und können, an dem sie diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis verlassen wird, die ein nur allzutreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist. Gott, nur einen kleinen Funken reiner Freude — und man wäre gerettet; Liebe — und man wäre erlöst ¹.

L'amour est une force rédemptrice associée à des vertus chrétiennes traditionnelles (justice, pitié). Son négatif, la méchanceté, semble prendre ses racines dans la chair du sujet, douée de mémoire puisque vouée à la mélancolie, à l'aspiration sans espoir à un retour à l'innocence. L'union amoureuse se rattache à deux champs sémantiques. Elle touche aussi bien à la rédemption qu'à la damnation dans le thème du désir entre le frère et la sœur, désir qui les fascine et les effraie (« Im Park erblicken zitternd sich Geschwister ² »). La sœur est la figure la plus complexe du couple. Tantôt lumineuse (« Die goldene Gestalt / Der Jünglingin ³ »), tantôt sombre et menaçante (« Die fremde Schwester erscheint wieder in jemens bösen Träumen ⁴ »), elle oscille entre féminité et virilité (« die Jünglingin »). Elle est à la fois la tentatrice, qui invite à la faute et qui entraîne la déchéance de la lignée et la pécheresse repentie tendant à la spiritualité. Le rêve de l'androgynie consiste en l'union d'opposés qui se complètent parfaitement, il reste dans la poésie de Trakl largement ambivalent, partagé entre l'idée d'une fusion spirituelle et d'un retour à l'intégrité par la réunion des complémentaires et l'idée d'une union charnelle taboue car incestueuse et angoissante, voire horrifiante.

1. Lettre à Ludwig von Ficker, de Salzbourg, du 26 juillet 1913.

2. « Traum des Bösen », p. 18.

3. « Das Herz », p. 87, 88.

4. « Psalm », p. 32, 33.

6.3 Le retour aux temps primitifs et l'abolition d'une temporalité mortifère

Certaines images d'un bonheur du corps et de la sensualité apparaissent enfin dans le cadre de l'idylle pastorale. Des figures mythologiques telles les nymphes, les dryades, les faunes, le fils de Pan et Dionysos traversent les poèmes et y dessinent furtivement les images d'une relation fusionnelle avec la nature. L'ivresse euphorisante, la sexualité hors de la sphère chrétienne de la faute semblent être une alternative aux déchirements existentiels de l'époque moderne, caractérisée par le règne de l'argent et une sexualité coupable : « Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld ¹. » Cependant ces images apparaissent déjà sous le signe de l'utopie, réintroduisent la temporalité en situant ces scènes dans un passé révolu, participent du déclin généralisé :

Des Todes ernste Düsternis bereiten
Nymfische Hände, an Purpurbrüsten saugen
Verfallne Lippen [...] ²

Le pôle utopique de la poésie de Trakl émerge d'autre part dans les figures de « garçons », « Knaben » : Elis, Helian, Kaspar Hauser selon les mêmes modalités (mélancolie élégiaque), ainsi que l'indique Sieglinde Klettenhammer.

[...] die Knabenfiguren Elis, Kaspar Hauser oder Sebastian des Teilzyklus Sebastian im Traum, in denen zwar noch einmal die Harmonie zwischen Mensch, Natur und All in vorgeschlechtlicher Zeit anklingt, deren paradiesischer Unschuldzustand aber bereits bedroht ist und deren Abfall vom Ursprung des Gedichts stets mitthematisiert wird ³.

Le pôle utopique d'une corporalité heureuse, d'une unité de l'être abolissant la temporalité reste donc en suspens. Comme le sens des poèmes, le corps se construit et se déconstruit perpétuellement. Ce processus ne se déroule pourtant pas de manière arbitraire, même si la tendance à l'abstraction, à la musicalisation, le découplage entre la sphère

1. « Menschheit », p. 25.

2. « Melancholia », p. 198.

3. S. KLETTENHAMMER, p. 212.

de la réalité et la sphère poétique, l'autonomisation de cette dernière peuvent dans un premier temps le laisser penser. Les lettres de Trakl confirment en effet ce que ses poèmes mettent en place : non pas une pure volonté expressive, au prix du repli total du sens, mais la volonté de représenter une vérité qui entremêle le plus personnel et le plus impersonnel et noue destin collectif et individuel dans ce foyer du chant qu'est le corps. En lui réside la mémoire du paradis, la douleur de sa perte, l'aspiration toujours renouvelée à le refonder, à abolir la dualité liée au sexe et à la faute. La temporalité naît de ce va-et-vient entre passé et présent, le chant surgit du besoin de se remémorer, d'évoquer, de se réapproprier un présent dont le sens échappe. La structure des poèmes n'est nullement fermée, mais ouverte et ludique. Trakl instaure un jeu du sens qui glisse hors des modes de représentation conventionnels et propose un autre espace d'interprétation. Ce faisant il joue avec l'horizon d'attente du lecteur, lui refusant les modalités habituelles de l'identification, les repères perceptifs, l'unité non problématisée de la chair des mots et du sens du texte.

Kristell GLIMOIS

Jussuf le Prince de Thèbes.

Un être de texte et d'image. Représentations du corps dans le livre illustré *Mein Herz* d'Else Lasker-Schüler

Le nom d'Else Lasker-Schüler est devenu indissociable de celui de ses jeux de rôle : la Princesse Tino de Bagdad et plus tard Jussuf, le Prince de Thèbes, sont deux représentations du moi de l'auteur qui évoluent dans un monde oriental stylisé, un empire littéraire et onirique. Ils occupent une zone intermédiaire, où le moi est transformé en figure poétique. Ainsi, Tino et Jussuf ne sont ni de véritables personnages de fiction, ni de véritables alter ego autobiographiques de l'auteur. Dans cet espace ambivalent, la frontière entre la vie et l'œuvre est gommée dans la mesure où l'artiste devient partie intégrante de son invention. Le désir de devenir une figure inventée correspond, d'après Meike Feßmann, au désir de contourner le modèle de l'auteur comme instance ayant sur son œuvre un droit absolu, ce qui implique la séparation irrémédiable de l'artiste et de son œuvre¹. Feßmann souligne encore que le

1. Meike FESSMANN, *Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors*, M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart, 1992. Feßmann travaille avec le terme « Autorschaft », que l'on pourrait traduire par « paternité littéraire ». Cette notion qui renvoie à une réalité à la fois esthétique et juridique définit la relation de l'auteur vis-à-vis de son œuvre comme un « geistiges Eigentum », c'est-à-dire comme une « propriété littéraire et intellectuelle ».

statut de ce qu'elle appelle les « figures de jeu » invite le lecteur à partir en quête de données autobiographiques qui se dérobent pourtant sans cesse : comme dans la logique du rêve, chaque révélation apparente est en même temps une nouvelle dissimulation, derrière laquelle la biographie finit par s'effacer. Feßmann considère la mise en scène de Jussuf comme un jeu avec le langage pour lequel l'artiste a besoin d'autres participants qui en acceptent les règles, c'est-à-dire qui acceptent de pénétrer dans l'espace intermédiaire où réalité et fiction sont indissociables. Les textes s'adressent à un vis-à-vis réel ou imaginaire et attendent une réponse de sa part. Feßmann résume sa réflexion comme suit :

[Else Lasker-Schüler] schlägt einen magischen, zur Teilhabe auffordernden Kreis um Tino und Jussuf. Else Lasker-Schülers Spiel formalisiert nicht, es ritualisiert. Es bietet dem Leser und den Freunden einen Pakt an, der verbindend und verbindlich wirkt. Ziel des Spiels ist nicht das reine Spiel, sondern die Konstitution einer imaginären Gemeinschaft der Spielenden ¹.

Ce sont l'étude de la « figure de jeu » de Jussuf et en particulier celle de sa genèse dans le roman épistolaire *Mein Herz* ² (1912) qui vont retenir toute notre attention ici. L'entrée en scène de Jussuf va de pair avec un recours systématique à l'image : il s'agit là du tout premier livre illustré d'Else Lasker-Schüler (il comporte quelque vingt-cinq illustrations en pleine page). Pour la première fois, une figuration littéraire du moi est doublée par sa représentation graphique ³. Il s'agit de vérifier si l'importance accordée à la représentation du corps du moi/Jussuf — telle est mon hypothèse de travail — est consubstantielle à la naissance de ce jeu de rôle. En effet, sa mise en place se fait à la fois à travers le texte et l'image, il se constitue à travers un réseau complexe des relations entre le moi écrivant et le moi écrit, dessinant et dessiné.

La lecture de *Mein Herz* a souvent été réduite à une interprétation biographique. Cela s'explique par le caractère subjectiviste de ce roman épistolaire, ce qui peut induire à le considérer uniquement

1. *Ibid.*, p. 120.

2. Le Prince intervient ensuite dans deux autres ouvrages entièrement illustrés, le recueil d'histoires *Der Prinz von Theben* (1914) et le roman *Der Malik* (1919).

3. Il existe un autre autoportrait sur feuille libre : « Die lyrische Mißgeburt » datant de 1900. Pendant donc plus de dix ans, l'artiste ne semble plus avoir dessiné.

comme « curieux exemple de confiance publique ¹ ». Effectivement, il n'est guère concevable de vouloir lire le roman sans tenir compte de la vie de l'auteur. Les lettres qui constituent le roman ont été écrites au moment où Else Lasker-Schüler s'est séparée de son second mari Herwarth Walden, directeur de la revue expressionniste *Der Sturm*. Au cours d'un voyage en Norvège lors de l'été 1911, Walden fait la connaissance de celle qui va devenir sa seconde femme, Nell Roslund, et les *Briefe nach Norwegen* ² sont la réponse d'Else Lasker-Schüler à la rupture. Cette réponse est toutefois avant tout littéraire. Le sujet écrivain ne laisse personne d'autre participer à l'écriture du roman (aucune des réponses éventuelles de Walden n'est reproduite), les lettres sont d'emblée écrites pour être publiées et le destinataire officiel Walden ne les découvre qu'au moment de la publication de la revue, en même temps d'ailleurs que tous les autres lecteurs du *Sturm*. Enfin, le premier lot de lettres paraît en novembre 1911, alors que Walden est déjà revenu de Norvège et que la rivale Nell Roslund s'installe à Berlin. Tout en se présentant comme une réaction immédiate aux événements, les lettres reconstruisent *a posteriori* la séparation et sont le prétexte à l'élaboration d'un moi fictionnel ³. Le double effet de distanciation, produit tant par l'écriture en différé que par le parti pris de rendre publiques des lettres prétendument intimes, est un sûr moyen de contourner une écriture de type autobiographique, tout en produisant une œuvre totalement autocentrée.

Le sous-titre du livre insiste lui aussi sur l'ambivalence inextricable entre forme fictive et forme autobiographique : *Mein Herz. Ein Liebes-Roman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen*. D'un autre côté, il met d'emblée l'accent sur la présence des illustrations ; et dans les lettres elles-mêmes, de nombreuses remarques insistent sur le dessin et le rôle de l'image dans la constitution du moi :

1. Maurice GODÉ, « *Der Sturm* » de Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome, Presses universitaires de Nancy, 1990, p. 60.

2. *Mein Herz* paraît d'abord, par épisodes, sous le titre « Briefe nach Norwegen » dans la revue hebdomadaire *Der Sturm* de septembre 1911 à mars 1912.

3. Ce recul s'inscrit à plusieurs reprises sur le mode ironique dans le texte : « Also seid ihr beide doch wieder in Berlin ; ich habe das ganz vergessen, laßt Euch ja meine Briefe aus Norwegen zurückschicken. Else. » Else LASKER-SCHÜLER, *Mein Herz*, dtv, München, 1986, p. 55. Dans ce qui suit, l'abréviation utilisée sera MH.

Ich sehe also aus dem Bilde das Leben an ; was nehme ich ernster von beiden ? Beides. Ich sterbe am Leben und atme im Bilde wieder auf.
[MH p. 73.]

Curieusement, les vingt-cinq illustrations en question frappent de prime abord par leur aspect bâclé. Exception faite du beau dessin en couleurs de la couverture, et, dans une moindre mesure, des deux dernières illustrations du livre, les images ont un aspect inachevé, à tel point qu'il est parfois impossible d'en reconnaître le motif. Le premier tiers du roman ne comporte aucune illustration, hormis celle de couverture. Elles apparaissent ensuite à une fréquence plus ou moins régulière pour devenir de plus en plus nombreuses à la fin du roman ¹. Toujours reproduites en pleine page, séparées du texte, elles modifient le rythme de la lecture en l'interrompant et en lui superposant des impressions visuelles. Trois groupes successifs peuvent être distingués. Dans la première partie du livre sont regroupés de petits portraits caricaturaux. La seconde série est constituée de petits griffonnages réduits à quelques coups de crayon. Ce n'est que dans un troisième temps que s'imposent peu à peu les autoportraits, avec, à la fin, un autoportrait en Jussuf.

1 Les représentations de l'autre. Relations d'identité, relations de différence

Au début, les lettres, qui font preuve d'une extraordinaire hétérogénéité, associent à des réflexions sur les derniers spectacles, sur l'art ou sur l'amour, la description d'événements futiles de la vie quotidienne ou encore des ragots sur les membres de la bohème berlinoise. Le ton change sans cesse, passant de l'enthousiasme à l'ironie, de la critique acerbe au désespoir le plus profond. À travers cette alternance d'attitudes successives, aussitôt rejetées les unes après les autres, transperce l'existence d'un moi qui n'a plus de centre d'intégration. L'ambiguïté du rapport à l'autre est générée par la forme même des lettres. Le destinataire officiel, Herwarth Walden, se voit imposer un rôle difficile, puisqu'il est choisi pour confier d'une désillusion dont il est en

1. Le petit schéma qui suit indique le nombre de pages qui séparent les illustrations consécutives de *Mein Herz* dans l'édition originale de Bachmair qui compte en tout 164 pages : 48/8/12/6/5/3/3/4/20/4/5/6/6/8/4/3/3/5/4/4/4/4/4.

même temps l'origine. La situation, ainsi faussée, produit des discours absurdes, comme lorsque le moi fait étalage de ses propres amours tout en reprochant à Walden son infidélité :

Es wäre doch eine Gemeinheit von Dir, wenn Du mir untreu wärst. Jemand hat im Café gesehen, wie sie Dir unter dem Tisch eine ihrer künstlichen orangefarbenen Locken schenkte. Aber was wollte ich noch sagen : heute morgen war Minn bei mir in der Wohnung ; auf seiner stolzen Schulter trug er einen großen Reisekorb, mich darin sofort einzupacken nach Tanger. [MH pp. 19-20.]

Il ne s'agit pas ici d'un banal moyen de susciter la jalousie de Walden, car Minn n'est pas un être de chair et de sang mais le héros de l'une des histoires de *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1907). En sa qualité d'être imaginaire, il serait susceptible de jouer le rôle du centre autour duquel le sujet pourrait reconstruire une identité, mais s'avère être lui aussi un facteur de dissémination. C'est ce qui apparaît à travers la manière dont Else Lasker-Schüler nous fait part de son amour naissant pour Minn :

Seitdem liebe ich alle Menschen, die eine Nuance seiner Hautfarbe an sich tragen, an sein Goldbrokat erinnern. Ich liebe den Slawen, weil er ähnliche braune Haare hat wie Minn ; ich liebe den Bischof, weil der Blutstein in seiner Krawatte von der Röte des Farbstoffs ist, mit der sich mein königlicher Muselman die Nägel färbt. [MH. p. 8.]

Tout ce que Minn possède d'unique, et qui fonde son pouvoir d'attraction, se déplace en un rapport métonymique vers d'autres amants, le « Slave » et « l'Évêque ». L'objet du désir devient insaisissable, il s'émancipe et se multiplie. La situation se bloque parce que toutes les relations sont somme toute interchangeables et qu'aucun élément dans l'identité de l'autre ne suffit plus à le distinguer. Compte tenu du fait que Minn est inventé de toute pièces, cette structure ne peut que renvoyer à une obsession de sa créatrice, piégée dans une fuite en avant. Car l'ordre sériel de la loi de ressemblance prive de substance, non seulement le moi, mais encore le monde entier. Il rend impossible l'amour, ou tout autre sentiment durable.

C'est dans ce contexte, et seulement au bout de quarante-huit pages dans l'édition originale, qu'apparaît le premier dessin. Il résulte de la

volonté d'opposer une résistance à la dissémination à laquelle le sujet menace de succomber dans le texte. Il s'agit en effet d'une petite caricature de l'ami écrivain Peter Baum, suivie de celles du « chansonnier » Kurt Hiller, de Herwarth Walden et d'autres figures qui sont évoquées dans les lettres. Au lieu de l'accumulation des points de vue multiples et juxtaposés que propose le texte, l'image tente de se focaliser sur une perspective unique. Toutefois, si en cherchant à condenser et à fixer l'identité de l'autre, les caricatures veulent démontrer que chaque individu a une identité propre, le choix de révéler et de rendre visible une identité exclusivement au moyen d'exagérations n'est évidemment pas anodin. Dans toutes ces caricatures, la déformation va de pair avec une impression d'inachèvement qui donne aux personnages l'air de flotter dans le vide de la page blanche. La taille réduite et l'emplacement excentré des visages est en contradiction avec l'espace qui leur est réservé, soit une page entière, où en l'absence d'un corps auquel les rattacher, ils paraissent insignifiants et vulnérables. Privés d'arrière-plan et de repères, ils demeurent figés dans leur incomplétude.

Si, avec leur description d'événements quotidiens et leur lot de comérages les lettres sont amusantes et parviennent pour un temps à masquer le vide intérieur, les moyens graphiques, frustes mais radicaux, ont aussi pour fonction de donner impitoyablement à voir ce vide, sans plus chercher à le dissimuler. Le sujet écrivant semble d'ailleurs vouloir faire le point sur l'insuccès du moi dessinant :

Wie grausam man zeichnen kann [...] So geht es mir aber auch mit den Nasen, die ich hinsetze oder Mündern oder halben Gesichtern, ich muß sie vervollständigen, damit ihnen nicht der Sinn fehlt, und dabei versäumt man sich so oft, und das Herz liebt so selten bis zu Ende. [MH. p. 54.]

La réflexion sur les caricatures est combinée à une réflexion sur soi. La prise de conscience concerne l'angoisse de la fragmentation. La représentation de l'autre, entreprise à travers des modèles différents dans le texte et l'image, se solde par un constat d'impuissance à se faire une image unitaire, impuissance à son tour mise sur le compte d'une méconnaissance de soi (« dabei versäumt man sich so oft... »). Dans la progression vers la représentation de la propre identité une grande

importance est accordée au regard que les autres portent sur ce moi. Jusqu'à quel point cette image coïncide-t-elle avec l'image que le moi se fait de lui-même ? Si en définitive il ne peut s'identifier pleinement à l'image qui lui est renvoyée de l'extérieur, qui est-il ?

2 Regards sur le moi. Unicité et duplicité

L'expérience paradoxale selon laquelle il n'est possible de saisir son unicité qu'à travers son dédoublement est relatée à plusieurs reprises dans *Mein Herz*. Dans la citation qui suit, la rencontre avec le double est aussi bien auditive que visuelle, concerne la voix et l'image :

Lieber Herwarth, ich bin sehr traurig, ich höre den ganzen Tag weinen in der Stadt. — Wie ich mich umdrehte, war ich es. [MH p. 64.]

La sensation d'exister en dehors de soi menace l'intégrité physique. La scission dépossède le moi, tout en lui confirmant son existence. En devenant son propre objet, il s'inscrit dans le monde des choses mais se vide de sa substance. Un sentiment de dépossession similaire naît du regard porté sur les portraits d'Else Lasker-Schüler réalisés par d'autres artistes. La déstabilisation se double toutefois du désir de se regarder, de ne plus être uniquement le sujet de son art mais de pouvoir en être l'objet. Ainsi, plusieurs peintres ou sculpteurs sont appelés à réaliser des portraits d'Else/Jussuf. À travers la thématique du portrait pris comme double, la question du type de relations entre le modèle et sa représentation met l'accent sur la possibilité inquiétante d'être un autre. Il est notamment question d'un bas-relief, dans lequel Else ne parvient pas à se reconnaître :

Wenn ihr wieder in Berlin seid, bin ich voraussichtlich in Theben zur Einweihung meines Reliefs in der Mauer. Aber ich bin nicht gespannt darauf, mich zu sehen, denn ich habe mich nie wiedererkannt, weder in Plastik, noch in der Malerei, selbst nicht im Abguß. Ich suche in meinem Portrait das wechselnde Spiel von Tag und Nacht, den Schlaf und das Wachen. [MH, pp. 105-106¹.]

1. Voir un passage semblable : MH, p. 90.

L'allusion au moulage (« Abguß ») souligne une fois de plus l'insuffisance de tout procédé de représentation mimétique du corps. Le sentiment d'étrangeté provoqué par les portraits n'exerce pas une fascination stérile. Dans leur ouvrage sur les visages du double, Tortonese et Jourde définissent l'épreuve du double de la manière suivante :

Si le double incarne une part de la psyché qui se réifie dans une figure extérieure, visible, et agissant de manière autonome, il suffit de la réintégrer, non pour en revenir à un état antérieur d'unité illusoire, mais pour à la fois absorber et dépasser le double.¹

Chez Lasker-Schüler, ce dépassement signifie la recherche non pas d'une représentation qui rende compte de l'identité du moi à un moment donné et dans une situation précise, mais d'une représentation qui puisse en permanence servir de reflet au modèle. La présence simultanée des couples jour/nuit, veille/sommeil reflète le désir de perfection. L'identité serait alors le vaste potentiel, quasiment universel, que recouvre le champ énergétique inscrit entre deux pôles opposés. Il y a véritablement là un projet qui se propose d'utiliser la force de la dépossession afin de faire surgir le moi. De fait, l'apparition de Jussuf advient alors discrètement et naturellement dans le texte, alors que sa représentation graphique s'avère laborieuse et hésitante.

3 Apparitions et disparition de Jussuf

Dans le texte, Jussuf apparaît très tôt, soit dès la troisième lettre. Le lecteur est confronté à son existence comme à un fait accompli et son identité semble mûrir hors du texte. Il n'est d'abord qu'un nom², cité d'une seule traite avec celui de Tino et d'autres :

Ich, die Dichterin von Arabien, Prinzessin von Bagdad, Enkelin des Scheiks, ehemaliger Jussuf von Ägypten, Deuter der Ähren, Kornverweser und Liebling Pharaos, verleihe dem großen Essayisten Rudolf Kurtz den Elefantenorden mit dem Smaragd und die schwarze Krokodilzähnenkette erster Klasse. [MH p. 51.]

1. Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, Paris, 1996, p. 116.

2. Le nom apparaît ensuite aux pages 25, 51, 60, 63.

Touche par touche, le statut de Jussuf se précise par la suite. Il fait des apparitions de plus en plus nombreuses, encadré par deux serviteurs noirs ou dans la ville de Thèbes, mais ce n'est que peu de temps avant la fin du roman qu'il s'autoproclame définitivement Prince :

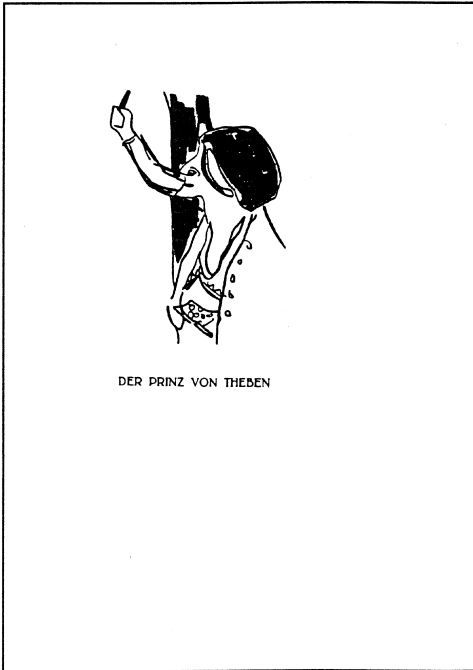
Eben regierender Prinz in Theben geworden. Es lebe die Hauptstadt und mein Volk. [MH p. 101.]

Toutefois, avant de se faire reconnaître comme Prince, Jussuf doit établir son nom et son titre. La véritable implication du regard de l'autre dans la constitution du jeu de rôle passe par la représentation graphique¹. En effet, la première représentation de Jussuf est un portrait réalisé par le peintre Schmidt-Rottluff et reproduit dans *Mein Herz* (dessin 1 page suivante). Le moi s'abandonne et se laisse créer, avant tout objet pour un autre artiste. C'est seulement dans un deuxième temps que le modèle, à la vue de son portrait, joue à nouveau un rôle actif et fait sien ce que les yeux de l'autre ont vu et le prend alors pour point de départ de sa propre création :

Schmidt-Rottluff hat mich im Zelt sitzend gemalt. [...] Bin entzückt von meiner bunten Persönlichkeit, von meiner Urschrecklichkeit, von meiner Gefährlichkeit, aber meine goldene Stirn, meine goldenen Lider, die mein blaues Dichten überwachen. Mein Mund ist rot wie die Dickichtbeere, in meiner Wange schmückt sich der Himmel zum blauen Tanz, aber meine Nase weht nach Osten, eine Kriegsfahne, und mein Kinn ist ein Speer, ein vergifteter Speer. So singe ich mein hohes Lied. [MH pp. 81-82.]

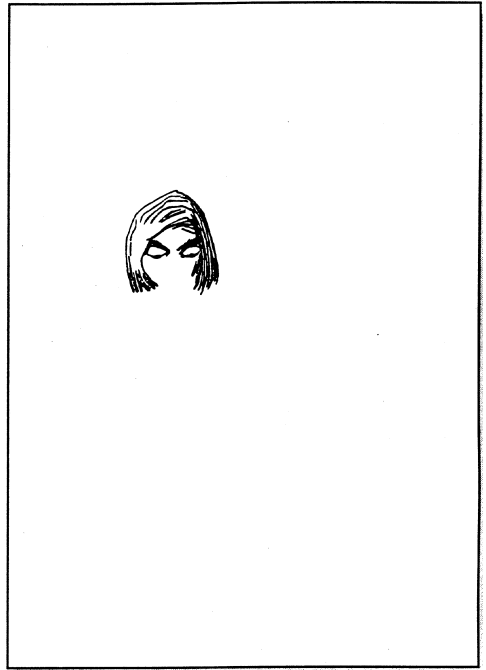
Nous trouvons en effet dans le portrait de Schmidt-Rottluff les éléments que le texte reprend ensuite. L'image associe des zones contrastées, soit totalement noircies soit totalement laissées en blanc. L'attitude guerrière se manifeste dans l'expression et le geste. Mais le texte est bien davantage qu'une description d'un portrait. Image et texte, regard de l'autre et commentaire du sujet s'éclairent l'un l'autre et se complètent. Dans le texte, nous trouvons la prétention d'atteindre la totalité en réunissant des couples d'opposés, comme la douceur féminine et la violence masculine, le langage poétique et le langage guerrier. Je pense

1. Voir aussi MH, pp. 63 et 83.

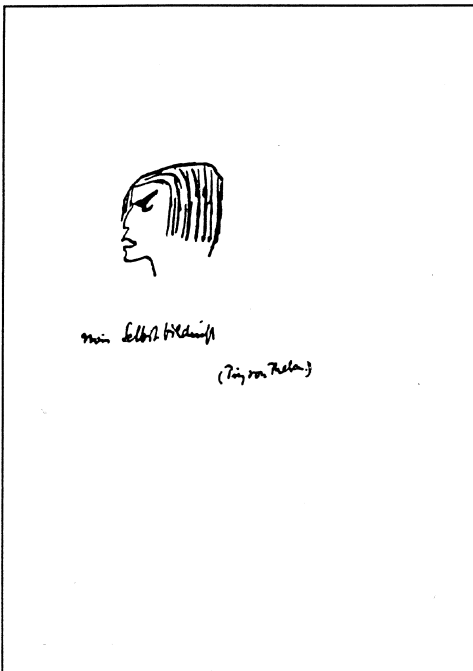


DER PRINZ VON THEBEN

1



2



mein Selbstbildnis
(Prinz von Theben)

3



ICH HALTE EINE FROMME REDE ÜBER THEBEN

4

d'ailleurs que l'évocation du Cantique des Cantiques est à voir dans le sens d'une lecture juive de ce livre biblique qui voit dans les noces de Sulamith et de Salomon « le chant de l'amour divin, célébrant les noces mystiques de Dieu avec son peuple ¹ ».

Le regard de l'autre sur le moi lui révèle donc sa propre étrangeté et le pousse ensuite à métamorphoser cet écart par rapport à lui-même en « creuset de l'être ² ». Ce n'est qu'après le portrait de Schmidt-Rottluff que le moi cherche à se dessiner, et il reprend à cet effet les fondements jetés par quelqu'un d'autre. Il est effectivement frappant de noter à quel point, même si la « griffe » diffère quelque peu, ce portrait ressemble aux autoportraits en Jussuf dans la suite du roman. Pourtant, dès les premières tentatives d'autoportrait, nous pouvons noter une véritable régression vers des formes de représentation symboliques ou emblématiques refusant une représentation du corps et qui redeviennent du coup totalement dépendantes du texte. Les dernières lettres et les dernières illustrations sont placées sous le signe de la disparition progressive du moi. Les paroles menacent de tarir et préfigurent l'effacement du sujet parlant :

Ich habe bald nichts mehr zu sagen, Herwarth und Kurt. [MH p. 98.]

La taille des dessins s'amenuise, les formes se dissolvent et les silhouettes se réduisent. Le dernier autoportrait ne laisse plus voir que des cheveux et les yeux d'un visage, comme si le reste avait déjà été englouti par le blanc de la feuille (dessin 2 page précédente). Parallèlement, dans la dernière lettre, Jussuf raconte au présent comment il s'enfonce dans les fourrés impénétrables pour s'y éteindre à l'abri des regards. Du guerrier Jussuf, il ne reste plus que le blessé, le rejeté, le banni, semblable en cela à son modèle biblique Joseph quand il est trahi par ses frères :

[...] Ich habe nicht einmal eine Damasthaut mehr ; meine elenden Füße sind zerrissen — ich sehe selbst mit Verachtung auf meine eigene Hoheit herab. [MH p. 102 3.]

1. André-Marie GÉRARD, *Dictionnaire de la Bible*, Robert Laffont, Paris, p. 186.

2. J'emprunte l'expression à Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double*, p. 181.

3. « La peau de damas » rappelle le manteau que les frères de Joseph ramènent tâché de sang à Jacob, en lui racontant que son fils préféré a été mangé par des bêtes sauvages,

Le regard que le moi porte sur lui-même le scinde en deux moitiés inconciliables, à la fois altesse et déchu. L'autoportrait avoisinant reprend le thème du regard tourné vers le propre corps, ou, en l'occurrence vers l'absence de ce corps : les yeux qui paraissent de prime abord vides dans leurs orbites, sont en fait tournés vers le bas et un minuscule point à la base des paupières marque l'emplacement des pupilles. L'image insiste sur la dépossession du sujet qui s'efface et se vide sous son propre regard. L'intérêt de cette illustration réside par ailleurs dans le télescopage de plusieurs passages textuels qu'elle réalise. Ainsi, l'évocation de la mer sert de point de départ à une réflexion sur l'articulation entre la finitude et l'illimité :

Nun bin ich wie ein durchsichtiges Meer ohne Boden, ich hab keinen Halt mehr. Du hättest nie wanken dürfen, Herwarth. Was helfen mir nun Deine bereitwilligen Hände und die vielen anderen Finger, die mich bang umgittern, durch die meine Seele grenzenlos fließt. Bald ist alles zu Tode überschwemmt, alles ist in mir verschwommen, meine Gedanken und Empfindungen. [MH p. 102.]

Le traitement graphique des cheveux, dont les mèches viennent se croiser sur le sommet du crâne, fait penser à la description des doigts dans le passage ci-dessus : deux mains enserrant le visage pour tenter d'en retenir les vestiges. Pas plus que dans le texte, elles ne parviennent toutefois à retenir l'illimité. Ce n'est pas en fixant des limites (« umgittern ») à « la mer sans fond » que l'on peut lui donner une forme et un sens. Le texte adjacent présente l'amour comme le seul centre autour duquel une identité aurait pu s'organiser et c'est la trahison de Walden (« Du hättest nie wanken dürfen, Herwarth ») qui a transformé la finitude en prison, et l'éternité, en néant. Quelques lignes avant la fin du roman, la métaphore de la neige se conjugue à celle de la mer. Comme dans l'autoportrait, la blancheur uniforme se met à recouvrir les yeux — rendant aveugle et invisible, c'est-à-dire privant le sujet à la fois d'une existence en tant que sujet et objet :

alors qu'en réalité, ils l'ont vendu à des marchands d'esclaves.

Ich höre nicht mehr das Schellengeläute in meinen Ohren ; jeder Herzschlag war ein Tanz. Ich kann nicht mehr tanzen ; ich weine — Schnee fällt auf meine weinenden Augen. [MH pp. 102-103.]

Si dans le texte le moi ne s'entend plus (n'entend plus les battements de son cœur), dans l'image sa bouche a disparu, lui ôtant la parole. Ainsi, à la fin de *Mein Herz*, toutes les instances du moi se mettent à se court-circuiter. Dans l'image, le moi est aveugle et sourd, dans le texte, il est aveugle et muet. Le cycle narcissique du reflet et de l'écho qui se répondent va s'interrompre, et une page plus loin, la voix s'éteint en même temps que les lignes indécises de l'image s'apprêtent à se faire happer par la blancheur de la feuille.

Pourtant, et pour la première fois dans le livre, le texte et l'image proposent une représentation simultanée et coréférentielle d'un événement de l'existence du moi. Cette complémentarité texte et image permet d'installer une relation très forte entre le sujet écrivant et dessinant, écrit et dessiné. Il ne reste désormais plus qu'à transformer l'absence en matrice du positif, et c'est ainsi que la double disparition du moi laisse une surface vierge sur laquelle va s'inscrire un nouveau Jussuf.

4 L'épilogue du roman. La réapparition de Jussuf

En effet, après le mot « Fin », viennent encore deux lettres et deux dessins, pour ainsi dire hors texte et hors cadre, présentés comme des « Lettres adressées en Norvège » non postées au moment de leur rédaction et que leur auteur prétend avoir retrouvées récemment :

Als ich heute morgen Deine Reisetasche vom Schrank holte, Herwarth, lag darin ein unveröffentlichter Brief von mir eingeklemmt, den ich Dir und Kurtchen einst nach Norwegen sandte — und mein Selbstbildnis in Seidenpapier gewickelt ; das ist direkt ein Diebstahl an den Kunsthistorikern. Denn ich habe keine Zeichnung von mir gemacht, auch kein Gemälde, ich habe ein Geschöpf hingesetzt. Ich will Dir schnell die verlorenen Zeilen senden und mein Selbstbildnis von ungeheurem Wert. [MH p. 105.]

Dans ce passage ironique, l'accent principal porte sur le rôle joué par l'image. L'autoportrait est ici synonyme de « créature » (« Geschöpf »)

et il s'agit de déterminer en quoi l'image est une renaissance. Il importe de vérifier pourquoi la représentation du moi devient subitement satisfaisante, alors que toutes les tentatives antérieures se sont soldées par des échecs. Les spécificités de ces ultimes figurations du moi reposent tout à la fois sur les modes de coexistence entre texte et image en même temps que sur les caractéristiques graphiques de l'autoportrait (dessin 3 p. 238). L'autoportrait « d'une valeur inestimable » est accompagné du texte suivant :

Ich suche in meinem Portrait das wechselnde Spiel von Tag und von Nacht, den Schlaf und das Wachen. Stößt nicht mein Mund auf meinem Selbstbilde den Schlachtruf aus?! Eine ägyptische Arabeske, ein Königshieroglyph meine Nase, wie Pfeile schnellen meine Haare und wuchtig trägt mein Hals seinen Kopf. So schenke ich mich den Leuten meiner Stadt. Oßman und Tekofi Temanu, meine schwarzen Diener, werden mein Selbstbildnis auf einer Fahne durch die Straßen Thebens tragen. So feiert mich mein Volk, so feiere ich mich. [MH pp. 105-106.]

Il s'instaure un dialogue ludique entre le texte et l'image qui renvoient de manière ininterrompue l'un à l'autre. Dans un premier temps, le sujet dessinant réalise son autoportrait, et dans un second temps seulement le sujet écrivant le décrit. L'ordre dans lequel s'enchaînent ces deux étapes est important, dans la mesure où il montre à quel point la représentation du corps est nécessaire, car sans celle-ci, le texte qui est une interprétation de l'autoportrait, n'aurait pas lieu d'être. En guise de retour, le texte, en s'y associant, enrichit l'image, par exemple en introduisant le concept de fusion de couples d'opposés, tels le jour et la nuit, le sommeil et la veille. Texte et image sont des partenaires égaux, et le moi dessiné devenant l'objet du sujet écrivant et vice-versa, le couple rend visible la duplicité intrinsèque de l'être tout en affirmant son unité. Le jeu permanent de la possession et de la dépossession de soi trouve son expression dans les allers-retours entre texte et image, certes recherchés, mais qui s'affranchissent aussi de celle qui les a mis en place. Ce potentiel justifie alors l'emploi du terme de « créature », car justement, cette dernière s'émancipe de son créateur. La double existence de Jussuf dans l'autoportrait et dans le commentaire de celui-ci ne sert pas à établir des points de repère fixes, mais permet aux différentes instances de la per-

sonne de converser, sans qu'aucune ne prétende prendre durablement le pas sur l'autre. C'est au moment de la mise en place d'une structure qui contient sa propre liberté et est offerte au spectateur/lecteur, que le Prince triomphe : « C'est ainsi que me célèbre mon peuple, c'est ainsi que moi, je me célèbre. »

Il est frappant de constater à quel point Meike Feßmann, qui ne tient pourtant pas compte de l'image pour développer sa poétologie de la figure de jeu, pressent à quel point celle-ci est fondatrice. Preuve en est la terminologie qu'elle utilise pour parler des déguisements orientaux qu'Else Lasker-Schüler aimait à revêtir, une terminologie que l'on pourrait tout aussi bien appliquer à l'autoportrait graphique :

Genau deshalb sind [Lasker-Schülers] Auftritte als Jussuf Teil der Poetologie. Denn sie verkörpern mit einer ungeheuren Radikalität den Traum einer Sprache, in der das Zeichen Körper wäre und der Körper Zeichen, einer Sprache, in der, linguistisch gesprochen, der Signifikant absoluten Vorrang vor dem Signifikat beanspruchen könnte. [Meike FEßMANN, *Spielfiguren*, p. 208.]

En s'intéressant à l'aspect linguistique, Feßmann opte pour des mots qui se réfèrent au domaine du corps et de l'image (« Körper », « verkörpern », « Zeichen »). Si l'incarnation lui semble ici primordiale, c'est aussi parce que « le dédoublement n'est jamais purement abstrait [mais qu'il] lui faut des corps¹ ». Jussuf n'est ni un personnage, ni son auteur, mais l'autoportrait en Jussuf est le corps unique de cette double existence.

D'un point de vue purement graphique, l'autoportrait s'inspire partiellement du portrait de Jussuf réalisé par Schmidt-Rottluff, ce qui permet au moi dessinant d'intégrer dans sa figuration une image qui lui est renvoyée de l'extérieur, et ainsi de s'approprier son étrangeté. L'autoportrait reprend ainsi la position de profil, l'allure décidée, les traits marqués de l'œuvre de Schmidt-Rottluff. Par contre, il élimine toute représentation du corps pour ne s'en tenir qu'au visage en même temps qu'il élimine tout référent individualisant. Il peut paraître déroutant que cette forme de représentation qui dénie la corporalité aboutisse justement à l'émergence du moi dans ce roman.

1. Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double*, p. 16.

Plus que d'un autoportrait, il s'agit en réalité d'un signe, de la création d'une forme vivante que la ligne ébauche et dissout aussitôt : le profil de Jussuf porte en lui la marque de l'acte de sa création. C'est-à-dire que l'arabesque de la ligne évoque fortement le geste du traçage, et c'est par ce biais que le corps est finalement mis en jeu et introduit au cœur même des figurations du moi. L'autoportrait-signe, qui dans l'ordre des images suit immédiatement la représentation de la disparition du moi, est en quelque sorte le degré minimum de l'existence, un noyau émetteur autour duquel l'espace peut s'organiser. Le geste élémentaire de l'inscription du trait dans le support permet au moi d'affirmer son existence en même temps que sa genèse. Tracer la ligne signifie s'inscrire dans l'infini tout en produisant une limite. C'est en cela que la ligne parle la langue du moi avant de parler celle des autres, et c'est aussi pour cette raison qu'elle me paraît être à l'origine du moi. Et pourtant, en essayant d'échapper à un langage déjà formé, conceptualisé, portant la marque de l'autre, le moi ne cherche pas tant à mettre en avant sa propre particularité, mais plutôt à dépasser le partage entre lui et le monde, un partage que l'essence du langage ne fait que refléter.

C'est dans l'association de cet autoportrait-signe et de sa description que réside l'événement clé de *Mein Herz*. C'est à cet endroit que la crise d'identité est enrayée, après que toute une série de modèles de représentation de l'identité ont été éprouvés et rejetés. Le couple texte/image résout le problème de l'existence fragmentaire, de la dissémination parce qu'elle permet au moi d'intégrer son altérité dans cette structure. En tant que degré zéro de l'existence, le « moi générique¹ » de l'autoportrait-signe est la condition même d'une histoire, le commencement autour duquel pourront s'organiser le texte, puis d'autres images. Les œuvres suivantes, *Der Prinz von Theben* et *Der Malik*, vont donner libre cours au désir de Jussuf d'être le centre d'un monde. Et même au sein de *Mein Herz*, avec la dernière lettre et le dernier dessin, l'identité de Jussuf commence à se développer.

Le principe de la ligne en mouvement et de la forme aux contours ouverts est ensuite étendu à la représentation du corps. L'ultime illustration du roman, « Ich halte eine fromme Rede über Theben » (dessin 4

1. L'expression est employée, à propos de l'œuvre graphique d'Henri Michaux, par Max LOREAU, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Gallimard Essais, p. 12.

p. 238), est le véritable « mot » de la fin, car c'est sur elle que s'achève, pour de bon cette fois, le roman épistolaire. La ligne ébauche, en plus du profil du visage, les contours du buste et de l'un des bras de Jussuf, levé en un geste de bénédiction au dessus de la ville de Thèbes, représentée en miniature. Même si le profil de Jussuf est tourné vers sa ville, sa main est représentée de face et évite que l'image se fige dans le plan. Le geste est tourné vers le spectateur et établit le contact, invite à participer au jeu.

La composition s'inscrit entre deux lignes parallèles et diagonales, qui réunissent le Prince et sa ville à l'intérieur d'un cadre invisible. En pratique, celui-ci a certainement été réalisé à l'aide d'un cache, et permet de donner au spectateur l'impression d'une structure rigoureuse et claire reliant Jussuf à Thèbes. Il y a en fait interdépendance entre les deux éléments graphiques, car en retirant l'un ou l'autre, le « cadre invisible » disparaît et du même coup la garantie d'un sens et d'une certaine stabilité. L'identité du moi ne peut se définir qu'en fonction de son environnement : régner sur Thèbes signifie aussi d'être soumis à certaines règles.

À cet égard, il faut souligner que le titre allemand (« Ich halte eine fromme Rede über Theben ») peut se traduire de deux manières : « Je tiens un pieux discours au-dessus de Thèbes » ou encore « Je tiens un pieux discours à propos de Thèbes ». Cette seconde interprétation paraît plus riche, car elle signifie tenir un discours sur sa propre création, et partant de là aussi tenir un discours sur soi-même. Il y a là mise en abyme de la parole : en même temps qu'il parle, Jussuf se dit lui-même. Or, la mise en abyme se réalise dans une image qui représente l'acte locutoire, alors que le texte adjacent insiste davantage sur le côté visuel. Ce chassé-croisé permet une imbrication parfaite des deux moyens d'expression, et elle repose entre autres sur la symbolique attribuée à la ville :

Mein Volk will immer mein Gesicht sehen, meine Stimme hören. Unter dem Frühstern, der nach mir benamet wurde, spreche ich zu meiner Stadt und öffne ihren Menschen meine Seele wie einen Palmenhain, den sie betreten dürfen. Der Himmel ist mein Spiegel. Mein Bildnis wird verteilt in Theben. Jussuf-Prinz. [MH p. 107.]

La ville fonctionne comme reflet du moi, et la mise en scène de la prise de parole cherche à démontrer que le concept de scission est à l'origine de toute création. En outre, les thèmes du miroir et du reflet que le texte met en relief rappellent une théorie juive et narcissique de la Création, dont Else Lasker-Schüler rejoint ici les conceptions fondamentales :

Le double se tient à l'origine de tout. Dieu, conscience absolue, créé l'univers pour s'y refléter : on peut voir dans cette conception cosmogonique, qui appartient à la tradition juive, la racine de tout dédoublement, le problème du rapport entre l'incréd et le créé, l'absolu et le relatif¹.

Le reflet serait donc le mode à travers lequel Dieu peut se manifester. Il fait surgir ce qui est caché et permet de composer l'invisible à partir du visible. À la fin de *Mein Herz*, l'idée que l'artiste est à l'image de Dieu est particulièrement sensible dans la métaphore du miroir céleste (« der Himmel ist mein Spiegel ») qui, de par sa surface réfléchissante illimitée, renvoie à un sujet infini et universel. Ensuite, la ville, reflet de son créateur, se reflète à son tour dans l'infini. À travers cet ensemble de miroirs se pose rapidement la question de savoir, qui, en fin de compte, regarde, et qui est le reflet de l'autre. De fait, les différents éléments de cette constellation n'occupent pas des positions bien distinctes, mais tendent à se superposer. Si nous reprenons dans l'ordre les éléments du texte, nous obtenons une chaîne d'éléments qui ramène à son point de départ : à ciel ouvert, Jussuf s'adresse à sa ville, puis à ses habitants qu'il s'incorpore en les invitant à pénétrer son âme, dont il parle comme d'une palmeraie qui se reflète dans le ciel. De la sorte, à travers la démultiplication des formes sous lesquelles Jussuf se contemple, s'effectue le glissement vers le principe d'unicité de ce que l'on a appelé la « philosophie des miroirs », et selon laquelle « par derrière les effets de miroirs, il se révèle une même chose de voir, d'être vu et d'exercer la vision, de même que sont une chose unique l' Aimé, l' Amant et l' Amour² ».

L'étoile, évoquée dans le texte et représentée dans l'image, livre un bon exemple d'une telle réflexion réciproque. Le prince lui aurait donné

1. Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double*, p. 4.

2. Michel CAZENAVE (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Le Livre de Poche, Paris, 1996.

son nom (« Unter dem Frühstern, der nach mir benamet wurde... »), mais en réalité, l'étoile du matin ne s'appelle pas Jussuf, mais Vénus. L'acte de dénomination s'accomplit en fait plutôt dans l'autre sens, et le nom et les caractéristiques de l'étoile se surimpriment à celles de Jussuf. L'étoile du matin et l'étoile du soir ne sont qu'un seul et même astre qui a pour particularité d'apparaître uniquement au lever et à la tombée du jour. Elle représente synchroniquement le couple d'opposés « jour et nuit » ou encore « sommeil et veille » et réalise le désir de perfection et d'unité. De surcroît, le couple Jussuf-Vénus, c'est à dire un Prince guerrier et une déesse de l'amour, a un modèle dans la mythologie. On a vénéré, notamment à Chypre, une « Venus barbata » de haute stature, habillée en femme mais portant la barbe, parce que l'on pensait qu'elle était à la fois homme et femme. Cette déesse a été assimilée à la planète Vénus, elle aussi masculine le matin et féminine le soir ¹. Il faut voir dans notre Jussuf androgyne le lieu de dépassement d'une structure binaire, le lieu de conjonction de ce qui se donnait au départ pour inconciliable.

C'est cette totalité voix/image, homme/femme, jour/nuit, sujet/objet qui est offerte aux habitants de Thèbes. Le geste d'offrande s'adresse bien entendu aussi à celui qui tient en main *Mein Herz*. Les deux phrases ultimes (« Der Himmel ist mein Spiegel. Mein Bildnis wird verteilt in Theben ») mettent sur un pied d'égalité le ciel et l'autoportrait, distribué dans Thèbes et reproduit dans le livre. Quand Else Lasker-Schüler nous fait « don » de son double Jussuf sous cette forme spécifique, c'est en tant que métaphore du langage, que celui-ci soit littéraire ou graphique. Jourde et Tortonese notent la parenté qui existe entre le thème du double et les problèmes identitaires de la littérature moderne ², le double affirmant l'identité et la détruisant du même coup. Nous avons vu plus haut qu'Else Lasker-Schüler veut reconquérir le langage, elle cherche à réaliser ce rêve qui consiste « à nommer, [à] faire surgir un être et [à] l'arracher à lui-même, [à] l'ouvrir à la multiplicité des sens et des figures ³ ». Jussuf représente « la dimension initiatique du travail

1. Barbara WEDEKIND-SCHWERTNER, *Dass ich eins und doppelt bin. Studien zur Idee der Androgynie*, Münster, 1983.

2. Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double*, p. 179-185.

3. *Ibid.* p. 181.

esthétique, le lien entre langage comme pure forme et l'appropriation individuée, différenciée du sens¹ ».

Par là, nous rejoignons aussi le rôle positif que Gaston Bachelard attribue au narcissisme. Le mythe de Narcisse combine, entre autres, les éléments suivants : un homme tombe amoureux de son propre reflet qui lui répond avec la voix d'une nymphe. La beauté de Narcisse est intimement liée à son androgynie. Bachelard la définit comme suit :

Narcisse va à la fontaine secrète, au fond des bois. Là seulement il sent qu'il est *naturellement* doublé ; il tend les bras, il plonge les mains vers sa propre image. Il parle à sa propre voix. Écho n'est pas une nymphe lointaine. Écho est sans cesse avec Narcisse. Elle est lui. Elle a sa voix. Elle a son visage. Il ne l'entend pas dans un grand cri. Déjà il l'entend dans un murmure, comme le murmure de sa voix séduisante, de sa voix de séducteur. Devant les eaux, Narcisse à la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité².

Et en Jussuf aussi, tous les éléments du mythe de Narcisse sont réunis, la voix rencontre l'image, la réalité l'idéalité, et la part masculine la part féminine. Dans l'œuvre esthétique, Bachelard parle d'un narcissisme individuel qui s'étend à un narcissisme « cosmique » et créateur :

[...] Puis le visage reflété au centre de la fontaine empêche soudain l'eau de fuir et la rend à sa fonction de miroir universel [...] peu à peu la beauté s'encadre. Elle se propage de Narcisse au monde³.

La conjugaison de l'autoportrait graphique et du jeu de rôle littéraire permet à Jussuf de passer à ce type de narcissisme qui a pour objet le système de liaisons et de représentations qui constituent le moi. Il devient aussi le centre d'un monde au sein duquel la beauté se propage. Ce monde — Thèbes — est, pour parler avec Joachim Gasquet dont Bachelard cite le *Narcisse* : « un immense Narcisse en train de se penser⁴. »

1. *Ibid.* p. 185.

2. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1994, pp. 33-34.

3. *Ibid.*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 35.

Comme Narcisse, Jussuf se regarde dans le miroir de la nature et peut à partir de ce moment se considérer comme la partie d'un tout. Une immense majorité des autoportraits qui vont suivre maintiendront cette tension entre le désir d'affirmer le moi et l'aspiration à un effacement des contours de l'individu : les formes de représentation continueront à osciller entre l'évocation du corps et sa dissolution aux moyen d'éléments ornementaux d'inspiration orientale. Le corps ne sera jamais vraiment visible derrière l'habit ou alors ses formes seront abstraites, il ne jettera pas d'ombre et ne sera jamais placé dans un contexte spatio-temporel précis ni enfermé dans un cadre. Ce refus d'une incarnation est destiné à permettre les états fusionnels entre moi et non-moi.

Rappelons simplement que les deux livres suivants où apparaît Jussuf ont pour fonction, d'après une formulation de Meike Feßmann, « d'établir le royaume poétique¹ » et de le peupler. À cette fin, Else Lasker-Schüler invente de toutes pièces des personnages ou alors fait jouer des rôles à ses amis en leur attribuant des fonctions dans son empire imaginaire. Dans *Der Malik*, elle demande carrément à sept artistes contemporains de lui dessiner chacun une couronne et reproduit ces dessins dans le livre². Ce jeu, qui consiste à échanger des signes avec d'autres, fait d'emblée de Jussuf une figure menacée, parce que tributaire de son peuple, c'est-à-dire aussi tributaire de son public. Avec le récit de la mort de Jussuf à la fin du roman *Der Malik*, Jussuf disparaît définitivement des textes littéraires et avec lui un idéal artistique que Meike Feßmann a défini de la manière suivante :

Denn [Jussufs Tod] bedeutet das Ende einer literarischen Utopie : der Utopie vom Autor als einem besseren Menschen, der stellvertretend für andere eine Phantasiewelt erschafft, eine Gegenwelt zur Realität³.

1. Meike FESSMANN, *Spielfiguren*, p. 234 : « Endet Mein Herz mit der Ernennung Jussufs zum regierenden Prinzen von Theben und wird dort, im zweiten der angehängten Briefe die Krönungsrede angekündigt, so ist es die Aufgabe des Prinzen-Buchs und des Malik, das poetische Reich des Prinzen von Theben zu etablieren — und das heißt zunächst einmal : es zu erfinden bzw. die Tino-Welt in den Jussuf-Kontext zu überführen. »

2. Il s'agit notamment d'œuvres de Ludwig Kainer, John Höxter, Fritz Lederer et Franz Marc.

3. Meike FESSMANN, *Spielfiguren*, p. 255.

Mais Jussuf survit d'autres manières. Else Lasker-Schüler va, jusqu'à la fin de sa vie, signer nombre de ses lettres avec le nom du Prince de Thèbes, dont la silhouette familière continue aussi à orner les dessins sur feuille libre et les illustrations de couverture de recueils de poèmes. L'image de Jussuf fonctionne toujours comme une citation ou une réminiscence de l'utopie de Thèbes. Avec l'autoportrait-signe, qu'elle utilise parfois en guise de signature, elle renouvelle presque, comme à l'intérieur d'un système de fraying, sa propre genèse et la genèse d'un sens.

Katja WIMMER

Cogito corporel et morphogénèse.

Les Noces de Robert Musil

« Cogito corporel. » L'expression est de Merleau-Ponty¹. Elle désigne un moment de la perception, dit pré-réflexif, qui serait le fait du corps et s'éprouverait comme une simple présence au monde en dehors de toute distinction du sujet et de l'objet. Elle s'inscrit, bien entendu, dans une critique du cogito cartésien, du moins en ce sens que de cette présence à la représentation, de la représentation à la réflexion, l'information perçue finit bien par émerger dans la conscience, mais une conscience dont le sujet — et l'objet — se verraient acculés à une destructuration permanente².

1. Maurice Jean-Jacques MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris 1964. Cet article est déjà paru dans le numéro 3 (1979) des *Cahiers d'études germaniques*. Vu son grand intérêt pour le thème de ce volume, nous avons demandé à l'auteur l'autorisation de le reproduire.

2. *Ibid.* ; cf. aussi Robert MUSIL, *Ver.*, p. 196 : « Dinge sind es — meinte er — hinter dem Horizont des Bewußtseins, Dinge, die sichtbar hinter dem Horizont des Bewußtseins vorbeigleiten, oder eigentlich ein fremdgespannter, unerforschlicher, vielleicht möglicher neuer Horizont unseres Bewußtseins, plötzlich angedeutet, in dem noch keine Dinge stehen. » Cf. aussi *Tag.*, p. 784 : « Die Aufgabe ist, immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variablen zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen erfinden. Ich hoffe diese Beispiele sind deutlich genug, um jeden Gedanken an ein "psychologisches" Verstehen auszuschließen. Psychologie gehört in das ratioide Gebiet und die Mannigfaltigkeit ihrer Tatsachen ist auch gar nicht unendlich [...]. Was unberechenbar mannigfaltig ist, sind die seelischen Motive. »

C'est dans le domaine de l'esthétique que cette revalorisation du « sensible » par rapport à l'« intelligible » s'est tout d'abord exprimée : de Kant à Nietzsche et à la Phénoménologie, l'effort est constant de réintroduire le discours esthétique (*aistheton*), comme discours du corps, d'une « conscience corporelle ¹ », où la forme se donnerait immédiatement, où le sens resterait immanent au sensible, où la vision de l'objet coïnciderait avec l'objet de la vision. Tel, en tout cas, se veut l'objet esthétique rêvé par l'expressionnisme au début du siècle : l'« irrésistible et magnifique présence du sensible ² » ; mais toujours pour se dépasser en tant qu'objet, en tant que produit achevé, pour se produire en produisant un autre sujet, à la limite un homme nouveau. Il semble donc juste d'interroger ces objets pas seulement en tant que formes constituées mais aussi et surtout en tant que formes générées ³ ; à partir de quelle absence, de quel silence, de quelle énergie, en vue de quelles transgressions, de quels destructuration et remaniement du discours institué ?

Cette approche peut se révéler particulièrement efficace pour une lecture de l'œuvre de Robert Musil, qui se produit tout entière à partir de cette béance entre un cogito corporel et un cogito cartésien, entre le discours « analogique » indispensable aux activités relationnelles à soi, aux autres, à l'Autre — et le discours « logique », « univoque », indispensable à la survie de l'espèce ; béance dont Ulrich pense que seuls quelques rares esprits en ont conscience, en ce début du vingtième siècle, et dont l'homme à venir, l'homme d'un « humanisme total » devra viser, asymptotiquement, la fermeture ⁴. Que devient cette théorie au niveau de l'écriture ?

Dès *Törless*, l'œuvre première, c'est le corps qui parle, et toujours en contrepoint du discours pédagogique et surtout mathématique, censé être le seul lieu où le réel se donne. Dans l'œuvre seconde, *Noces*, le discours analogique prolifère ⁵ et relègue le discours logique aux rares

1. Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, 1953, p. 127.

2. *Ibid.*

3. M.o.E., « Die beiden Bäume des Lebens », I, 2, p. 593-594.

4. Wolfgang FRIER, *Die Sprache der Emotionalität in den "Verwirrungen des Zöglings Torleß" von Robert Musil*, Bonn 1976, et T. A. van DIJK, *Beiträge zur generativen Poetik*, München 1972.

5. Werner RIEMER, *Die Metaphorik Musils*, Universität Salzburg, 1969, qui relève cinq images par page dans *Törleß*, douze dans *Noces*, huit dans *Trois femmes*, six dans

points d'émergence du récit où s'entr'aperçoit l'œil d'un narrateur¹ ou bien aussi dans l'exterritorialité de l'œuvre parallèle où Musil sans cesse tente de réintroduire le sujet dans un texte généré à partir de son absence². Mais ce besoin, de la part du narrateur ou de l'auteur, de rassembler les images éparses dans un certain projet ne représente jamais qu'une concession désabusée³ à notre manie de la réduction ; en elle-même, cette prolifération d'images projetées par un kaléidoscope détraqué reste « non ratioïde⁴ » et même irréductible à une quelconque configuration imaginable ; elle ne s'inscrit dans une certaine cohérence que dans sa projection même, dans sa génération à partir de tel point du corps.

1 De l'absence à la présence

Tout un ensemble d'images, à la limite presque de la perception, ne sont lisibles que si l'on situe leur naissance au seuil même de la perception, au moment où la conscience corporelle ne s'appréhende que par son absence. Ces images de l'absence sont de trois sortes : il y a celles de la vacuité, où le corps se perçoit comme un vide, une ouverture par laquelle à tout instant il risque de se perdre, où le signifiant lui-même est vide de toute signifiante, où le livre se perçoit comme un non-livre⁵. Il y a celles qui ressemblent à des chimères à peine élaborées où entrent des morceaux de corps, de gestes, d'espaces, sortes d'hiéroglyphes ou d'idéogrammes rudimentaires, vides de signifiante pour le corps qui les enregistre⁶. Il y a celles enfin, éclatées, où se perçoivent les sensations

L'homme sans qualités, six dans *Œuvres préposthumes*.

1. « ... einen Winkel, wie man sehen konnte... », *Ver.*, p. 156.

2. *Tag*, p. 124, 131, 775.

3. *Ver.*, p. 176, 185, 193, etc.

4. *Ver.*, p. 214.

5. « Der Fehler dieses Buches ist, ein Buch zu sein. Daß es einen Einband hat. Rücken. Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten und sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist [...] Man kennt nur das kausale Erzählen, die Ammen- und Schaudergeschichten oder das Ästhetische, das Gepräuge. Als drittes höchstens in Prosa verirrte Lyrik. Nichts davon ist dieses Buch. » *Ibid.*, p. 164, 165, 166, 184.

6. *Ver.*, p. 214.

embryonnaires d'une identité qui se cherche et que le miroir du texte diffuse, fragmentées à l'infini, à travers l'espace narratif¹.

Ces images de l'éveil de la conscience corporelle laissent deviner un horizon du corps douloureux, hostile, inhumain ; un bord de l'Autre qui pour Musil restera toujours l'autre de tout discours². Et ce n'est que dans la mesure où cet horizon reste présent, même de façon floue, à la conscience, que l'abandon confiant, en deçà de cette ligne, que la simple présence au monde est possible.

Les images qui évoquent cette simple présence relèvent tantôt d'une négation des catégories inhérentes à toute perception, de l'espace-temps notamment, mais aussi de la causalité ; tantôt de structures géométriques : droites, cercles, cycles, sphères, angles, polyèdres que Carl Gustav Jung rangerait parmi les représentations archétypales³ ; la présence s' imagine dans un temps intemporel, suspendu à la façon de cette « colonne » de thé qui coule indéfiniment figée à travers l'immobilité du texte ; dans un espace qui par la coextension des corps à l'habitat et de l'habitat aux corps, s'abolit dans le corps même du texte, dont tous deux restent inséparables, pris qu'ils sont dans « ce système bien réglé⁴ », capables de supporter « n'importe quelle charge », à l'intérieur de volumes dont les lignes de force sont reliées par des « poutrelles » d'acier, à l'intérieur d'une « sphère » où l'espace des corps et le corps de l'espace seraient traversés d'un même axe invisible, baigneraient dans un même « liquide » en voie de cristallisation⁵.

Ces images de la présence, de loin les plus fréquentes, renvoient toutes plus ou moins à la représentation d'une sorte de cellule gigantesque à l'intérieur de laquelle le corps et le monde, encore indifférenciés, seraient en gestation ; mais ce sont déjà des images, des représentations d'une présence, des représentations visuelles qui privilégient un point du corps que la physiologie moderne considère moins comme un organe que comme une excroissance du cerveau : l'œil.

1. *Ibid.*, p. 157 notamment.

2. *Ibid.*, p.164, 165, 166, 184.

3. *Ibid.*, p. 156-157. Ce qui pourrait signifier que le cogito corporel n'exprimerait pas seulement l'absence du cogito cartésien, de la mémoire biographique, mais émanerait de la mémoire génétique.

4. *Ibid.*, p. 159.

5. *Ibid.*, p. 156 sq., 163, 215, etc.

2 De la présence à la représentation

2.1 L'œil

L'œil est le point à partir duquel sont générées le plus grand nombre de représentations imaginaires. Il y a tout d'abord celles qui continuent à évoquer la présence, mais autrement que par la négation ou l'abstraction : celles qui naissent de l'œil perçu comme le point où interfèrent et s'échangent l'espace du dedans et l'espace du dehors : le salon de Claudine par exemple, se vit comme un corps humain et inversement ; la maison de Véronique s'éprouve comme le corps de Véronique et inversement ¹.

Il y a ensuite celles qui, dans un moment plus avancé de la perception, évoquent une double présence, plus seulement la présence du corps au monde, mais aussi une présence du monde au corps, plus seulement le regard du corps sur l'espace, mais le regard de l'espace vers le corps ; images du double regard, si caractéristique de l'écriture de Musil depuis *Törless*, du regard qui s'inverse, qui se sent regardé ; le regard du couple dans la première nouvelle baigne lui-même dans le regard voilé qui coule de cette « longue rangée de [...] jalousies comme d'une paire de paupières baissées sur leurs paisibles ténèbres ² ». D'où une nouvelle génération d'images qui renvoient à une infinité de regards qui feraient face au seul regard humain et se situeraient à leur limite sur une sphère, une « sphère de verre ³ », une sorte d'œil immense comparé à un cristal ⁴, qui est la véritable source de l'espace textuel et diffuse, brisées, réfractées, dynamisées, les images de la double présence, de l'unité, de l'immobilité, de la volupté.

Mais aussi celles des failles de cette présence, du manque qui sommeille au cœur de tout amour ; car le verre de la sphère (ailleurs il s'agit d'une vitre ⁵) ne réfléchit pas tout, il laisse deviner au-delà un autre possible, et surtout un autre œil, celui du narrateur, celui, complice, du lecteur, tous deux confondus dans celui de ce G., probablement Gilles

1. *Ibid.*, p. 212.

2. *Ibid.*, p. 156, 186-187.

3. *Ibid.*, p. 158, 176, 214.

4. *Ibid.*, p. 157.

5. *Ver.*, p. 214.

de Rais, présent au travers d'un livre, voyeur absolu, enfermé dans la solitude de son corps et « qui engage [...] ses victimes [...] sur une voie où elles ne trouveront plus jamais la satiété¹ » ; œil qui fait percevoir l'union réalisée par le couple comme « inachevée » (cf. le titre *Vollendung der Liebe*) et projette ainsi le texte de transgression en transgression — de degré en degré ? — dans ce « stûpa », dans cette « petite pyramide double » des *Noces*, qui s'érige sur les circonvolutions de son cerveau, couverte d'une « écriture hiéroglyphique [...] qui la faisait ressembler au monument érigé à l'intention d'une divinité inconnue sur lequel un peuple incompréhensible avait rassemblé et superposé des signes commémorateurs² ».

2.2 La peau et le vêtement

Déjà dans *Törless* tel picotement donne naissance à un discours métaphorique qui prend le contre-pied du discours en place. Dans *Noces*, marquées par une sensibilité essentiellement féminine, la peau génère un flux constant d'images dont le lecteur perçoit bien l'effet déstabilisateur sur sa propre peau, mais dont il est difficile pour cette raison même d'apprécier la cohérence.

Disons que la peau fonctionne dans les deux nouvelles comme un lieu d'échange, une membrane à la fois fermée et ouverte, un peu comme les deux faces d'un anneau de Möbius ; nombre d'images sont de ce fait spéculaires, comme si la peau était le lieu d'un regard diffus ; elles disent donc toujours la réversibilité de l'espace du dedans et de l'espace du dehors, mais comme si l'un et l'autre, d'avoir traversé la peau, en avaient gardé trace de sa texture, s'y appréhende et s'y échange le monde obscur des membranes, des plis, des tissus intérieurs et celui des dénivellations, plissures et méplats d'un paysage extérieur³.

1. *Ver.*, p. 158, 198.

2. « Zu meiner andern Seite hatte ich die kleine, seltsam dressierte Doppelpyramide der "Vereinigungen". Eigensinnig kahl in der Linie glich sie, von einer engen Bilderschrift bedeckt, dem Mal einer unbekanntten Gottheit, in dem ein unverständliches Volk Erinnerungszeichen zusammengetragen und aufgeschichtet hat. Europäische Kunst ist das nicht, gab ich zu », *Tag*, p. 775.

3. *Ver.*, p. 200-215.

Nombre d'autres images nées de la peau vont au-delà de cette inversion symbolique d'espaces ; ce sont celles ou s'échangent de la matière, du fluide, de l'énergie et qui naissent des ouvertures de la peau, dans l'orgasme par exemple ¹, le sourire ², mais aussi la blessure ³, images de l'écoulement où s'évoque aussi le danger de l'ouverture, une déperdition d'énergie, comme un saignement insensé ⁴.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'une et l'autre nouvelle, c'est que la peau, la plupart du temps, ne se perçoit qu'au contact du vêtement, d'une peau symbolique en quelque sorte, qui avec ses deux faces fonctionnerait comme un signifiant, voilant et dévoilant tour à tour, dont la face cachée servirait de miroir au corps ⁵, et la face externe de révélation au monde ; c'est dans cette peau symbolique, donc manipulable à loisir, que tissus, textures et texte se trouvent le plus indissolublement associés ⁶.

À travers ces images émanant de la peau se trouve atteinte, ici aussi, une zone limite de l'Autre, souvent exclue du discours amoureux et que Musil, à travers un réseau imaginaire d'une exceptionnelle densité, intègre, avec beaucoup de bonheur, à son discours sur l'amour : la limite représentée par l'animal dont l'image ne disparaît jamais de l'horizon du texte ; la limite représentée par l'ange ⁷, particulièrement nette dans *La tentation de Véronique* où l'ange et la bête restent les seuls exutoires imaginables, donc humains, à l'amour.

Cette annexion par le corps érotisé de l'espace animal et, à un degré moindre, de l'espace angélique, qui a tant choqué les contemporains et dont les personnages eux-mêmes s'émeuvent quelquefois, est presque toujours vécue par la peau qui s'éprouve à travers un nouveau réseau imaginaire du vêtement « archaïque », non encore symbolique, commun à l'ange et la bête : les plumes et les poils ⁸ ; Jean se jette dans la vie

1. *Ibid.*, p. 211-212.

2. *Ibid.*, p. 158, 198.

3. *Ibid.*, p. 163, 173, 186.

4. *Ibid.*, p. 163, 219 ; images de l'écoulement p. 171, 173, 176, 185, 190, 213.

5. *Ibid.*, p. 164, 206, 218.

6. *Ibid.*, p. 1, 171, 194, 213, 219, 220.

7. *Ibid.*, p. 218, 219.

8. *Ibid.*, p. 205.

« comme dans un fouillis de plumes chaudes ¹ ; Véronique pense : « Une douce toison doit vous pousser sur tout le corps » ².

2.3 L'oreille

L'espace des *Noces* est d'abord un espace sonore. On sait que le projet initial de Musil était de mettre en scène deux voix « juxtaposées et entrelacées sur les pages d'un journal intime, la voix sombre, profonde, soudain d'un bond dressée autour d'elle-même, de la femme selon que les pages en disposent, et enveloppée par la voix tendre, ample, traînante de l'homme, cette voix ramifiée, inachevée, à travers laquelle pointe ce qu'elle n'a pas encore eu le temps de voiler ³ ».

Ce prélude, situé maintenant à la charnière des deux récits, est à l'origine d'un imaginaire sonore dont une des fonctions serait de nier l'espace entre les amants ; c'est ainsi que Claudine, éloignée de son mari, « sentait battre son cœur comme si elle avait porté une bête dans sa poitrine [...] son corps s'éleva étrangement autour de ce cœur comme une grande fleur inconnue et ployée dans laquelle frémit soudain l'ivresse, telle une corde tendue dans l'invisible immensité de mystérieuses noces ; et elle entendait errer le cœur lointain du bien-aimé, avec irrégularité et nervosité, sans patrie, retentissant dans le silence comme une musique désespérée par-delà les limites, tremblante comme une étoile ; elle fut saisie par la terrible solitude de cet accord qui la cherchait ainsi que par une étreinte démesurée, bien au-delà des contrées habitables des âmes ⁴ ». Par-delà l'espace, l'espacement, le manque ; par-delà la fêlure de ces voix, leur impuissance, leur insignifiance, l'espace sonore du texte serait le lieu, utopique et symbolique, qui dans une vibration heureuse les réunirait en un accord, afin qu'elles « s'arrachent ainsi à leur malade faiblesse pour s'installer d'un bond dans la clarté, la fermeté et l'évidence ⁵ ».

Une autre catégorie d'images sonores visent moins la présence des amants l'un à l'autre que leur présence au monde ; le passage cité plus

1. *Ibid.*, p. 194.

2. *Ibid.*, p. 204-205. Cf. aussi p. 199 : « Ein leeres Zimmer von Haaren. »

3. *Ibid.*, p. 194.

4. *Ibid.*, p. 173.

5. *Ibid.*, p. 194.

haut¹, par exemple, était précédé de cette phrase : « Entre-temps une horloge s'était mise à parler seule comme par indifférence... » Dans un texte parallèle², Musil prend prétexte de cette phrase pour condamner sa manière « lyrique » de conduire un récit ; selon lui, il aurait dû écrire, ou plutôt il devrait écrire « quelque part une horloge sonna, Claudine avait l'impression que... » ; ce qui sépare les deux versions, dont Musil a finalement retenu la première, c'est que dans l'une le lecteur entend par les oreilles et le psychique de Claudine, le sujet de l'auteur et, à la rigueur, de Claudine étant absent, tandis que dans l'autre le sujet est omniprésent ; dans la première, du fait de cette absence, l'espace sonore du dedans et du dehors s'échangent tandis que dans la seconde, ils restent séparés... et ne peut plus s'ouvrir cet unique espace où le cœur de Claudine entend battre celui de son mari ; de sorte que même si, théoriquement, ce type d'images sonores ne semble rien ajouter à ce qu'apportent les images spéculaires, pratiquement, peut-être parce que nous nous représentons plus aisément notre corps par les yeux que par les oreilles (même l'échographie n'a de sens que visualisée), certaines de ces images sonores tels des bruits dans une maison, qui matérialisent tel émoi dans l'intimité du corps³ — gagnent notre sensibilité, donc à notre discours, des régions autrement inaccessibles.

Une troisième série d'images sonores proviennent, elles aussi, de l'Autre, donc du dedans ; ce sont des sons inarticulés, inhumains, terrifiants, mais qui s'humanisent d'émerger dans une métaphore, de pouvoir s'identifier analogiquement à un fracas assourdissant, au hurlement d'un vent intérieur, aux cris d'une bête au fond du corps, à un sifflement⁴. Elles prennent à la lettre l'expression qui dit qu'on est « tout oreille » et surtout revalorisent ce trajet inverse de l'audition, du dedans vers l'oreille, comme les images spéculaires avaient revalorisé le trajet inverse du regard.

Il n'est question ici que de l'espace sonore mis en place « imaginaire-

1. *Ver.*, p. 173.

2. *Tag*, du 5 septembre 1910, p. 124 : « Es darf in Claudine nicht heißen : irgendwo begann eine Uhr sich selbst... zu sprechen Das ist Lyrik. Es muß heißen : eine Uhr schlug, Claudine empfand es als begänne irgendwo... »

3. *Ver.*, p. 200.

4. *Ibid.*, p. 172, 189, 200, 202, 205

ment » et qui donc ne se construit que dans la tête du lecteur ; certes, au travers d'une technique musicale, d'une certaine simultanéité qui invite le lecteur à lire le texte dans tous les sens, polyphoniquement en quelque sorte, mais « imaginairement » ; une autre question serait de savoir si l'espace imaginaire sonore s'appuie sur le corps sonore du texte ; si la polyphonie suggérée métaphoriquement s'incarne dans la matérialité du récit.

3 De la représentation à la réflexion

L'effet — sinon la fonction — de ces représentations imaginaires qui feignent de se donner dans le flux désordonné d'une perception sauvage est complexe, indéfini et probablement indéfinissable ; mais il tend toujours vers une émergence dans la conscience claire. Cette émergence progressive peut se percevoir comme une traversée du corps dont les points forts seraient : d'abord la conscience douloureuse¹ de l'absence d'un je, grâce à laquelle quantité d'informations sensibles affluent mais sans réussir à se prendre dans les moules préfabriqués de la logique² ; ensuite la conscience de la présence d'un moi, différent de ce je, bordure passive de ce je, toujours en dérive vers l'Autre, dont il doit se garder³ et néanmoins conquérir des zones entières que le discours humaniste avait déclarées inhumaines ; par conséquent la conscience non seulement de ce que le discours logique a fonctionné comme un couperet, comme l'outil de la mutilation et de la castration, mais surtout que c'est dans la partie excisée que vit du possible, un avenir qui ne serait pas la simple reproduction du présent⁴.

Quant au point d'émergence lui-même, il s'épanouit dans cette contradiction entre la vérité et la logique d'où toute réflexion tire son

1. Qui fut douloureuse aussi pour l'auteur : « Was daraus wurde, war ein zweieinhalbjähriges verzweifelttes Arbeiten, während dessen ich mir zu nichts Anderem Zeit gönnte [...]. Ich habe mich beinahe für sie zugrunde gerichtet, denn es streift an Monomanie, solche Energie an eine schließlich doch wenig fruchtbare Arbeit zu wenden. » Cité d'après W. BERGHEIM, *Robert Musil. Biographie*, p. 58.

2. Cf. Robert MUSIL, *Der deutsche Mensch als Symptom* ; cf. aussi son maître Ernst MACH, *Der Mensch als gallertähnliche Masse*.

3. *Ver.*, p. 219, 186, 189, 172.

4. Cf. *M.o.E.*, « Seinesgleichen geschieht ».

élan ; entre la vérité véhiculée pêle-mêle par le flux imaginaire né du corps et que le lecteur peut vérifier dans son propre corps — et la logique, même formelle, dont le manque dans le corps du texte instaure la nécessité ; contradiction que Musil a soulignée en rappelant que ce qu'il avait voulu montrer dans ces deux nouvelles, c'est que « dans une zone plus profonde l'infidélité d'une femme peut être perçue comme une union réelle avec son mari et que la tendresse manifestée à une bête peut ressembler à l'amour voué à un prêtre¹ » ; contradiction qui fait que cette œuvre, par-delà cette mise en question de l'adultère ou de la sodomie, reste ouverte, à « accomplir » — comme l'amour, à cause de cette même mise en question, reste à « accomplir », dans une coexistence — sinon une résolution — d'un autre ordre, déjà inscrit, symboliquement, dans le corps même du texte.

René GÉRARD

Les citations de Robert Musil sont tirées de :

Ver. : *Vereinigungen*, Rowohlt, Hamburg 1956.

Tag. : *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, Hamburg 1958.

M.o.E. : *Der Mann ohne Eigenschaften*, Ed. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1952.

Les traductions dans le corps du texte s'inspirent de celles de Philippe Jaccottet.

1. *Tag*, p. 131.

Le corps et la maladie dans *Béton* de Thomas Bernhard

Quand les premiers officiers entrèrent dans la cave sous le crématoire, à Buchenwald, elle était vide, et les nazis avaient la veille enlevé les crochets qui servaient à pendre ; il ne restait, des quelques quarante scellements, que les trous. Mais sur le mur parfaitement blanc, répétées, on a photographié, qui demeuraient, « les empreintes en noir des arcades sourcilières, des crânes, des nez, des mâchoires, des sternums, des hanches et des jambes de la dernière série des pendus ». Qu'une œuvre prenne le risque de son siècle, et la représentation disloquée, par empreinte interposée, du heurt à l'agonie contre un mur, qui signe la figure du corps chez Bernhard [...], le rapprochement prend force.

F. BON, Fulgurations, *La Quinzaine littéraire*, 1988.

Béton fait partie des dernières grandes œuvres épiques de Thomas Bernhard et reprend d'assez près les grands thèmes connus de son œuvre, notamment de *Das Kalkwerk* : la réclusion volontaire dans la solitude, la volonté de produire « par l'esprit » — malgré un corps défaillant — une œuvre, l'impuissance à écrire, la misanthropie... Cependant, la construction même du récit le fait échapper au reproche de pure ruminant intellectuelle, fait parfois à Bernhard ; c'est en effet une autobiographie où, dès la première ligne, nous assistons à la scission entre

un locuteur et un narrateur, sans que la présence de ce dernier ne soit nécessaire pour introduire ou cautionner ce que le locuteur va raconter :

Von März bis Dezember, schreibt Rudolf, während ich, was in diesem Zusammenhang gesagt sein muß, große Mengen Prednisolon einzunehmen hatte [...] [p. 7.]

Ce n'est que bien plus tard que nous apprenons que le texte a été écrit à Palma, après un épisode particulièrement douloureux, qui a entraîné une crise profonde chez le narrateur et va lui faire assumer et signer le récit (il se termine également par *schreibt Rudolf* et, entre-temps, le narrateur disparaît totalement). Il y a donc bien prise de distance entre ce que Ducrot appellerait les deux locuteurs L et l de tout récit, même autobiographique¹, mais ici les deux coïncident dans le temps et en une personne unique à la fin. Car il y a une évolution certaine au cours des deux cents pages, malgré le style répétitif jusqu'à l'obsession, mais dont le centre se déplace comme dans une spirale pour aborder un thème différent ou développer un autre aspect du thème déjà abordé². Cette autobiographie est essentiellement intérieure, monologue d'un homme qui cherche sa vérité au cours de tâtonnements et de contradictions apparentes³ qui font souvent penser à l'attitude de K. dans *Der Prozeß*, reprenant inlassablement et dans tous les sens les faits qui pourraient lui révéler ce qu'est la vérité. La ressemblance s'arrête d'ailleurs là, le héros de Kafka paraissant singulièrement plus actif dans cette quête que Rudolf, entièrement passif.

Se déplacer dans le récit, ou tout simplement le suivre, c'est donc essentiellement étudier la répétition et la variation de quelques thèmes

1. DUCROT (1984). Le locuteur L est un être de discours, à activité énonciative (nous l'appellerons ici *narrateur*) et le locuteur l est un être du monde, nécessairement antérieur à L dans l'autobiographie (nous l'appellerons ici *locuteur*). Les citations de *Beton* renvoient à l'édition de la Suhrkamp Verlag (1982).

2. Wolfgang PAULSEN (1991, 189) écrit à ce propos : « Wie eine Spirale wendet sie [die Sprache] sich um die Mittelpunktfigur und dreht sich dabei in einer nicht abbrechenden Kette von langsam immer weiter ausgreifenden Schleifen [...] »

3. « Es gibt nichts Schwierigeres, aber auch nichts Nützlicheres als die Selbstbeschreibung. Man muß sich prüfen, muß sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen. Dazu bin ich bereit, denn ich beschreibe mich immer und ich beschreibe nicht meine Taten, sondern mein Wesen » (T. BERNHARD, *Die Ursache*).

choisis. Celui du corps peut paraître paradoxal chez un auteur où il apparaît essentiellement en négatif, mais c'est précisément cette représentation par l'absence et la souffrance qui nous livre un accès à ce monde replié sur lui-même. Le corps est en effet inséparable de la maladie et de la douleur ; il n'existe même que par elle chez T. Bernhard. Cependant, les apparences de la maladie sont multiples et dans *Béton*, elles évoluent de la maladie en réaction à l'entourage, désincarnée, à l'ouverture sur la souffrance des autres, en passant par la réflexion sur sa propre maladie.

1 La maladie-métaphore

1.1 La maladie du locuteur

Dès la troisième ligne du roman, puis à la cinquième, le lecteur est assailli par le nom barbare d'un médicament *Prednisolon*, puis par la mention d'une maladie ou d'un état, tout aussi inquiétant, *morbus boeck*. Ce n'est pas un hasard si ces mots précèdent de quelques lignes ce que le locuteur présente comme sa grande préoccupation actuelle, l'écriture d'un ouvrage sur son compositeur préféré Mendelssohn-Bartholdy. Ce n'est pas davantage un hasard si l'aveu de l'échec de cette entreprise précède de quelques lignes également l'annonce du séjour de sa sœur à Peiskam. Toute la première phase du récit va tourner autour de ces trois pôles : la maladie physique, l'impuissance à écrire et la personnalité de la sœur. Ce monde, ainsi évoqué, semble ne reposer que sur des oppositions claires, de type manichéen : *die Geistesmenschen* et ceux qui jouissent de la vie ou, à un autre niveau, les malades et les bien portants. En une cinquantaine de pages, le lexème *Geist* permet de former, comme déterminant, quinze lexèmes nominaux composés : *Geistesarbeit*, *Geistesangespanntheit*, *Geistespläne*, *Geistfeindlichkeit*, *Geistesanstrengung*, *Geistesprodukt*, *Geistesparadies*, *Geistesmensch*, *Geisteskraft*, *Geisteszweck*, *Geistesambitionen*, *Geistesgrößen*, *Geistesverbrechen*, *Geistesverwandtschaft*, *Geisteskoffer*. Si l'on ajoute la répétition obsessionnelle de certains de ces termes, on obtient une fréquence très élevée de *Geist...* dans ces quelques pages. De plus se côtoient des composés « classiques », lexicalisés, avec déterminants limitant l'extension du déterminé

et créant des sous-classes d'oppositions (*Geistesarbeit vs Körperarbeit, Geistesanstrengung vs Körperanstrengung, Geisteskraft vs Körperkraft*) et des composés non lexicalisés créant un nouveau concept (*Geistesplan vs ?, Geistesprodukt vs ?, Geistesmensch vs ?*). Ces derniers sont très efficaces pour créer une cohérence (ou une isotopie) textuelle en suggérant au lecteur de créer par lui-même ces séries d'oppositions et de compléter la liste commencée¹. Parfois c'est dans le texte lui-même que le lecteur est invité à chercher : à cet univers de l'esprit s'oppose tout naturellement le *Geschäftsmensch* que représente la sœur, également caractérisée par les lexèmes *gesunde, beherrschende, Gesellschaft, Geschwätz*. La relation entre ces deux mondes se traduit d'ailleurs, au cours des mêmes pages, par des verbes d'une très grande violence : *quälen, zunichtemachen, ruinieren, vernichten, zerstören, vertreiben, ersticken*, cités à plusieurs reprises. Face à ce monde irréductible, il ne reste plus au locuteur que le refuge de la maladie physique et il est symbolique de voir que l'agent qui accompagne le verbe *ersticken* se transforme subitement en patient, illustrant ainsi les deux emplois de ce verbe. Le locuteur utilise de nombreuses fois *ersticken/Erstickung* comme le symptôme principal de sa maladie, autour duquel gravite tout un champ sémantique associé : *aufatmen, atmen, Atem, Atemlosigkeit, tief ein— und ausatmen, Lungen, Hustenanfall, die Gruft, unter- und niedergedrückt, erdrückt, Last auf Herz und Lunge, Pulschlag, Übelkeit, Ohnmacht...* Trois exemples montrent clairement l'intrication complexe au niveau sémantique de la maladie, de l'impuissance à écrire, de la présence de la sœur et de la haine pour l'Autriche :

Ich riß zum drittenmal die Fenster auf, durchlüftete das ganze Haus, bis es die hereingebrochene Kälte zu einem einzigen Eiskasten gemacht hatte, in welchem ich zu erfrieren drohte; hatte ich zuerst die Angst gehabt, ersticken zu müssen, so ängstigte mich jetzt der Gedanke, erfrieren zu müssen [= maladie]. Und alles wegen dieser Schwester, unter deren Einfluß ich zeitlebens zu ersticken und zu erfrieren drohte. [p. 17, présence de la sœur.]

1. C'est un procédé fréquent chez T. Bernhard. Cf. R. SAUTER (1998) où une partie de l'étude est consacrée à l'analyse de ce type de composés dans une courte nouvelle de T. BERNHARD, *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns*.

Wir versuchen alles, um mit einer solchen Schrift anfangen zu können, wirklich alles und ist es das Fürchterlichste, wir schrecken vor nichts zurück, das uns eine solche Schrift schreiben läßt. Ich hatte ja die unsinnigsten Versuche gemacht [...] Oder ich lief in den Hof hinaus, atmete dreimal tief ein und dreimal tief aus, um dann abwechselnd den rechten und dann den linken Arm soweit als möglich auszustrecken. [p. 40-41, *impuissance à écrire.*]

Ich atmete tief ein, was augenblicklich einen Hustenanfall bewirkte, sofort trat ich wieder ins Haus und ich mußte mich auf den Sessel unter dem Spiegel setzen, um einer Ohnmacht zuvorzukommen. [p. 19, *maladie.*]

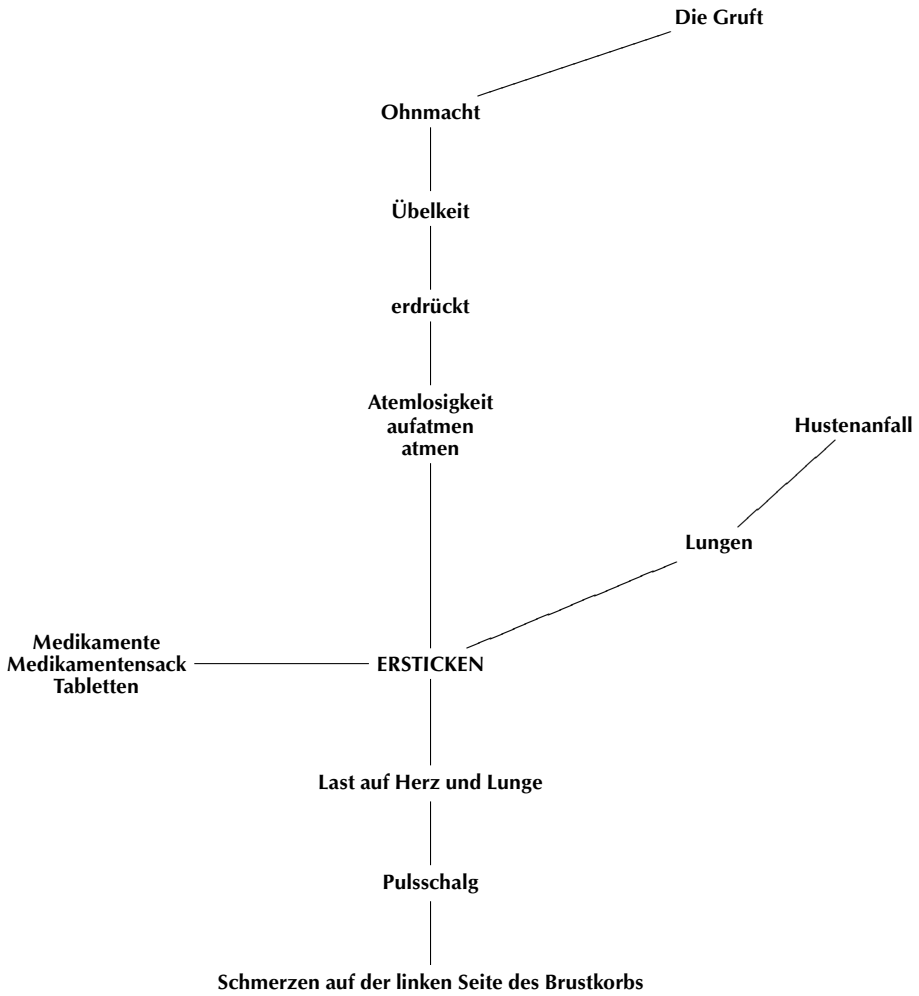
An dessen Stumpsinnigkeiten ich doch nur tagtäglich zu ersticken drohe [...] [p. 86, *haine de l'Autriche.*]

Ceci pourrait se traduire par la constellation illustrée page suivante.

Chaque terme de cette constellation se trouve répété et réactualisé dans des contextes différents, mais qui concernent tous une situation de conflit (avec sa sœur, la société qu'elle représente, Peiskam, l'Autriche). L'hypéronyme *Krankheit* est la cause explicite de son impuissance à écrire — liée également à l'influence de sa sœur. Toutes ces pièces s'imbriquent, se complètent pour former une image de la maladie assez éloignée de ce dont le locuteur voudrait se persuader dans cette première phase du récit. La maladie apparaît plutôt comme le symptôme d'une impuissance profonde du locuteur à répondre aux questions qu'il se pose sur sa vie, son passé, ses relations avec les autres, son impuissance à écrire et l'inanité à le faire. De là à considérer la maladie comme une simple métaphore il n'y a qu'une mince frontière que S. Löffler n'hésite pas à franchir lorsqu'elle écrit : « [...] der chronisch Herz- und Lungenleidende macht die Krankheit zur Metapher und zu seinem Lebenselixier¹. » C'est la maladie qui lui permettra paradoxalement de continuer à vivre et qui sera le fil reliant les différentes expériences qu'il sera amené à vivre et à écrire. Dans cette même direction métaphorique, le corps « non malade » apparaît essentiellement dans des locutions figées :

[...] ein Hohn, wenn das ein Mensch fortwährend auf der Zunge führt, der immer gestört hat und immer stören wird [...] [p. 14]

1. S. LÖFFLER, « Wiedergänger und Kultfigur », in *Die Zeit, Kultur Archiv* 7, 1999.



Les symptômes de la maladie

Der leere Magen ermöglicht das Denken, der volle Magen knebelt es, würgt es von vornherein ab [p. 21].

[...] erst jetzt ist es mir klar geworden, daß sie sozusagen den Nagel auf den Kopf getroffen hat [p. 33].

Aber was nützt es jetzt, mir meinen Kopf darüber zu zerbrechen [p. 37]. Aber ein Mensch wie meine Schwester hat kein so feines Ohr für einen solchen Augenblick [p. 37].

Ich griff mich an den Kopf, bei dem Gedanken, daß ich mir mein Telegramm hätte sparen können [p. 38].

Sie hätte mir ins Gesicht gelacht [p. 39].

[...] die weibliche (Gesellschaft) geht mir aber in kürzester Zeit auf die Nerven [p. 39].

Einen Mann ein Leben lang um den Hals haben [...] [p. 53].

Die Leute führen es jeden Tag, bis zum Überdruß im Mund [...] [p. 72]

Les organes les plus cités sont *der Kopf, die Nerven, der Mund, der Hals*. Ce procédé permet de casser un peu plus l'unité du corps, de le dématérialiser en une série d'images habituelles, banales, totalement lexicalisées. Le corps réel est tout autant absent dans ces locutions que dans le récit lui-même ; seule la présence de la maladie révèle la fonction vitale — et métonymique — de quelques organes.

1.2 Le corps des autres

Très peu de place est laissée à la présence physique des autres, en dehors de la représentation fantasmatique obsessionnelle qu'en a le locuteur. Jamais un corps, une silhouette, une attitude, un trait caractéristique ne sont esquissés ; seules des dénominations très générales du type *alt, krank...* suffisent à décrire quelqu'un. Cette absence totale de descriptions est d'ailleurs un phénomène stylistique important : pris dans son ressentiment, le locuteur ne se soucie des autres que par quelques détails correspondant à ses obsessions et refuse toute concession à un quelconque interlocuteur extérieur. À plus forte raison, toute perspective d'un narrataire est apparemment écartée. W. Paulsen (*op. cit.*, p. 189) écrit à ce sujet :

Es ist also die Sprache, in der dieses Ich sich zu erkennen sucht, freilich nicht eine, der es um Kommunikation geht, sondern eine, in der der sie Benutzende sich sein Leben « vorspielt ». Wir haben es also auch hier

mit einer Sprache zu tun, in der ein Ich sich zu erkennen sucht, auf die Kommunikation mit anderen aber verzichtet. Und doch kommt es natürlich zu einer Kommunikation, nicht der des Sprechens, aber doch der der Sprache.

Nous sommes ici à la limite du texte littéraire et d'un protocole auto-analytique. Si l'on essaie de dresser une typologie de l'image de l'autre dans ce monde de solipsisme, sa présence est toujours accompagnée d'un sentiment désagréable. Au début du récit, rempli d'une angoisse et d'une colère qu'il ne veut pas s'avouer après le départ de sa sœur pour Vienne, il va ressentir sa présence physique avec une grande violence. Le champ sémantique concerné tourne autour de *la notion de dégoût, de nausée* :

Und obwohl ich schon, wie gesagt, dreimal gelüftet habe, war noch immer der Geruch meiner Schwester im Zimmer [...] mich ekelte vor diesem Geruch [p. 18].

Es ekelte mich vor dem Frühstück mit meiner Schwester [...] [p. 20]

Sie verschränkt ihre Beine und sagt einem alten Baron einen schmeichelhaften durch und durch verlogenen Satz und verdient sich damit ein ganzes Jahr Lotterleben, dachte ich [p. 30].

Toute odeur corporelle lui est d'ailleurs insupportable :

Der Mann hat den Vorteil, daß er ausgezeichnet Tee kochen kann und daß er, obwohl er so alt ist, gegen fünfundachtzig, keinen üblen Mundgeruch hat, denn vor allem fürchte ich die Besuche bei alten Männern wegen ihres üblen Mundgeruchs [p. 93].

Es ekelte mich, als ich diese Wäschestücke aus dem Korb herausnahm, um sie auf den Wäschetisch zu werfen, obwohl oder gerade weil es meine eigene Wäsche war [p. 140].

Mais la démarche de T. Bernhard est loin d'être toujours aussi simple, voire simpliste, et quelques exemples permettront de s'en apercevoir. Parmi les quelques organes qui reviennent le plus souvent se trouve la main, soit sous forme d'organe réel, soit dans des locutions. Là encore, par un procédé récurrent, le locuteur mêle les deux usages sur un nombre très réduit de pages et ceci ne peut être qu'un clin d'œil ironique à un narrataire, pourtant non officiellement convoqué. Car à qui

d'autre que lui reviendrait la tâche de décrypter les emplois figés d'un lexème à partir d'un de ses emplois actualisés et de construire à partir de là une isotopie lexicale :

Mich würde vor der Hand dieses Herrn grausen [p. 61]
[...] sie möge ihm für den ihr in die Hand gegebenen Betrag von achthunderttausend Schilling eine Wohnung auf dem Schottenring einrichten[...] [p. 62]
[...] Kostbarkeiten aus zwei ihr in die Hände gefallenem Marchfeldschlössern [...] [p. 62]
[...] auf Kosten derer, die sie angeblich so gut versorgen und die nach ihnen mit ausgestreckten Händen schreien [...] [p. 60]

C'est, naturellement, le premier exemple qui va attirer notre attention sur la concentration des autres emplois qui seraient autrement passés inaperçus. La main est alors synonyme de rapports de force ; c'est l'organe prédateur ou mendiant qui ne peut inspirer que peur et aversion. Ces jeux lexicaux montrent qu'il s'agit manifestement ici d'une intervention de l'auteur (par-dessus le locuteur et le narrateur) et, dans la même perspective, T. Bernhard évoque des personnages uniquement par le biais d'organes malades :

Ein ihr von einem plötzlich an Nierenversagen verstorbenen alten Fürsten Rispoli [...] [p. 54]

ce qui, là encore, relève plus du « jeu » littéraire que d'un fait primordial pour le locuteur. Mais tout n'est pas figé dans une monotonie morbide dans *Béton*, et la progression régulière en spirale, dont nous avons parlé plus haut, se manifeste très rapidement en contrepoint et va amener le locuteur/narrateur à soumettre ses premiers jugements sur sa sœur à une réinterprétation radicale et courageuse. Il reconnaît d'abord, contrairement à ses premières allégations, avoir lui-même invité sa sœur par télégramme car il avait besoin de sa présence (même s'il assure avoir restreint cette invitation à quelques jours seulement !) Puis, après un jugement sévère sur le comportement frivole de la dite sœur, il écrit :

Ihr Auftreten verändert jeden Raum, alles, gleich wo und wann sie auftritt, ist alles verwandelt, gleichzeitig nur ihr allein untergeordnet. Dabei ist sie nicht eigentlich schön, ich habe mich oft gefragt, ist sie

schön, ist sie es nicht, ich kann nicht sagen sie ist schön, sie ist es nicht, sie ist anders als alle andern und hat die Fähigkeit, alle um sie herum, wenn nicht auszulöschen, so doch wenigstens in den Hintergrund, in den Schatten zu drängen. [p. 64]

Le jeu constant avec toutes les sortes de mots du discours, la recherche de l'idée exacte à travers l'emploi de synonymes soulignent certes toutes les contradictions sous-jacentes à cet aveu, mais une ouverture s'est produite vers la densité corporelle d'une personne extérieure.

2 Les avatars de la maladie

L'ouverture vers l'extérieur va se manifester à différents niveaux stylistiques : l'existence de passages au style direct donnant au texte un minimum d'aspect dialogique, la disparition progressive des composés à déterminant *Geist* va faire disparaître la tension binaire stérile évoquée plus haut et « libérer » la maladie réelle du locuteur. L'autobiographie va aborder le passé lointain et retrouver par là même un début de narrativité. Une relation conflictuelle reliant la maladie du locuteur et diverses institutions autrichiennes va certes s'amplifier, mais dans une dimension polémique nouvelle, qui aboutira au choix de l'étranger (Palma) pour le voyage décidé.

2.1 Maladie et symptômes

Si la maladie était surtout « réactive », métaphore de difficultés et conflits existentiels difficilement surmontables et, paradoxalement, seul refuge pour survivre, elle n'en demeure pas moins présente. Elle prend cependant une forme, ou plus précisément, une expression différente. Les difficultés respiratoires et cardiaques subsistent, mais liés davantage à des phénomènes naturels extérieurs objectifs et la polysémie de nombre de termes disparaît peu à peu :

Freilich wäre es vernünftig, frische Luft einzuatmen, aber jetzt ist ja hier überhaupt keine frische Luft, nur eine teuflische, dicke, stinkende, die außerdem von der Chemie der nahen Papierfabrik völlig vergiftet ist [p. 73].

Im November, wenn uns der Nebel auf die grausamste weise unter- und niederdrückt [...] [p. 82].

[...] niemand ist so leicht verkühlt und gleich darauf schwer krank, wie ich [p. 127].

Und ein kleiner Luftzug genügt, um mich für Wochen ins Bett zu werfen [...] [p. 127].

Durch das Prednisolon sind meine Abwehrkräfte gleich null [p. 127].

Le thème des soins prend alors une acuité particulière, la liste des médicaments pris et de leurs effets primaires et secondaires revient obsessionnellement et coupe le fil des réflexions par des descriptions cliniques, parfois très précises. Les citer toutes serait impossible — et fastidieux hors contexte —, cependant deux d’entre elles sont importantes car elles évoquent directement l’aspect physique du locuteur :

[...] denn ich war in den letzten Jahren wenigstens auf die Hälfte, wie mir vorgekommen war, abgemagert [p. 132].

Nachdem die Chirurgen nichts mehr zum Schneiden haben an mir, bin ich vollkommen auf diese Medikamente angewiesen [...] [p. 118]

La perspective de rester en Autriche et de passer quelque temps chez sa sœur à Vienne lui provoquent également écœurement et nausée, le tout lié à une critique violente de la *Bedeutungslosigkeit*, de la *Stumpf-sinnigkeit* et de la *Stupidität* de ce pays : *den Magen umdreht, erbrechen, Niedergeschlagenheit, ekelerregende Farce, lähmen...* Le « climat » de la Vienne contemporaine — conçu aussi bien comme culturel, intellectuel, institutionnel que comme phénomène météorologique — agit sur ses poumons et son cœur et explique sa fuite à la campagne, qu’il hait. Il va d’ailleurs mettre en relation chronologique directe le désamour de Vienne et la maladie et la mort de deux êtres chers qui y résidaient : Paul Wittgenstein et l’amie peintre Joana. L’ambiguïté est de plus totale car ils sont morts symboliquement au moment où ils n’avaient plus rien à attendre de Vienne et leur mort coïncida avec l’impossibilité physique (*meiner Lunge wegen*) du locuteur de rester dans cette ville, jadis aimée. Le lecteur ne peut s’empêcher de penser que tant de circonstances ne peuvent être entièrement fortuites et que tout en fait est réinterprété, reconstruit autour de la personne du locuteur pour justifier ce qu’il perçoit de plus en plus comme étant son incapacité à vivre. N’est-ce pas

là encore une invitation du narrateur à aller plus loin que la pseudo-objectivité des faits ? Cette situation donne également lieu à un nombre relativement élevé de locutions, plus ou moins lexicalisées, comprenant un organe :

[...] ein Land, in welchem sich ein zur Stupidität erzogenes Volk von der Kirche die Ohren und vom Staat den Mund stopfen läßt [p. 88].

[...] ein Land, das mich seit Jahren nurmehr auf die schädlichste Weise bedrückt und mir [...] nurmehr noch hinterhältig und böswillig auf den Kopf macht [p. 89].

In welchem die Wahrheit mit Füßen getreten wird [p. 87].

Dieser Gedanke legte sich jetzt um meinen Kopf wie ein Leichentuch [p. 115].

Mais leur fonction est différente, elles ne sont plus que de simples métonymies d'un corps souffrant, éclaté, mais correspondent à un emploi habituel de locutions, qui ne concerne d'ailleurs pas simplement le locuteur, mais toutes les victimes d'un pays abêtissant à dessein sa population. La maladie dépasse sa propre personne pour atteindre la dimension de l'humanité¹ :

Da beinahe die ganze Menschheit krank ist heute [...] [p. 119]

La distinction entre son propre corps et le corps des autres s'en trouve abolie et seule une allusion, sans acrimonie particulière, aux *Gesunde* permet encore de retrouver quelques traces de l'opposition d'origine. Dans le long monologue intérieur des pages 116 et 117, qui est une réflexion sur l'échec, la dépression et la maladie comme conséquence des attentes démesurées placées dans la vie, nous trouvons non seulement le *wir* générique, mais *die menschliche Natur, der Mensch, menschlich*. Ces méditations sont cependant interrompues par la préparation de son voyage et le choix de ses vêtements, non sans un goût certain pour l'élégance :

Und ich hänge den Pelz um die Schultern und habe auf einmal wieder leichte Füße, einen klaren Verstand etcetera, nicht diese mich zer-

1. Ceci évoque certaines œuvres du peintre britannique Francis Bacon, que T. Bernhard appréciait, selon le témoignage de son ami Wieland Schmied.

setzende Hoffnungslosigkeit im Kopf und auf meinem ganzen Körper [p. 134].

Cela va même donner lieu à la seule allusion sensuelle du texte — il est vrai sous la forme d'une citation de *Zadig* : « Dann ließ sie den entzückendsten Busen sehen, den die Welt je gesehen hatte » — qu'il commente de la sorte :

Ich weiß nicht, warum mir dieser Satz gerade einfiel und mich zum Lachen brachte. Es ist auch nicht notwendig, allein daß ich völlig unversehens lachte, ist entscheidend. Über einen Gegenstand, unter welchem ich mich nicht zu schämen brauchte. Wir kommen periodisch in Erregungen hinein, die manchmal wochenlang anhalten können und nicht abzustellen sind, auf einmal sind sie weg, wir existieren schon längere Zeit in einer Beruhigung [p. 152].

De l'art de la litote et de la fuite devant le phénomène « dérangeant » d'un corps sain, vigoureux et sensuel de femme !

2.2 Maladie et condition humaine

Si l'objectif premier du voyage à Palma était, pour le locuteur, de commencer enfin à écrire son étude sur Mendelssohn, cela va très vite s'avérer un leurre. L'emploi intensif de la modalisation en dit plus long que le contenu explicite de cette réflexion.

Ich sage abwechselnd, *nichts* rechtfertigt eine solche Arbeit und *alles* rechtfertigt eine solche Arbeit. Es war das beste, die Frage nach Sinn oder Unsinn einer solchen Arbeit weiter zu stellen, aufzugeben und ich gab sie auf und tat so, als sei ich entschlossen, die Arbeit tatsächlich so bald als möglich anzugehn [p. 174].

Lors d'une promenade il va se souvenir d'une rencontre, faite lors de son précédent séjour, avec une jeune femme désespérée par la mort (ou la suicide ?) de son jeune mari. Alors qu'aucune allusion à cette *Tragödie* n'a été faite auparavant dans le cours du récit, la longue narration de l'histoire de cette jeune femme, Anna Härtil, va interrompre pendant vingt-quatre pages le monologue du locuteur. Le style change totalement et nous avons apparemment affaire à un classique récit enchâssé,

dont le seul lien avec le récit principal est le lieu de rencontre des deux principaux protagonistes : Palma. Cependant, contrairement au récit-tiroir ou aux nouvelles à cadre, le narrateur ne fait pas ici office de simple « lieu commun » ; il est toujours le personnage principal, même s'il ne fait que relater l'histoire de quelqu'un d'autre, et cette interruption dans le récit principal marque également une rupture avec les obsessions égotistes du locuteur. Ce dernier disparaît derrière le narrateur, qui va désormais conduire son autobiographie jusqu'à la fin. Il faut d'ailleurs noter que cette autobiographie a été précisément commencée à Palma et que l'échec de l'écriture de la monographie sur Mendelssohn va permettre l'éclosion de cet autre texte qui porte le nom de *Béton*.

Dès les premiers instants de la rencontre avec la jeune femme, l'attitude de Rudolf est différente de ce qu'on pouvait en attendre ; il est bouleversé par son aspect et il l'invite à prendre un café :

Ich war von dem Anblick der jungen Frau entsetzt gewesen. Offensichtlich trug sie Trauerkleidung und machte einen verstörten und armseligen Eindruck [p. 177].

[...] als ich das Gesicht der jungen Frau gesehen hatte, hatte ich augenblicklich und tatsächlich nur aus einem augenblicklichen Gefühl nicht des Mitleids, sondern der unmittelbaren Betroffenheit über ein solches verzweifertes Gesicht, zu der jungen Frau gesagt, ob sie sich nicht mit uns [...] auf die Terrasse setzen wolle auf einen Kaffee [p. 177].

C'est alors que commence le récit proprement dit où alternent discours rapporté, narration à l'indicatif et discours direct. Seuls quelques commentaires du narrateur vont l'interrompre :

Sie hatte Mühe, nicht in ein Weinen auszubrechen, aber andererseits hatte ich ja wieder nicht die Absicht, sie von ihrem Unglück [...] abzulenken, denn ich wollte ja jetzt hören, was wirklich und weiter geschehen war [p. 186].

Il précisera de même :

Die junge Frau war naturgemäß nicht imstande gewesen, einen chronologischen Bericht zu geben und wie ich es jetzt aufschreibe, ist es viel folgerichtiger, als es ihr zu sagen möglich gewesen war [p. 186].

Vers la fin du récit, nous aurons la seule description physique du roman, lorsque la jeune femme montre une photo de son mari :

[...] die Photographie, auf welcher ein junger dunkelhaariger Mann abgebildet war, ein Jüngling wie Millionen andere auch, ohne irgendetwas Außerordentliches, mager, mit traurigen Gesichtszügen, eher ein südländischer Typus, dachte ich, kein bajuwarischer [p. 193].

Ce n'est qu'à l'issue de cette première rencontre, lorsque le narrateur aura proposé à la jeune femme de se rendre avec elle sur les lieux de l'accident/suicide et de l'accompagner au cimetière où repose son mari, que nous apprendrons la signification du mot *Béton*, titre de l'autobiographie. Dans le cimetière, les corps se trouvent à plusieurs dans des sortes de cases installées dans un bâtiment en béton d'une hauteur de plusieurs étages.

Deux ans après, alors qu'il a reconstitué cette terrible histoire le narrateur prend soudain conscience que jamais il ne parviendra à écrire son ouvrage sur Mendelssohn et il est terrassé par une crise d'étouffement, qu'il attribuera à l'air malsain du port. Pourtant, il n'est plus dupe de l'origine de ses souffrances physiques, comme le prouve la coïncidence entre les différents événements affectifs subis et le déclenchement de ses crises. Avec lucidité, il écrira, le malaise terminé :

Tatsächlich richten wir uns an einem *noch* unglücklicheren Menschen sofort auf. Und unsere Krankheit, selbst unsere Todeskrankheit, ist beinahe nichts. Anstatt über Mendelssohn, schreibe ich diese Notizen, denke ich und : ich muß Elisabeth, meine Schwester, in Wien anrufen [p. 210]

En fait, il ne peut pas détacher ses pensées de la jeune femme (*von einem solchen Thema erdrückt*), et, accablé de maux de tête, dépressif, il décide subitement de retourner au cimetière ; là, il va voir inscrit le nom d'Anna Härtl à côté de celui de son mari et à ses questions, le gardien répondra laconiquement *suicidio*. La dernière phrase sera :

Ich zog die Vorhänge meines Zimmers zu, schreibt Rudolf, nahm mehrere Schlaftabletten ein und erwachte erst sechsund zwanzig Stunden später in höchster Angst [p. 213].

Cruelle dérision que celle de cette œuvre, où l'être humain, par lequel le *Geistesmensch* s'ouvre à une vie réelle, gît dans un cercueil de béton ! Mais le narrateur, qui seul assume le *Rudolf* de la fin, a non seulement découvert, mais vécu avec intensité toute l'horreur de la condition humaine et il prend la décision de ne plus se réfugier dans la vie de l'esprit et les publications scientifiques, mais de retracer une vie se dépliant lentement au fil des méditations, des hésitations, des incohérences et d'une rencontre.

Quant au corps, c'est précisément lui qui met en contact avec la vie et c'est encore lui qui est écartelé entre le repli sur les « productions de l'esprit » et les nécessités biologiques, mais aussi les vibrations et les exaltations, vitales mais jugées dangereuses. C'est lui enfin qui, dans la mort, a le dernier mot. La maladie, comme mort en sursis, comme façon de nier le corps en le rappelant à sa condition mortelle, est une façon de survivre et ce n'est pas un hasard si le terme *Überleben* a une telle importance dans l'œuvre de Thomas Bernhard.

Roger SAUTER

Indications bibliographiques

- ATZERT S., 1999, *Schopenhauer und Thomas Bernhard*, Rombach Verlag, Freiburg.
- BACHMANN I., 1969, « Gläserne Ruhe im Umgang mit einer zerbröckelnden Welt », in *Die Zeit, Kultur Archiv*, 7/1999.
- DUCROT O., 1984, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris.
- LÖFFLER S., 1999, « Wiedergänger und Kultfigur », in *Die Zeit, Kultur Archiv* 7/1999.
- MARIACHER B., 1999, « Umspringbilder » *Erzählen — Beobachten — Erinnern*, Verlag Peter Lang, Frankfurt/Main.
- PAULSEN W., 1991, *Das Ich im Spiegel der Sprache*, Niemeyer, Tübingen.
- PODSZUN J.F.G., 1998, *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards*, Verlag Peter Lang, Frankfurt/Main.
- SAUTER R., 1998, « Situative Komposita und Textkohärenz », in *Grenzsteine und Wegweiser* (Festschrift für Marcel Pérennec zum 60. Geburtstag —

Martine Dalmas/Roger Sauter Hrsg.), Stauffenburg Verlag, Tübingen, p. 89-98.

BERNHARD T., 1982, *Beton*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

BERNHARD T., 1963, *Frost*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

BERNHARD T., 1970, *Das Kalkwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

BERNHARD T., 1975, *Korrektur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

BERNHARD T., 1982, *Wittgensteins Neffe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

BERNHARD T., 1984, *Holzfällen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

Edition Text + Kritik, Heft 43 (Hrsg. H. L. Arnold), *Thomas Bernhard*.

« Keinem bleibt seine Gestalt » : la métamorphose des corps dans *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr

La littérature allemande des dernières décennies révèle un intérêt accru pour la mythologie antique. Les pièces de Heiner Müller, les poèmes de Günter Kunert ou les romans de Christa Wolf en sont la preuve. Le personnage d'Ovide notamment, ce grand « passeur » des mythes, a inspiré plusieurs écrivains : Ernst Fischer publia en 1963 des « élégies posthumes d'Ovide », *Elegien aus dem Nachlaß des Ovid*¹ ; dix ans plus tard, Helmut Lange écrivit un drame ayant pour titre *Staschek oder das Leben des Ovid*² ; en 1988, parut le roman de Christoph Ransmayr *Die letzte Welt*³, qui relate la quête entreprise par le Romain Cotta pour retrouver les traces de son ami Nason⁴, exilé à Tomes, sur les rives du Pont-Euxin. En cet endroit si reculé de l'Empire qu'il mérite bien d'être appelé « le dernier des mondes », Cotta rencontre des personnages dont les noms viennent tout droit des *Métamorphoses* d'Ovide et qui portent jusque dans leur chair des marques de ressemblance

1. Ernst FISCHER, *Elegien aus dem Nachlaß des Ovid*, Leipzig, 1963.

2. Helmut LANGE, *Staschek oder das Leben des Ovid*, Reinbek bei Hamburg, 1973.

3. Christoph RANSMAYR, *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Greno Verlag, Nördlingen, 1988. Pour nos citations, nous utiliserons l'édition Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2000.

4. Nason est le nom qui, dans le roman, désigne Ovide (Publius Ovidius Naso). Ce surnom permet de faire la différence entre le personnage fictionnel et le personnage réel.

avec leurs homologues mythologiques. Dans les pages qui suivent, nous analyserons les différentes métamorphoses de corps évoquées dans *Die letzte Welt*, avant de nous interroger sur la fonction que revêtent ces métamorphoses par rapport à la thématique générale de l'œuvre.

1 La métamorphose des corps

Le thème de la métamorphose constitue le thème central de l'œuvre de Ransmayr, comme il constituait déjà celui de l'épopée antique. Mais c'est sans doute celui de la métamorphose des corps qui frappe le plus le lecteur familier d'Ovide. C'est d'ailleurs pour lui faciliter la tâche que l'auteur a ajouté à son roman un « répertoire ovidien » dans lequel il compare un à un les « personnages du Dernier des Mondes », les siens, avec les « personnages de l'Ancien Monde », ceux du poète latin. Toutefois, Ransmayr ne révèle pas le nom de tous les personnages mythologiques qui se cachent dans le roman. Manquent à la liste Argus, Mercure et Io, Pyrame et Thisbé, pour n'en citer que quelques-uns. Cette lacune, sans doute volontaire, laisse au lecteur le plaisir de la recherche et de la découverte.

Des deux cent trente et une histoires de métamorphoses relatées par Ovide, l'œuvre de Ransmayr ne retient qu'une trentaine. Néanmoins, ce nombre ne nous permet pas de les analyser toutes, d'autant plus que certaines ne sont présentées que de manière allusive, comme celle de Pyrame et Thisbé que le lecteur devine à peine sous l'évocation du mûrier (15). Les modalités des métamorphoses retenues par l'écrivain autrichien sont très variées : certaines s'accomplissent en rêve, d'autres sur un écran de cinéma¹ ou sur scène, d'autres encore se découvrent à l'œil sur des tapisseries. La plupart des métamorphoses sont des métamorphoses singulières, mais il a aussi des métamorphoses collectives, par exemple celles du Carnaval de Tomes. Nous analyserons les métamorphoses que contient *Die letzte Welt* non point selon les modalités de leur manifestation, mais selon l'état final dans lequel se trouve le corps transformé : végétal, minéral ou animal. C'est dans ce sens que

1. Ransmayr recourt plus d'une fois à l'anachronisme que constitue la mention d'appareils modernes tels que le microphone, le téléphone, l'épidiascope.

nous distinguerons les métamorphoses végétales, minérales ou animales des corps.

1.1 Métamorphoses végétales

Hormis l'allusion au destin de Pyrame et Thisbé évoquée plus haut, il n'existe dans tout le roman qu'une seule métamorphose végétale, celle de Cyparis. Ce dernier n'a pas la beauté que lui prête Ovide : c'est un nain qui, une fois par an, vient divertir les habitants de Tomes en leur montrant des films dont les thèmes sont empruntés eux-mêmes à la mythologie (la fidélité amoureuse de Ceyx et Alcyone, les exploits guerriers d'Hector et d'Hercule, le martyre d'Orphée) et qui les arrachent pour un soir à la banalité de leur existence. Cyparis souffre de sa difformité physique qui le ramène à la hauteur « des culs-de-jatte et des personnes forcées de se mettre à genoux ». Aussi aspire-t-il de tout son être à « la sveltesse, la haute taille et la grandeur » :

Manchmal schlief er während der Vorführung über solchen Sehnsüchten ein und träumte von Bäumen, von Zedern, Pappeln, Zypressen, träumte, daß er Moos auf seiner harten, rissigen Haut trug. Dann sprangen ihm an den Füßen die Nägel auf, und aus seinen krummen Beinen krochen Wurzeln, die rasch stark wurden und zäh und ihn tiefer und tiefer mit seinem Ort zu verbinden begannen. Schützend lebten¹ sich die Ringe seiner Jahre um sein Herz. Er wuchs. (25)

La première phrase indique clairement qu'il s'agit d'un rêve, de la réalisation virtuelle du désir le plus cher de Cyparis. Mais, dans la seconde, la disparition du verbe *träumen* suggère la réalisation effective de ce rêve : la métamorphose est décrite comme si elle avait lieu réellement ; les verbes à valeur inchoative *aufspringen* et *kriechen + aus...*, le verbe *werden* et l'emploi répété du comparatif *tiefer* conjuguent leurs effets pour souligner le processus de transformation que résume en deux mots

1. Dans son répertoire ovidien, Ransmayr utilise à cet endroit le verbe *legen*, plus approprié, semble-t-il, que le verbe *leben*. Sans doute s'agit-il dans le texte du roman d'une faute de frappe. Pourtant, Jean-Pierre Lefebvre, l'auteur de la traduction française du roman, rend ainsi ce passage : « Les années de sa vie cerclaient son cœur d'un aubier protecteur. » CHRISTOPH RANSMAYR, *Le dernier des mondes*, Flammarion, 1989, p. 25.

la dernière phrase. La force suggestive du rêve est telle qu'à son réveil Cyparis croit ressentir encore les bienfaits de la métamorphose :

[Er] spürte in seinen Gliedern noch das feine Knirschen von Holz, die letzte, leichte Erschütterung eines Baumes, in dessen Krone sich ein Windstoß gefangen und besänftigt hatte. In diesen wirren Augenblicken des Erwachens, in denen er an seinen Füßen noch den Trost und die Kühle der Erde empfand [...], war Cyparis, der Liliputaner, glücklich. (25)

L'absence de tout mot de comparaison (*wie, als ob*) dans la description des sensations éprouvées par Cyparis contribue à renforcer l'impression d'une métamorphose authentique. Les termes *fein, leicht, besänftigen* expriment la douceur du bien-être physique ressenti par celui dont le triste sort est rappelé de manière concise par l'apposition *der Liliputaner*. L'adjectif *glücklich*, mis en exergue par sa position finale, traduit et résume l'effet positif de la métamorphose sur celui qui en est l'objet. On peut penser, comme le fait Angela Fitz¹, que Cyparis finit, sous l'effet du désir, par se transformer en arbre. Cela expliquerait le fait qu'il ne revient plus à Tomes. Le héros d'Ovide, Cyparissus, qui, par mégarde, avait tué un beau cerf blanc qu'il chérissait fut, à sa demande, transformé en cyprès par Apollon. Ransmayr élimine, ici comme ailleurs, toute intervention divine. La transcendance fait place à l'immanence. La métamorphose onirique de Cyparis a une explication psychologique : elle apparaît comme la projection d'un désir profond que nourrit le personnage, celui d'échapper à son corps difforme. C'est également une déficience physique qui semble être la cause d'une autre métamorphose, celle de Battus. Mais cette fois, la métamorphose est minérale.

1.2 Métamorphoses minérales

Battus, le fils de l'épicière Fama, présente plusieurs points communs avec Cyparis. Comme lui, il est de petite taille, et de surcroît atteint d'épilepsie. Comme lui, il est fasciné par la magie de l'image qui trans-

1. Angela FITZ, « *Wir blicken in ein ersonnenes Sehen.* » *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen*, St. Ingbert, 1998, p. 269.

figure la tristesse de la vie quotidienne. Depuis que sa mère a fait l'acquisition d'un épidiastroscope, Battus se sent devenir « un homme parmi les hommes ». En effet, lui que les habitants de Tomes considéraient jusqu'ici comme un débile, trouve désormais de l'importance à leurs yeux, car c'est à lui seul que Fama a confié le bon fonctionnement de l'appareil. Ils vont jusqu'à le soudoyer par de petits présents (c'est sans doute ce qui le rapproche de son homologue ovidien) afin qu'il prolonge la projection d'un photogramme sur le mur. La fascination qu'exerce l'épidiastroscope sur Battus est telle qu'il refuse de quitter la pièce où se trouve l'appareil et y passe ses jours et ses nuits :

Während Kerzen und Talglichter niederbrannten, verlöschten und nicht mehr erneuert wurden, [...] sah der Fallsüchtige die Dinge der Welt an der Wand erscheinen und wieder verschwinden und schien seinem unstillbaren Bedürfnis nach immer neuen körperlosen Bildern aus Licht ebenso ausgeliefert zu sein wie jener ungeheuren Kraft, die manchmal an ihm riß, ihn schüttelte, zu Boden warf und schaumigen Speichel aus seinem Mund treten ließ. (213)

En la personne de Battus s'affrontent deux forces contraires : celle de l'image qui le pétrifie sur place et celle de la maladie qui secoue son corps. La mise en regard de *immer* et de *manchmal* annonce, en quelque sorte, le triomphe de la première, c'est-à-dire de l'immobilisation, sur la seconde, l'agitation. Une nuit, alertée par le silence de l'épidiastroscope, Fama se précipite dans l'arrière-chambre. À première vue, les apparences n'ont pas changé, l'immobilité de son fils devant l'appareil est la même que toujours, *reglos wie immer*, et pourtant la mère pousse un cri :

Denn noch bevor sie entsetzt und zärtlich über die Stirn ihres Sohnes strich, wußte sie, daß dieses verstörte Wesen, das sie unter Qualen geboren und erhalten hatte, zu Stein geworden war. (214)

L'apparition du groupe verbal *zu Stein werden* est retardée par l'insertion de la relative, mais sa position finale, en fin de phrase et en fin de chapitre, contribue à mettre en valeur la métamorphose de Battus en pierre. Contrairement à la métamorphose de Cyparis, celle de Battus est réelle (dans la réalité fictionnelle) et instantanée, même si elle est

habilement annoncée par l'écrivain dès le chapitre VIII, où l'on apprend de Fama que son fils possède une collection de pierres et de minéraux, dont deux belles opales de Trachila (187). La pétrification de son fils bouleverse la mère, mais elle semble apporter à l'enfant la paix que lui ravissait la maladie, comme le suggère la description suivante :

Auf Battus' Antlitz und auf seinen Händen schien noch ein graues Licht nachzuglimmern, ein Widerschein verschwundener Bilder, kaum stärker als der helle Fleck eines Felsens in der Finsternis. (214)

L'emploi du terme *Antlitz*, plus littéraire que *Gesicht*, les assonances et les allitérations, le clair-obscur suggéré par l'opposition *Licht-hell/ Finsternis*, confèrent à cette description un caractère poétique qui vise à transfigurer le visage de l'enfant pétrifié. Chez Ovide, la pétrification est la punition qu'inflige Mercure au vieillard Battus pour châtier son parjure. Rien de tel chez Ransmayr, chez qui elle apparaît bien plus comme la délivrance d'un mal qui afflige le corps.

Le thème de la pétrification est omniprésent dans *Die letzte Welt*. Il apparaît principalement en lien avec le personnage d'Écho, servante du cordier Lycaon et prostituée. Écho joue un rôle important dans l'économie du roman en tant qu'interprète de la pensée de Nason qu'elle a côtoyé de près. Chez Ovide, Junon condamne Écho, qui l'a empêchée, par de longues conversations, de surveiller son époux infidèle, à toujours répéter les derniers mots qu'elle entend. Repoussée et méprisée par Narcisse, la nymphe se réfugie dans des antres solitaires, où le chagrin dessèche son corps au point que ses os prennent, dit-on, la forme d'un rocher, tandis que sa voix demeure intacte. Ransmayr laisse à Écho son défaut de parole, sans toutefois en dévoiler l'origine. Conformément à la fable antique, il suggère à son lecteur la pétrification progressive d'Écho, même s'il reste discret sur son stade final. La première fois qu'il la rencontre, Cotta est frappé par l'aspect étrange du visage de la jeune femme :

Das ebenmäßige Gesicht der Knienden, die zu ihm auf sah, war über und über mit Schuppen bedeckt, mit weißen Flocken abgestorbener Haut, als hätte sie ihr Gesicht, ihre Hände in Kalk getaucht, der nun über der Anstrengung der Arbeit trocknete, riß und absprang. (99)

Il apprend que le mal d'Écho est toujours limité, cette grande plaque d'écailles ovale se déplaçant lentement d'une partie du corps à une autre. Quand le mal est caché par les vêtements, une semaine ou un mois, Écho semble être d'une beauté extraordinaire. Mais dès qu'il réapparaît, Cotta ne peut maîtriser son effroi :

[...] es erschreckte ihn wie am ersten Tag. Er sah ihren Handrücken von grauen Schuppen bedeckt, Flocken abgestorbener Haut, sah ihre Hand wie aus Glimmerschiefer oder grauem Feldspat, aus Kalk und grobkörnigem Sand, eine zierliche Skulptur aus einem Konglomerat brüchiger Steine. (170)

La présence du lexème *wie* assure encore, dans la première partie de cette citation, la référence à l'humain, mais la métaphore en fonction d'apposition qui la clôt semble renvoyer définitivement Écho au monde minéral. Ce monde de pierres et de rochers est d'ailleurs son domaine depuis qu'Arachné l'a congédiée. Elle a trouvé abri dans « une ruine tapie à l'ombre d'un surplomb rocheux, une salle obscure et indestructible taillée à même la roche d'origine » (101).

Quand Cotta l'interroge sur ce qu'elle a retenu des propos de Nason, Écho semble libérée de son défaut de parole ; elle se met à lui relater les nombreuses histoires que lui a racontées le poète et qu'elle rassemble sous le titre de « Livre des pierres » (155). Toutes ces histoires, en effet, se terminent par la pétrification des personnages, des bêtes et des choses. Bien loin d'y voir un signe de malheur, Nason a appris à Écho à entrevoir la métamorphose en pierre comme une délivrance, comme un heureux sort :

Welcher Stoff, habe Naso [...] gefragt, welcher Stoff sei denn besser geeignet, wenigstens eine Ahnung von unangreifbarer Würde, von Dauer, ja Ewigkeit zu tragen, als der aus den raschesten Wechselfällen der Zeit herausgenommene, von aller Weichheit und allem Leben befreite Stein? [...] Wie tröstlich und menschenwürdig sei doch das Schicksal der Versteinerung gegen den ekelregenden, stinkenden, mit Fransen aus Würmern und Maden behängten Prozeß des organischen Verfalls [...]; gegen diese Widerlichkeit erscheine die Versteinerung geradezu als Erlösung, als grauer Weg ins Paradies der Halden, der Kare

und der Wüsten. Der meteoritenhafte Prunk des Lebens sei nichts, die Würde und die Dauer der Steine alles.. (157-158)

Nason met en œuvre les figures de rhétorique que sont les questions oratoires, les répétitions et les accumulations, les antithèses et les contrastes pour convaincre son auditoire de la valeur suprême de la pierre et donc du processus de pétrification auquel l'emploi des mots *Erlösung* et *Paradies* confère une dimension quasi religieuse. La disparition soudaine d'Écho semble dès lors ne pouvoir s'expliquer que par la pétrification qu'elle appelait de ses vœux.

Si le champ sémantique désignant le règne minéral est connoté de manière positive dans les propos de Nason comme dans ceux d'Écho (qui ne fait d'ailleurs que répéter ce qu'elle a entendu de la bouche du poète disparu), il faut toutefois signaler que la race d'hommes issue des cailloux jetés dans la boue par Pyrrha et Deucalion, après le déluge qui engloutira la terre, est décrite en des termes aux dénotations et connotations négatives : « eine Brut von mineralischer Härte, das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, [...] so unnachgiebig, so taub und dauerhaft wie die Felsen dieser Küste » (169-170). Mais cela ne relève plus de la métamorphose minérale : il s'agit ici du processus inverse, de la transformation de pierres en êtres humains.

1.3 Métamorphoses animales

Les métamorphoses animales sont les plus nombreuses. Cotta est le témoin de métamorphoses dont sont l'objet des habitants de Tomes, mais en évoquant la carrière littéraire de Nason, il se souvient également de deux événements qui marquèrent particulièrement le public romain et où il était question de métamorphoses animales : la représentation de la comédie intitulée *Midas* et le discours de Nason sur la peste d'Égine. Certes, ces métamorphoses ne peuvent être qualifiées d'animales qu'au sens large, dans la mesure où la première n'est qu'une métamorphose animale partielle et la seconde une métamorphose animale au sens métaphorique ; cependant elles méritent d'être étudiées car elles illustrent bien ce que Ransmayr emprunte à Ovide, mais aussi la liberté qu'il prend envers son modèle.

La comédie *Midas* mettait en scène un personnage du même nom, riche armateur de Gênes, qui, dans sa fureur du gain, transformait en or tout ce qu'il touchait, les objets inanimés tout comme les animaux ou les êtres humains. Il ne pouvait donc plus manger ni boire, ni se laver. Lorsque son corps fut réduit à l'état de squelette crasseux, il se mit à maudire la richesse et à se moquer de tous ceux qui la convoitent, citant dans son monologue les noms de personnages importants du monde romain civil et politique, pour la plus grande joie des spectateurs. Cotta termine ainsi son résumé de l'intrigue :

Der Reeder wurde schließlich von seinem Fluch und dem Hunger nur im Tausch gegen ein anderes, wenn auch milderer Schicksal erlöst : Seine Ohren wurden haarig und seine Stimme brechend und klagend wie die eines Esels. So trat er ab. (56)

La tournure passive permet d'éviter la mention de l'agent du procès. La métamorphose des oreilles de Midas en oreilles d'âne apparaît dès lors comme un phénomène spontané, pour le moins surprenant, et non plus comme le châtement infligé par Apollon à Midas qui a refusé de reconnaître la supériorité de son talent musical sur celui de Pan¹. On peut y voir tout au plus un signe de la bêtise dont a fait preuve l'armateur en accordant tant d'importance à l'argent. En supprimant l'intervention divine, comme il l'a fait déjà en rapportant à sa seule « fureur du gain » le don qu'a Midas de transformer toute chose en or, Ransmayr ôte à ses métamorphoses la dimension punitive qu'elles revêtaient chez Ovide. En revanche, il leur confère une dimension politique. En effet, dès la quatrième représentation, la pièce de Nason fut interdite en raison des protestations émises par un sénateur de Ligurie qui possédait des chantiers navals à Gênes et à Trapani et dont on apprit plus tard qu'il entretenait « un grand orchestre de valse privé » dans sa résidence d'été de Sicile. L'intention de critique sociale que Ransmayr prête à Nason semble refléter ici, à la surface de l'anachronisme, les propres intentions de l'écrivain autrichien.

Une pareille intention politique émane d'un discours prononcé par Nason lors de l'inauguration du stade des Sept Refuges et qui est à

1. Peut-être faut-il voir un vestige de cet épisode des *Métamorphoses* dans le fait que Midas, chez Ransmayr, est « littéralement fou de musique » (55).

l'origine de son bannissement, car le poète omit, avant de prendre la parole, d'invoquer les dieux, de saluer les sénateurs et les généraux, mais, pire encore, il omit de s'incliner devant l'empereur et s'adressa d'emblée aux seuls « citoyens de Rome ». Le discours lui-même fut une longue parabole évoquant la peste d'Égine.

Ce discours s'articule en deux parties : la première évoque le terrible fléau qui s'abattit sur l'île d'Égine, la seconde relate le rôle des fourmis qui s'emparèrent des cadavres pour donner naissance à une nouvelle race d'hommes. Nous ne retiendrons de ces deux parties que les éléments qui servent à traduire la métamorphose des corps. Cette métamorphose est annoncée par le recours à des termes empruntés au champ sémantique de l'animal pour décrire le comportement des habitants frappés par la peste :

Jetzt krochen die Siechen aus ihren Häusern wie zuvor die Schlangen aus den Rissen und Löchern der Erde [...] und krochen den Vipern an die Ufer der Flüsse, der Seen und Quellen nach [...]. Wem bis zu dieser Stunde noch die Kraft dazu geblieben war, [...] fraß als letzte Arznei Kristallscherben und Glas. (62)

Si le lexème de comparaison *wie* affaiblit la dénotation animale du verbe *kriechen* au début de la phrase, la deuxième occurrence de ce verbe assimile le déplacement des humains à celui des animaux. L'emploi de *fressen* identifie également l'homme à la bête.

La première partie du discours s'achève sur une vision, que l'on pourrait qualifier d'expressionniste, des cadavres en décomposition : « Allein die Fliegen nahmen sich der Kadaver der Toten an ; smaragdgrün und blau schillernd von ihren Schwärmen und summend lag Aegina unter Wolken im Meer » (62). La beauté de la langue contraste avec la laideur de la réalité décrite, exemple de l'esthétique du morbide qui fascine l'écrivain autrichien (cf. description de la mort des limaces [49]).

Tout au long de cette première partie, Ransmayr reste fidèle à Ovide. Mais des divergences profondes apparaissent dans la seconde partie entre hypotexte et hypertexte¹. Ovide fait suivre l'histoire de la peste

1. Nous reprenons ici les termes employés par Genette pour différencier un texte antérieur (hypotexte) d'un texte postérieur (hypertexte) qui s'en inspire. Cf. Gérard GENETTE, *Palimpsestes — La littérature au second degré*, Paris, 1982, p. 11.

d'Égine de celle des Myrmidons (du grec *murmex* : fourmi), ce peuple infatigable que Jupiter envoie à Éaque, le roi d'Égine, pour remplacer celui que le fléau a détruit. Auparavant, Éaque a vu en rêve un grand chêne, l'arbre de Jupiter, couvert de myriades de fourmis qui ensuite se répandent dans les champs où elles grossissent et prennent des formes humaines.

Ransmayr garde le motif du chêne et celui des fourmis, mais il les relie plus étroitement à l'histoire de la peste d'Égine. Sur les pentes du mont Oros, où avaient péri d'innombrables pestiférés qui avaient cru pouvoir échapper à la chaleur et à l'odeur pestilentielle des bas-fonds, s'étendait « le plus grand charnier qui fût jamais » (62). Des « tribus de fourmis » quittèrent l'immense chêne qui se dressait sur la montagne et qu'elles peuplaient jusqu'alors pour investir la multitude de cadavres. La description qui en est faite est d'un réalisme proche du naturalisme :

[Die Ameisenvölker] eroberten gegen die Übermacht der Fliegen die Augenhöhlen, die offenen Mündler, die Bäuche, Gehörgänge und die flachen Senken, die an der Stelle der Pestbeulen geblieben waren. In immer dichteren Scharen rannten sie dahin und schlossen sich in den Höhlungen zusammen, verdichteten sich zu neuen, zuckenden Muskeln, zu Augen, Zungen und Herzen, ja formten, wo Glieder verwest waren und fehlten, mit ihren Leibern das Fehlende nach, Arme, Beine, wurden [en italiques dans le texte] zu Armen und Beinen und formierten sich zuletzt auch zu Gesichtszügen, zum Ausdruck und Mienenspiel; aus ihren schon verschwindenden Mäulern spieen sie dann weißen Schleim, der auf den Skulpturen ihrer Masse zu Menschenhaut erstarrte und wurden so vollends zum neuen Geschlecht von Aegina, einem Volk, das im Zeichen der Ameisen stand. (63-64)

Malgré sa longueur, ce passage méritait d'être cité, car il illustre l'esthétique de la laideur¹. Il semble également renvoyer à la vision d'Ézéchiel (XXXVII, 1-10). Le portrait de ce nouveau peuple, peuple obstiné et prêt à suivre inconditionnellement ses nouveaux maîtres, peuple de travailleurs et de guerriers, maîtres chaque fois qu'ils étaient vainqueurs, renvoie le lecteur à l'idéal du national-socialisme et lui permet de mesurer la dimension historique et politique que revêt parfois le mythe sous

1. On songe ici à la description de la charogne dans les *Fleurs du Mal* de Baudelaire.

la plume de Ransmayr. Une telle dimension est absente des métamorphoses animales qui affectent certains habitants de Tomes. Parmi ces métamorphoses, nous retiendrons celles de Lycaon, de Térée, de Procné et de Philomèle. Nous n'analyserons pas celles de Ceyx et d'Alcyone, car elles apparaissent seulement en images sur le mur de Térée¹, qui sert d'écran à Cyparis, ni celles d'Argus, d'Io et de Mercure que Cotta découvre lors d'un rêve, mais qu'il n'identifie pas comme telles.

Dans le livre d'Ovide, Lycaon, roi d'Arcadie, est transformé en loup par Jupiter, son hôte, qu'il a tenté d'assassiner, puis de mettre à l'épreuve en lui faisant manger de la chair humaine. La métamorphose revêt donc une fonction punitive. Il n'en va pas de même chez Ransmayr. S'il porte le même nom que le tyran arcadien, Lycaon, le cordier de Tomes, loin de rompre les lois de l'hospitalité, propose au contraire à Cotta de lui louer une chambre. Sa métamorphose n'est pas prouvée définitivement, comme celle de Battus, mais tout porte à croire qu'elle a lieu. Elle est annoncée dès les premières pages du roman par des indices qui ne se révèlent être tels que rétrospectivement. On apprend ainsi que Lycaon a les pieds gris et qu'il marche pieds nus, même quand il gèle (9). Parfois, dans le silence nocturne, certains « croient » entendre des loups (10).

Une rencontre bouleverse particulièrement Cotta. Alors qu'il redescend de Trachila vers Tomes, par une nuit de pleine lune, il entend soudain « comme » un bruit de pieds nus sur des pavés qui le fait penser au cordier et aussitôt il aperçoit ce dernier qui enjambe les lauzes. Il l'appelle, mais Lycaon poursuit sa course, happant l'air frénétiquement et l'expirant avec des râles : *es klang wie Geheul* (84). Cotta « croit » voir des flocons de bave mousseuse sortir de la bouche du cordier. La vision qui s'offre à lui superpose l'animal à l'humain :

Der Seiler stürzte nicht, er fiel nicht, er *warf* [en italiques dans le texte] sich aus vollem Lauf auf die Steine und blieb nicht liegen und richtete sich nicht wieder auf, sondern rannte, hetzte auf allen vieren weiter, auf allen vieren immer höher und tiefer in die Nacht. (85)

1. Ce détail n'est pas gratuit. Il joue le rôle d'une prolepse. En effet, la métamorphose représentée sur le mur de Térée anticipe et annonce la métamorphose de ce dernier, même si le motif des deux métamorphoses est totalement différent.

Les termes qui jusqu'ici évoquaient la comparaison (*wie*) ou la prudence dans l'identification des perceptions (*glauben*) ont disparu. La répétition de l'adverbe de négation *nicht* souligne la disparition de mouvements et d'attitudes propres à l'homme tandis que la répétition de synonymes (*rennen, hetzen*) et surtout la répétition de *auf allen vieren* insistent sur la référence animale. Mais à ce stade de son séjour à Tomes, Cotta est encore trop sous l'emprise de la raison pour oser croire à la réalité des métamorphoses. Il se rappelle avoir vu dans le coffre de Lycaon, parmi des objets divers, une peau de bête gris pierre, une fourrure mangée par les mites. Il s'accroche à se souvenir pour oublier la vision surprenante qu'il vient d'avoir et se persuader qu'il s'agit d'un simple déguisement à l'occasion du carnaval qui se déroule dans la ville. Mais les doutes reviennent quand il voit le boucher Térée lancer ses chiens sur les traces du loup (187) ou quand il entend Lycaon quitter sa maison la nuit pour revenir « épuisé, esquiné » le lendemain matin (219) ; même s'il s'efforce de considérer ces escapades nocturnes comme des lubies, il n'ose pas vérifier si la couche du cordier est vide quand il entend des hurlements dans la montagne (222). Lors de sa seconde visite à Trachila, ses doutes sont corroborés par le spectacle de charognards qui volent au-dessus du refuge de Nason :

[...] dann, im Bruchholz einer zerschmetterten Kiefer, sah Cotta auch die Beute, die sie mit den Beilen ihrer Schnäbel zerteilt hatten : Dort lag ohne Augen, die Seiten aufgerissen, den Balg leergehackt und von schillernden Fliegerschwärmen bedeckt, der Kadaver eines Wolfes. (234)

Le groupe sujet, dont l'apparition est retardée par la présence d'un groupe prépositionnel et de trois groupes participiaux qui augmente le suspense, est mis en relief par sa position en fin de phrase et en fin de chapitre. L'effet de surprise en est accru. Certes, l'emploi de l'article indéfini ne permet pas d'identifier le cadavre du loup, mais la phrase finale du chapitre suivant : *Lyacons Haus war verlassen* (244) semble bien apporter la preuve de la métamorphose de Lycaon. Avant même de constater l'abandon de la maison du cordier, Cotta est bouleversé par la découverte du cadavre, découverte qui s'effectue précisément à l'endroit où vécut Nason et illustre de manière brutale, à travers la vision du corps en décomposition, la thématique de la métamorphose :

Geschlagen vom Gefühl einer jähen, hoffnungslosen Verlassenheit ging Cotta am Kadaver des Wolfes vorüber [...]; da erhoben sich die Fliegen-schwärme aus dem blutverkrusteten Balg und zersprangen zu einem Hagel schwirrender, schillernder Schloßen. Er schlug die Hände vors Gesicht, durchlief diesen Schauer und schrie vor Ekel. Aber nur die Aas-vögel wichen vor seinem Schrei in größere Höhen zurück. Die Fliegen prasselten taub und blind für die Verzweigung eines Römers noch aus der Bewegung des Aufschwirrens wieder auf den Kadaver hinab und tauchten ihre Rüssel in die süße Verwesung. [...] Für einen Augenblick empfand Cotta diesen Schimmer wie das Nachtleuchten der Schmeiß-fliegenschwärme — als hätten sie im Auf- und Niederschwirren die Seide ihrer Flügel abgestreift und als verwehende, flirrende Lichtspuren in der Herbstluft hinterlassen. (236)

Le jeu des sonorités (en particulier : *s*, *st*, *sch*, *ch*) qui imite le bourdonnement incessant des mouches, le jeu des reflets lumineux (*Schimmer*, *Leuchten*, *Lichtspuren*) et la métaphore (*Seide*) se conjugent pour suggérer la beauté que la langue peut conférer à un spectacle repoussant, dans une esthétique de la laideur que résume l'oxymore *die süße Verwesung*. Une telle fascination en face de la décomposition rappelle la poésie baroque.

Si la métamorphose de Lycaon en loup s'est produite à l'écart de tout témoin, ce qui permet la persistance d'un certain doute, celle de Térée, de Procné et de Philomèle en oiseaux se déroule, en revanche, sous les yeux de Cotta.

L'histoire de ces trois personnages est l'une des plus cruelles de toutes celles que relate Ovide. Térée, le roi des Thraces, viole traîtreusement Philomèle, la sœur de sa femme Procné ; ensuite, il l'enferme après lui avoir coupé la langue pour qu'elle ne le dénonce pas. Mais Procné finit par apprendre la vérité. Elle délivre Philomèle, puis elle tue son propre fils Itys, le met en pièces, fait bouillir et rôtir les morceaux du cadavre et les fait manger à Térée. Lorsque ce dernier réclame son fils, Procné lui jette au visage la tête sanglante d'Itys. Térée poursuit les deux femmes avec son épée ; à ce moment-là, tous trois sont transformés en oiseaux.

Dans *Die letzte Welt*, Térée est le boucher de Tomes, un homme colérique qui ne supporte pas la contradiction ; Procné, son épouse, une femme qui fut belle en sa jeunesse, mais qui cultive désormais son

obésité pour mieux se protéger contre Térée. Philomèle, la sœur de Procné, autrefois au service de son beau-frère, a mystérieusement disparu. Quand elle réapparaît à Tomes, déguenillée, défigurée par la gale et les abcès, elle attire d'abord les moqueries des enfants. Le cri lancé soudain par Procné, qui reconnaît sa sœur, permet de mesurer l'effroi produit par le visage défiguré de Philomèle :

Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz vernarbte Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die Kiefer zerschlagen. Diese stöhnende Frau, die sich nun von Procne in die Arme nehmen ließ, hatte keine Zunge mehr. (274)

Cette dernière mutilation, que Ransmayr emprunte à Ovide comme bien d'autres détails cruels, explique pourquoi Philomèle a perdu l'usage de la parole et ne peut que proférer de petits cris. Quand on lui demande de désigner le coupable, elle montre du doigt la maison du boucher.

La vengeance de Procné, à laquelle l'hypotexte consacre une cinquantaine de vers, est évoquée de manière euphémique dans l'hypertexte : « Procne hatte ihren Sohn herausgenommen aus der Zeit und zurückgelegt in ihr Herz » (281). En revanche, Ransmayr décrit longuement la réaction contrastée de Térée, insistant d'abord sur la délicatesse avec laquelle ce dernier lave le corps de son fils mort et le recouvre d'un drap blanc, puis sur la détermination avec laquelle, hache en main, il part à la recherche de Procné et de Philomèle. Les deux femmes se sont dissimulées dans la maison du cordier. Les paroles que Procné chuchote à sa sœur endormie sont d'une grande douceur, « [ein] Gesang von solchem Zauber, als wäre die Schönheit Procnes, ihre Jugend und ihr verlorenes Glück in reinen Klang verwandelt wiedergekehrt » (284). Le rétablissement de l'harmonie originelle n'est encore qu'hypothétique (*als wäre*), mais ce que Cotta perçoit sous forme d'impression annonce la métamorphose provoquée par l'apparition de Térée :

Tereus hob die Axt, um zu tun, was ihm Trauer und Haß befahlen. Sprang seine Opfer an. Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus [...], noch ehe aus dem krummen Stiel der Axt ein weiterer Schnabel, aus

Tereus Armen Schwingen und seine Haare zu braunen und schwarzen Federn geworden waren. (284)

La fureur de Térée est soulignée par le verbe *anspringen* qui évoque plus une réaction animale qu'humaine. L'absence de sujet dans la deuxième phrase est révélatrice de l'emprise des passions qui déshumanise celui qui en est la proie. Tandis que la métamorphose de Procné et Philomèle est présentée comme instantanée et globale, celle de Térée est décrite de manière plus détaillée, comme aime le faire Ovide, montrant la transformation singulière de telle ou telle partie du corps.

La métamorphose de Térée, Procné et Philomèle frappe particulièrement Cotta, parce qu'il en est le témoin oculaire immédiat. Il comprend désormais qu'il n'a plus à chercher un manuscrit perdu. Il se trouve au sein même de l'univers des *Métamorphoses*. Ce qu'a chanté le poète Nason est devenu réalité, la fiction est devenue superflue : « Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keine Aufzeichnung mehr » (287).

1.4 Bilan

Même si elles s'inspirent, parfois jusque dans le détail, des *Métamorphoses* d'Ovide, les métamorphoses décrites par Ransmayr dans *Die letzte Welt* ne sont jamais dues à une intervention divine et par conséquent elles ne peuvent être envisagées comme des punitions, tout au plus comme la conséquence d'un défaut (l'appât du gain chez Midas). Autre différence par rapport au texte de référence : les métamorphoses peuvent servir à véhiculer un message politique.

Elles ne sont jamais arbitraires. Tantôt elles restaurent une beauté perdue (la sveltesse de Procné), tantôt elles réalisent un désir profond de l'individu (le désir de grandir chez Cyparis), tantôt encore elles délivrent d'un mal (l'épilepsie de Battus). Qu'elles aient des témoins ou non, qu'elles soient instantanées ou progressives, elles sont souvent annoncées dans le texte par des indices discrets mais récurrents, détails physiques, comportement ou habitude. L'état que la métamorphose permet au corps d'atteindre est généralement un état enviable. On se souvient de l'éloge de la pierre fait par Écho ; de même Arachné fait comprendre à travers ses tapisseries combien le sort des oiseaux est enviable :

Hoch über den Rudeln und Meuten waren die vielen Figuren des Vogel-flugs die Zeichen der Befreiung von aller Schwere : [...] stets zogen Vögel hoch oben über alle Hindernisse und Fallen hinweg, [...] als sei ihr Flug eine einzige variantenreiche Verspottung der Erdgebundenheit und des aufrechten Ganges. (196)

2 Le principe universel de métamorphose

La métamorphose des corps est sans doute celle qui illustre de manière la plus frappante le principe universel de métamorphose qui sous-tend toute l'œuvre de Ransmayr : *Keinem bleibt seine Gestalt* (15, 111). Cette phrase est inscrite sur un fanion de tissu qui flotte au sommet de l'une des pyramides de pierres qui entourent la demeure de Nason à Trachila, où ne vit plus que le vieux serviteur du poète, Pythagore. Émigré grec, il s'est attaché au service de Nason, car il a reconnu dans la destinée de ce dernier le reflet de son propre sort et dans ses paroles la traduction de ses propres pensées. À travers le personnage de Pythagore, Ransmayr fait revivre le philosophe grec qu'Ovide convoque au livre XV des *Métamorphoses* pour y donner l'interprétation philosophique de toutes les aventures mythologiques relatées dans les livres précédents. Pythagore révèle la théorie de la métempsycose et de la permanente fluctuation de toutes choses que résumant ces quatre mots : *nulli manet sua forma*.

La métamorphose des corps s'inscrit dans tout un contexte de métamorphoses : métamorphose des saisons, métamorphose de l'environnement animal, végétal et minéral, métamorphose de l'ordre politique, autant de métamorphoses qui entraînent chez celui qui en est le témoin, Cotta, une profonde métamorphose psychologique.

Le bouleversement du rythme des saisons apparaît dès les premières pages du roman. Cotta débarque à Tomes à la fin d'un hiver qui a duré deux ans (9) et qui a paralysé la nature sous un manteau de gel et de glace. À cet hiver extraordinaire succède un été torride : « Das Jahr wurde trocken und heiß wie keines zuvor in den Breiten der eisernen Stadt » (119). Cet été est lui-même suivi par un automne chaud et humide (248), puis par un hiver sans neige (254). Ce changement climatique a de graves incidences sur la faune, sur la flore et sur le relief de

la montagne. L'eau de la mer Noire se réchauffe tellement que les poissons hallebardiers, habitués aux températures froides, se précipitent sur la plage et y meurent, entraînant une putrescence qui empeste la côte et attire les chacals vers la mer (120). Les plantes prolifèrent et envahissent jusqu'aux maisons : « Meter um Meter seines Hauses überließ [der Seiler] der unbeirrbar vorrückenden Natur » (219). La terre tremble : des avalanches de pierres emportent toute vie sur leur passage (235-236), les hautes vallées se comblent sous les éboulements des parois rocheuses (245), une nouvelle montagne apparaît : l'Olympe (285). Ces bouleversements semblent annoncer la réalisation de la prophétie de Nason, telle qu'Écho la rappelle à Cotta :

Der Untergang! schrie Echo, das Ende der wölfischen Menschheit — und Naso habe die katastrophale Zukunft wie kein anderer erkannt, und vielleicht sei diese Prophetie auch der wahre Grund seiner Vertreibung aus Rom gewesen; wer wollte denn ausgerechnet in der größten und herrlichsten Stadt der Welt an das Ende aller Größe und Herrlichkeit mit jener Leidenschaft erinnert werden, mit der Naso den Untergang vorhergesagt habe? (162)

Annoncer la fin du monde, comme décrire des métamorphoses en tous genres, c'est aussi poser un acte politique. La raison du bannissement de Nason à Tomes réside dans le choix du titre donné à son œuvre. Ce seul titre, en effet, remet en cause la permanence et l'immutabilité du pouvoir de l'empereur. Son caractère subversif ne devait pas échapper aux autorités gouvernementales désireuses d'empêcher le moindre changement politique. L'exil du poète, Cotta s'en souvient, provoqua des réactions parmi la population romaine : on peignit des imprécations sur les murs du palais de justice, on brûla des étendards et un épouvantail qui portait l'emblème de l'empereur, on se servit des poèmes de Nason pour confectionner les tracts de la résistance. Le texte littéraire peut également être le catalyseur de transformations politiques. C'est la disgrâce du poète qui fit prendre à Cotta conscience, pour la première fois, de l'instabilité et de la variabilité de toutes choses :

Als Naso tatsächlich fiel, nahm Cotta das Wasserzeichen der Vergänglichkeit selbst an den Steinen wahr. [... Ihm] wurde zum erstenmal die federleichte Bauweise der Welt bewußt, die Anfälligkeit der zu Sand

verfliegenden Gebirge, die Flüchtigkeit der Meere, die zu Wolkenspiralen verdampften und das Strohfeuer der Sterne... *Keinem bleibt seine Gestalt.* (111)

Au cours de son séjour à Tomes, Cotta subit lui-même une lente, mais profonde métamorphose intérieure. Il doit abandonner ses certitudes et ses repères de citoyen romain habitué au « royaume de la nécessité et de la raison » (287), démarche déconcertante que résume l'anaphore suivante : « Rom gegen die Unmöglichkeit eines Maulbeerbaums im Schnee vor dem Fenster ; Rom gegen die in der Einöde hockenden Steinmale, gegen die Verlassenheit von Trachila » (18). Ransmayr rend l'évolution de Cotta perceptible à travers des comparaisons qui le mettent à l'unisson des métamorphoses qu'il constate autour de lui et que nous avons évoquées plus haut :

Hier, auf halbem Weg zwischen Tomi und den Ruinen Trachilas, empfand er eine solche Gleichgültigkeit gegenüber allem, was ihn jemals bewegt und aus Rom in dieses Gebirge geführt hatte, daß er schon wie der Stein zu werden glaubte, an den er sich lehnte, grau, teilnahmslos, stumm, ausgesetzt allein den Kräften der Erosion und der Zeit. Sein Haar verwuchs mit dem Moos, die Nägel seiner Hände, seiner Füße wurden zu Schiefer, seine Augen zu Kalk. (189)

L'élément de comparaison, présent dans la première phrase, a disparu dans la seconde comme pour suggérer la métamorphose de Cotta en pierre. Parfois, c'est le narrateur qui, en recourant au langage métaphorique, induit une métamorphose animale : « Cotta, ein Wanderer, ein Kriechtier, ein Insekt » (226) ou encore : « [er] war eine Larve, die in Sand, Moos und lindgrüne Flechten gebettet ihre Erweckung erwartete » (232). La métaphore de la larve est particulièrement appropriée pour exprimer la transformation qui se réalise en Cotta au fur et à mesure que sa quête se poursuit et qu'il est non seulement amené à abdiquer sa raison, mais à admettre que la folie s'est emparée de lui : « Kein Zweifel, er mußte verrückt geworden sein. [...] Er war verrückt geworden » (240-241). Cette expérience s'accompagne d'un spasme violent : il sanglote, il crie, il rit. Mais elle met un terme au désarroi qui est le sien depuis qu'il est arrivé à Tomes et surtout depuis la pétrification de

Battus : « Der quälende Widerspruch zwischen der Vernunft Roms und den unbegreiflichen Tatsachen des Schwarzen Meeres verfiel » (241).

La métamorphose qui s'est opérée en lui permet dès lors à Cotta de ne pas s'étonner devant la métamorphose de Térée, de Procné et de Philomèle. Il a compris que ces métamorphoses corporelles obéissent à la loi de métamorphose universelle. Désormais, il renonce à retrouver Nason, car il est convaincu que le poète a rejoint la destinée de ses personnages :

Dann war er wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purprumoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt. (287)

Les métamorphoses de Battus, de Térée ou de Cyparis, comme celles des autres habitants de Tomes, ont valeur d'exemple : elles annoncent la métamorphose du poète.

Conclusion

Ransmayr reprend le principe clé de la cosmogonie ovidienne pour l'illustrer à tous les niveaux de la réalité qu'il décrit. Mais *Die letzte Welt* représente lui aussi, en tant qu'œuvre littéraire, une métamorphose. L'analyse de la métamorphose des corps a permis de montrer les ressemblances, mais aussi les différences qui existent entre les *Métamorphoses* d'Ovide et le roman de Ransmayr. Comme le remarque Jean-Charles Margotton : « Si tout vient d'Ovide ou presque, rien n'est comme chez Ovide ¹. » En effet, l'écrivain autrichien n'hésite pas à transformer la biographie du poète latin pour écrire celle de Nason. Il supprime la référence aux dieux de l'Olympe et la remplace par des références au monde contemporain. Les héros mythologiques ont perdu le prestige que leur conférerait leur statut de dieu ou de roi : certains jouent leur rôle dans les films mélodramatiques que Cyparis projette afin de distraire la popula-

1. Jean-Charles MARGOTTON, « L'écriture mythique dans *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr », in *Le mythique dans la littérature d'expression allemande*, Université Lumière-Lyon II, octobre 1991, pp. 191-213.

tion de Tomes ; le dieu des enfers s'est transformé en vétéran allemand qui a connu l'horreur des camps.

Dans ses premiers vers, Ovide émettait le désir que son œuvre fût immortelle (*carmen perpetuum*). Au cours des siècles elle n'a cessé d'inspirer les écrivains : Ransmayr en est un exemple. En reprenant les *Métamorphoses* et en les transformant, il perpétue le souvenir de leur auteur et réalise la prédiction de Nason que Cotta avait découverte sur les colonnes de pierre de Trachila :

ABER DURCH DIESES WERK
WERDE ICH FORTDAUERN UND MICH
HOCH ÜBER DIE STERNE EMPORSCHWINGEN
UND MEIN NAME
WIRD UNZERSTÖRBAR SEIN

Dorle MERCHIERS

Le corps souffrant dans les œuvres d'Anne Duden

Corps et souffrance ne peuvent être envisagés que dans une démarche non réductrice capable de rendre compte des dimensions à la fois biologiques, sociales et psychologiques qu'impliquent ces deux termes. L'étude du corps en souffrance dans les œuvres d'Anne Duden — *Übergang* (1982) et *Das Judasschaf* (1985) — va justement permettre cette nécessaire approche pluridisciplinaire. En effet, les textes d'Anne Duden mettent en scène un corps pluriel et changeant, un corps kaléidoscopique, composé de multiples facettes en perpétuel mouvement. *Übergang*, la première œuvre de l'auteur, est construit autour d'un récit central relatant l'agression physique d'une jeune femme. Cette expérience de la violence est l'occasion d'une remise en question identitaire de la personne et d'une confrontation de celle-ci avec la douleur physique tout autant que morale. Mais *Übergang* aborde aussi déjà le thème de la mémoire qui sera au centre de *Das Judasschaf*. Dans cette seconde œuvre en effet, le corps devient le lieu de résurgence des douleurs passées et permet une réinscription de cette souffrance dans le présent de la chair. Par un procédé de montages, les souffrances vécues par le peuple juif sous le régime nazi côtoient le martyr de Job ou de Saint Pierre. C'est donc un corps pluriel que nous révèlent les textes d'Anne Duden, un corps atemporel et confronté aussi bien physiquement que moralement à la souffrance.

Pour l'« International Association for the Study of Pain », la douleur

est une « expérience sensorielle et émotionnelle désagréable, associée à une lésion tissulaire réelle ou potentielle, ou décrite dans des termes évoquant une telle lésion¹ ». La douleur n'est donc pas réduite ici à sa composante purement somatique puisqu'elle semble pouvoir apparaître sans cause physiologique directe. La douleur chronique trouve par exemple son origine tout autant sur le plan psychologique que physiologique. Quant à la douleur du membre fantôme, elle ne s'accompagne pas à proprement parler d'une lésion physique actuelle, et elle n'en est pourtant pas moins réelle pour le patient. La composante émotionnelle de la douleur est ainsi tout aussi déterminante que la composante sensorielle.

La souffrance, quant à elle, est généralement engendrée par la douleur, mais aussi par le vécu réel ou imaginaire de la perte. La dépression par exemple est plus généralement consécutive à une perte qu'à une douleur physique². En outre, si la douleur engendre la souffrance, l'inverse peut également être vrai. Cela s'exprime notamment chez certains patients dépressifs qui, en se faisant volontairement mal physiquement, rendent leur souffrance plus supportable³. Le mot *Schmerz* en allemand désigne d'ailleurs aussi bien « une sensation corporelle très désagréable provoquée par une maladie ou une blessure » qu'une « profonde affliction morale⁴ », tout comme en français le terme douleur peut aussi bien désigner une douleur « morale » (souffrance) que « physique ».

Le corps souffrant que nous nous proposons d'examiner ici est un corps en prise à la fois avec la souffrance physique et la souffrance morale. À l'inverse des théories dualistes attachées au principe de séparation du corps et de l'esprit, nous nous efforcerons de rendre compte

1. « An unpleasant sensory and emotional experience associated with actual or potential tissue damage, or described in terms of such damage ». *Classification of Chronic Pain*, Second Edition, IASP Task Force on Taxonomy, edited by H. Merskey and N. Bogduk, IASP Press, Seattle, 1994, p. 210.

2. Jérôme ENDRASS et Jean-Pierre BADER, « Depression — ein schmerzloses Leiden? ». In : *Schmerz und Leiden. Körper und Seele in Not, Unimagazin - Die Zeitschrift der Universität Zürich*, n° 4, décembre 2000, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 26-27.

4. En effet, le *Duden* définit le mot allemand *Schmerz* à la fois par « Durch Krankheit, Verletzung o. Ä. ausgelöste, sehr unangenehme körperliche Empfindung » et « Tiefe seelische Bedrückung ; Kummer, Leid ». In : *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, 2. Aufl., Dudenverlag, 1989.

des perpétuels échanges entre *psyché* et *soma* tels qu'ils s'expriment à travers la souffrance physique et psychologique, plutôt que de considérer la souffrance physique et la souffrance morale comme deux entités séparées.

Tout d'abord, il conviendra de montrer comment l'expérience de la souffrance et la crise que traverse l'individu s'accompagnent d'une perméabilité du corps provoquée par la mise à mal des frontières entre intérieur et extérieur. Nous nous efforcerons ensuite de mettre en évidence comment ce corps souffrant est représenté dans les œuvres et comment la description d'un corps malade ou accidenté conduit inéluctablement au morcellement du corps. Nous soulignerons également la dimension profondément historique de la souffrance dans les textes. Le corps est en effet le terrain d'expression de réminiscences de souffrances passées, mais aussi présentes. Il est ce corps mémoire, ce corps palimpseste, à la fois personnel et universel et capable de ressentir et d'emmagasiner couches sur couches les maux de l'humanité en une souffrance permanente. Le corps se révèle être, dans la souffrance, le lieu de communion et de compassion avec autrui. Enfin, nous évoquerons brièvement les rapports étroits qu'entretiennent corps, langage et écriture. Nous nous pencherons par exemple sur la communicabilité ou au contraire l'incommunicabilité de la souffrance et montrerons que le corps peut choisir d'exprimer ou au contraire de taire cette dernière. De ce choix, dépend d'ailleurs peut-être son salut.

1 La souffrance : blessure béante entre intériorité et extériorité

La souffrance physique dans les textes d'Anne Duden est essentiellement le résultat d'une violence extérieure. C'est une effraction de l'enveloppe corporelle qui est à l'origine de la douleur. Toutefois, la douleur n'est pas la simple conséquence d'un stimulus extérieur auquel elle serait proportionnelle, comme on l'a longtemps cru¹. En effet, deux sujets soumis à un même stimulus d'une intensité égale n'auront pas le même vécu de la douleur. La douleur est donc aussi éminemment subjective. Elle est à la fois le résultat d'une action extérieure, puis d'une trans-

1. Monika JAQUENOD et Béatrice SCHAEPPÉ, « Schmerzforschung im Überblick ». In : *Schmerz und Leiden. Körper und Seele in Not*, op. cit., p. 8.

mission de l'influx nerveux par un réseau neuronal interne au corps, pour être enfin la conséquence d'un jugement émotionnel. Cette composante émotionnelle de la douleur permet donc aussi de souligner son caractère interne et subjectif.

Comme nous venons de le voir, la douleur permet d'introduire les notions de *dedans* et de *dehors* puisqu'elle est à la fois du domaine de l'*Aussenwelt* que de celui de l'*Innenwelt*¹. Pour Freud, la douleur est « cette chose intermédiaire entre perception externe et perception interne qui se comporte comme une perception interne, même là où elle vient du monde extérieur² ». Et c'est bien un « entre-deux » comme celui décrit par Freud qui va résulter de cette confrontation du sujet avec la douleur. En s'inscrivant au niveau du corps, la douleur va rompre l'équilibre entre *Innenwelt* et *Aussenwelt*. Ainsi sommes nous maintenant en mesure de comprendre pourquoi l'accident de la jeune femme dans *Übergang* ou encore le vécu itératif de la violence dans *Das Judaschaf* sont l'occasion d'une totale remise en question des notions de *dedans* et de *dehors*.

Ich fühlte die Mauerlosigkeit eines wegen der Trümmerüberreste zwar holprigen, aber nach allen Seiten offenen Geländes, die kühle Zugluft, die sich in den qualligen Weichteilen der aufgeschlagenen Gesichtshöhle jetzt verfiel wie in einer Falle, sich dort aufgeregt hin und her warf und messerscharfe Einschnitte hinterließ, deren Linien und Verläufe der Schmerz nun genau aufzuzeichnen begann und jeweils so lange nicht verblässen ließ, bis der nächste Schnitt erfolgte³.

Si l'expérience de la souffrance physique permet d'amplifier cet effondrement du mur entre intérieur et extérieur, elle n'en est pas la seule cause puisque le rêve, la folie ou encore la musique sont tous décrits comme des moyens capables de contribuer à cette rupture. Toutefois, le corps blessé est d'autant plus ouvert et pénétrable que l'enveloppe corporelle est elle aussi ouverte et incisée suite à une agression ou bien suite aux coups de scalpel d'un chirurgien dans *Übergang*. Comme le projec-

1. Cf. article de Paul-Laurent ASSOUN, « Métapsychologie de la douleur : du physique au moral ». In : *La douleur morale*, éditions du Temps, 1996, p. 234-235.

2. S. FREUD, « Le moi et le ça ». In : Sigmund FREUD, *Œuvres complètes*, vol. XVI, PUF, 1991, p. 267.

3. Anne DUDEN, *Übergang*, Rotbuch Verlag, 1987, p. 68.

tile qu'elle a reçu en plein visage, les instruments du chirurgien déchirent cette fine pellicule qui sépare l'intérieur de l'extérieur, entraînant ainsi une forme de perméabilité du corps qui persistera d'un bout à l'autre de l'œuvre. L'extérieur fait alors irruption à l'intérieur de la personne, renforçant encore l'impression d'éclatement du corps. C'est à la fois un « [...] extérieur agressif et un intérieur qui tente de composer avec cette violence [...] ¹ » que nous observons dans les textes.

Comme nous l'avons dit, il y a donc une agression, une effraction du corps. Mais de ce *trauma* résultent diverses conséquences psychologiques pour le sujet. Dans un article intitulé « Souffrance psychique et trauma », Elisabeth Maître aborde cette question du *trauma* et montre comment un terme au départ purement physiologique est réactualisé sur un plan psychique par Freud. Elle explique notamment que le mot *trauma* vient du grec et désigne « une blessure, une lésion locale produite par effraction ² ». Elle continue en soulignant le fait que les termes *trauma* et *traumatisme* appartiennent essentiellement au domaine médical :

Ce sont deux termes avant tout médicaux et chirurgicaux, qui impliquent l'action mécanique d'un agent extérieur provoquant une lésion et occasionnant fréquemment, mais pas toujours, la rupture du revêtement cutané. En psychanalyse, Freud en a repris ces trois aspects essentiels : le trauma nécessite qu'il y ait un choc violent, une effraction et il entraîne des conséquences sur l'ensemble de l'organisation psychique ³.

Or justement, les textes que nous nous proposons d'étudier ici intègrent tant l'aspect physiologique du trauma que son aspect psychologique. Dans *Übergang*, l'agression que subit la narratrice est un événement traumatique qui entraînera des répercussions sur l'intégrité psychique du sujet. D'ailleurs, dès le premier récit intitulé « Das Landhaus », la narratrice affirme être « certaine de ne pas pouvoir réchapper de cette nuit sinon comme handicapée physique et mentale ⁴ », comme

1. Elisabeth MAÎTRE, « Souffrance psychique et trauma ». In : *La douleur morale*, op. cit., p. 140.

2. *Ibid.*, p. 135.

3. *Ibid.*, p. 135.

4. « [ich] war mir sicher, dass ich diese Nacht nicht überleben konnte, oder wenn, dann nur als körperlicher und geistiger Krüppel. » Anne Duden, *Übergang*, p. 32.

si les conséquences somatiques ne pouvaient être séparées des conséquences psychiques.

La représentation d'un corps blessé est donc l'occasion de montrer l'ouverture de ce corps sur le monde extérieur. Le corps est comparable au ruban de Möbius qui n'a ni endroit ni envers. Il est intériorité en même temps qu'extériorité et est en perpétuelle relation avec le dehors. Cette perméabilité est donc corporelle comme nous l'avons vu, mais elle est également psychique. En balayant la mince frontière entre intérieur et extérieur, elle met plusieurs fois le sujet en situation de crise et semble le pousser inexorablement vers la folie : « J'avais laissé les choses s'approcher trop près de moi, je les avais laissées pénétrer en moi. C'était ça, elles avaient brisé mon enveloppe protectrice ¹. »

2 Représentation du corps souffrant

2.1 Un corps malade, accidenté

Le corps souffrant trouve sa place sous de multiples aspects dans les textes. Il s'exprime sous la forme d'un corps malade, d'un corps accidenté ou agressé, d'un corps mourant, d'un corps martyr. C'est justement ce corps sensible, capable de perceptions extrêmes que l'auteur se plaît à décrire. Il est présenté comme étant avant tout l'association d'une multitude de particules ayant la capacité de sentir et de percevoir :

Von ihrem Körper, der jetzt von miteinander redenden Menschen über das Gelände getragen wurde, verlief ein feiner, zitternder Faden zu allem, was sie wahrnahm. Er war so fein, dass jede Bewegung der Bahre, jede kleinste Erschütterung sich ihm mitteilte und er sie weiterleitete bis an die jeweiligen Wahrnehmungspartikel. ²

Comme l'écrit Thomas Mann, « [...] la maladie rend l'homme plus corporel, elle le fait entièrement charnel ³ ». Écrire la maladie, c'est donc en quelque sorte remettre au premier plan le corps sentant, le corps

1. *Ibid.*, p. 89 : « Ich hatte die Dinge zu nah an mich herankommen lassen, ich hatte sie sogar in mich hereingelassen. Das war es, sie hatten mein Gehäuse zerbrochen. »

2. Anne Duden, *Das Judasschaf*, Rotbuch Verlag, 1997, p. 10.

3. Thomas Mann, *La Montagne magique*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Fayard, 1961, p. 200.

vivant, en permettant l'expression de ses symptômes. En décrivant le corps malade, les textes mettent également en scène le milieu médical. C'est-à-dire qu'ils se font l'écho d'un corps envisagé dans une perspective purement biologique et anatomique, avec les conséquences que cela implique. En effet, il semblerait que les soins prodigués au corps souffrant entraînent une forme de désappropriation et de dépossession du corps. Le corps médicalisé n'est plus qu'un objet passif et malléable entre les mains du chirurgien, un simple *chantier*¹ livré à la violence du pouvoir médical.

La médicalisation accrue du corps, par des ablations (inciser, couper, enlever, réduire) ou par des additions (déposer, coudre, injecter), démontre que le corps est malléable sous le pouvoir, qu'il est une machine dont les éléments peuvent être modifiés, adaptés, enlevés ou remplacés².

On remarque d'ailleurs que, malgré diverses tentatives de résistance lors de différents soins hospitaliers ou d'analyses médicales³, la jeune femme se voit contrainte d'abdiquer et de céder au pouvoir médical. Dans *Übergang* par exemple, l'expérience traumatisante de l'agression et les conséquences physiques de celle-ci semblent revécues par la personne lors de ses soins. Non seulement, elle est à nouveau réduite à l'état d'un corps passif condamné à subir la violence extérieure, mais son opération et ses examens cliniques la condamnent également à revivre cette atteinte physique dans sa chair. Les actes médicaux sont donc véritablement représentés comme une nouvelle « effraction de l'enveloppe corporelle effectuée avec une certaine violence⁴ ». La maladie entraîne une première désappropriation du corps qui n'est qu'accentuée par le corps médical lui-même⁵. Par l'action combinée de la maladie et la médica-

1. *Übergang*, p. 100 : « Für eine Stunde oder länger war mein Kopf Baustelle. Stück für Stück wurden die Kunststoffschienen angebohrt und gesprengt. Es wurde gehebelt, gemeißelt, gehämmert und weggestemmt. »

2. Elisabeth GROSZ, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison ». In : *Sociologies et sociétés*, vol. XXIV, n° 1, printemps 1992, p. 56.

3. Anne DUDEN, *Übergang*, p. 82-83, p. 95 ou encore p. 100-101.

4. Voir à ce propos l'article d'Élisabeth Maître, qui décrit le cas de M^{me} D. chez D. W. Winnicott. Élisabeth MAÎTRE, « Souffrance psychique et trauma ». In : *La douleur morale*, op. cit., p. 143.

5. « [...] der Patient wird zum Ignorant gegenüber seinem eigenen Körper [...] » Volker RITTNER, « Krankheit und Gesundheit. Veränderungen in der sozialen Wahrneh-

lisation, le corps pour soi devient corps pour autrui et passe du corps actif et agissant au corps passif et subissant.

Mais la souffrance du corps apparaît comme universelle et concerne aussi bien le corps du *je* lui-même que le corps d'autres personnages dans les textes. L'autre, c'est par exemple cette vieille femme souffrant d'une tumeur au visage et qui n'attend plus que la fin¹, ou encore cette jeune fille mourante atteinte de leucémie². Mais l'autre, ce sont aussi, comme nous le verrons plus tard, tous ceux et celles qui, de tout temps, ont connu semblable souffrance.

La maladie (ou l'accident) est certes un processus d'annihilation du corps vivant, puisqu'elle met ce dernier en péril et avec lui le *je* tout entier. Mais écrire la maladie, revient avant tout à souligner le caractère sensible et donc vivant du corps. Néanmoins, le corps mort n'est pas en reste et est également représenté dans l'œuvre d'Anne Duden : cadavres malmenés, corps décomposés et morcelés, amas de chair en putréfaction et autres figures squelettiques y trouvent eux aussi leur place et sont le résultat d'une violence exercée sur le corps :

Und in ein Kreuz- und Quergerage [*sic*] innerhalb dieser Masse aus Vergänglichem und Kadaver : Zähne, Knochen, Splitter. Pfahl/Pfählchen im Fleisch. Abbildung der Wasserleiche Rosa Luxemburgs. Ein kleiner verrotteter und verrottender Zahnstumpf-Zaun, Tor zum verwilderten Kadavergarten. Der Schädel eine einzige wulstige Weichteilmasse³.

Mais le cadavre ou le squelette, c'est aussi, d'une certaine manière, un vestige de ce qui a été. Vestige qui disparaîtra d'ailleurs bientôt, pour ne laisser aux morts aucune chance de souvenir. Ainsi lorsque la narratrice dit rencontrer inlassablement ces morts⁴ « aujourd'hui encore

mung des Körpers ». In : D. KAMPER, Ch. WULF (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Suhrkamp, 1982, p. 42.

1. *Übergang*, p. 85.

2. *Das Judasschaf*, p. 14-16.

3. *Übergang*, p. 45-46.

4. *Das Judasschaf*, p. 67 : « Die Schlaflosen — oder wenigstens einige unter ihnen — begegnen den Gestorbenen. »

et chaque nuit¹ », c'est en fait d'un travail de mémoire perpétuel par l'intermédiaire de l'écriture qu'il s'agit².

Sie [die Worte] gehen aus von den Liegenden, [...] den Verfeuertten, Vergasteten[...]. Die Worte gehen davon aus. Die Schreibenden haben durch ihren Umgang mit Worten also auch Umgang mit den Toten³.

2.2 Un corps morcelé

Le corps souffrant est donc représenté sous de multiples formes, du corps malade ou accidenté au corps cadavérique. Néanmoins, les conséquences de telles représentations sont invariablement les mêmes. Le lecteur assiste en effet à une très large remise en question de l'intégrité du corps humain qui s'exprime par un véritable démantèlement et morcellement de celui-ci⁴. C'est un « corps morcelé⁵ », mutilé et réduit à un amas de chair qui trouve sa place dans les textes :

Sie zersägen und zerlegen den toten Körper eines Schwarzen. [...] Sie spalten und zerhacken ihn, bereiten die einzelnen Teile zu. [...] Fleischplacken und -fladen, Knochenhäufchen⁶.

Mais c'est peut-être avant tout la personne elle-même qui subit cette dislocation physique, au point d'être réduite à une masse que seules quelques bandes maintiennent entière :

Ich, das war der Klumpen im Rollstuhl. Zusammengepappt und gehalten von Bandagen und dünnen Stoffhüllen⁷.

En effet, une telle représentation morcelée du corps remet en question l'intégrité de l'identité de l'individu. Le corps cesse d'être ce corps unifié

1. *Ibid.*, p. 67 : « [...] heute noch und jede Nacht. »

2. *Ibid.*, p. 67 : « Den Toten, die ja doch nie wieder schreien werden, weil ihre Lungen geplatzt sind, und die nicht einmal ein Skelett, einen einzigen Knochen aufzuweisen haben. »

3. Anne DUDEN, *Zungengewahrsam*, *op. cit.*, p. 40.

4. *Das Judasschaf*, p. 35 : « [...] ich wusste das abstrakte Ergebnis : Trennung Teilung Spaltung. »

5. Jacques LACAN, *Écrits*, éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 97.

6. *Das Judasschaf*, p. 7-8.

7. *Übergang*, p. 47.

par le stade du miroir pour devenir au contraire une véritable mosaïque. Il « apparaît sous la forme de membres disjoints et de ses organes figurés en exoscopie ¹ ». De la même manière qu'un patient sous mescaline aura la sensation qu'un membre ou une partie de son corps devient énorme, au point que le corps n'en est plus que l'appendice ², les organes sont ici représentés comme hypersensibles et indépendants les uns des autres.

La tradition psychanalytique n'a eu de cesse de mettre en avant le caractère parcellaire du corps avant l'unification que représente le stade du miroir. Sigmund Freud déjà avançait l'idée d'un corps divisé en de multiples zones érogènes chez le jeune enfant. Henri Wallon, quant à lui, met en avant les difficultés chez l'enfant à intégrer les différentes parties de son corps ³. Selon lui en effet, le nourrisson n'a pas connaissance de son corps unifié, et ne possède qu'une vision morcelée de celui-ci. Émile Jalley ⁴ montre par ailleurs les influences des travaux de S. Freud et H. Wallon dans la théorie du stade du miroir, telle qu'elle est développée par Lacan :

[...] pour Lacan, le moi est l'effet d'un conflit sans médiation entre le sentiment kinesthésique de fragmentation et une expérience d'unité coordonnée par les yeux lorsque l'enfant identifie son image dans le miroir ⁵.

Pour Lacan, en effet, c'est le stade du miroir qui va permettre à l'enfant d'acquérir une vision unifiée de son corps ⁶. Il est également ce moment narcissique « qui permet l'intégration motrice par le sujet de son corps propre » qu'évoque Françoise Dolto ⁷. Mais dans les textes qui nous préoccupent ici, le corps semble justement ne plus être cette

1. Jacques LACAN, *Écrits*, op. cit., p. 104.

2. Concernant l'effet de la mescaline sur la perception du sujet par rapport à son corps ou la relation de ce dernier avec l'extérieur, voir Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1969, p. 326, qui cite les recherches de W. MAYER-GROSS et H. STEIN dans *Über einige Abänderungen der Sinnestätigkeit im Meskalinrausch*.

3. Michel BERNARD, *Le corps*, Édition universitaire, Paris, 1972, p. 36.

4. Cf. Émile JALLEY, *Freud, Wallon, Lacan — L'enfant au miroir*, EPEL, Paris, 1998.

5. Elisabeth GROSZ, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison ». In : *Sociologies et sociétés*, op. cit., p. 57.

6. Cf. Jacques LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». In : *Écrits*, op. cit., p. 94.

7. Françoise DOLTO, *L'image inconsciente du corps*, Éditions du Seuil, 1984, p. 147.

unité rassurante à laquelle le *je* peut se rattacher. Outre l'intégrité du corps, c'est ainsi l'intégrité de la personne toute entière qui est menacée. De ce morcellement du corps naît un sentiment de crise chez le sujet, dans la mesure où il y a rupture avec le schéma corporel et avec la continuité de l'être. Pour René Kaës, cette expérience de la rupture « suppose que la rupture a pu être éprouvée et élaborée comme cessation de l'état d'union, fin de la continuité et perte de la contenance¹ ». Il semble donc que l'éclatement du corps tel qu'il apparaît chez Anne Duden puisse tout à fait être considéré comme une rupture du contenant unifiant qu'était jusqu'alors le corps.

2.3 Déconstruction et reconstruction

L'éclatement est tout autant physique que psychologique. La rupture de l'intégrité identitaire du sujet est en effet la conséquence directe de cette remise en question de l'unité physique. Ainsi, le fait que la narratrice soit touchée au visage dans *Übergang* ne fait que renforcer le sentiment d'une crise qui, en plus d'être physique, est également identitaire. En effet, défigurée suite à l'agression dont elle a été victime, elle est incapable de se reconnaître dans le miroir :

Und ich besah mich im Spiegel über dem Waschbecken. Wer so aussieht, läuft nicht herum. Mir ist jedenfalls noch nie jemand begegnet, der so oder ähnlich ausgesehen hätte².

Il n'y a plus de correspondance entre l'image renvoyée par le miroir et la représentation que se fait le sujet de son corps. Le miroir n'agit dès lors plus comme une *identification*³. La représentation du *je* est donc morcelée, comme l'est la représentation du corps. Rupture corporelle et rupture identitaire semblent aller de pair⁴. La crise identitaire que traverse la personne s'exprime d'ailleurs concrètement, dans *Übergang*

1. René KAËS, André MISSENAUD, Raymond KASPI, Didier ANZIEU, Jean GUILLAUMIN, José BLEGER et Jacques ELIOTT, *Crise rupture et dépassement*, Dunod, 1990, p. 24.

2. *Übergang*, p. 86.

3. J. LACAN, *Écrits*, op. cit., p. 94.

4. *Das Judasschaf*, p. 42 : « Keiner hätte es auch nur von ferne gewagt, mich zu identifizieren, mir Namen und Haut und Haar zu verleihen. »

tout comme dans *Das Judasschaf*, par le changement permanent des perspectives narratives¹.

La déconstruction du corps, ainsi que la perte de structures unitaires telles que nous les avons mises en avant, ne pourraient être qu'une étape préalable à une reconstruction de l'individu par l'intermédiaire de « construction-destruction, mouvement d'étayages et de désétayages, d'ouvertures et de fermetures, de crises et de créations [...] »². Néanmoins, il semblerait que la reconstruction du sujet n'ait pas lieu dans les textes. Tandis que les dernières pages de *Übergang* ne présentent plus un *je* mais une « personne », le *je* à la fin de *Das Judasschaf* fait le choix délibéré de ne plus s'exprimer à la première personne³.

Alors que la déconstruction corporelle et identitaire aurait pu être le point de départ d'une reconstruction de l'individu, celle-ci ne prend pas réellement forme dans les textes. Toutefois comme nous allons le voir, la déconstruction du corps *personnel* et l'anéantissement du *je* contribuent dans *Das Judasschaf* à la formation d'un corps *universel* hors de toute temporalité et en perpétuelle relation avec autrui.

3 Corps souffrant et mémoire

Sans pour autant entrer dans des considérations qui nous mèneraient trop loin ici, il convient de remarquer que les recherches portant sur l'hallucinoïse (membre fantôme) ou encore l'halgohallucinoïse (douleur dans le membre fantôme) chez des patients amputés rendent compte de manière très pertinente des multiples relations entre douleur, corps et mémoire. Ces phénomènes n'apparaissent généralement pas chez l'enfant de moins de cinq ans, qui n'a pas encore une empreinte complète de ses membres inscrite dans ses « cartes topographiques » corticales.

1. Différentes instances narratives alternent dans le texte. En effet, le « je » (ich) devient parfois « elle » (sie) ou encore « la personne » (die Person).

2. René KAËS, *Crise, rupture et déplacement*, *op. cit.*, p. 10. Dietmar Kamper reste d'ailleurs très proche de cette idée lorsqu'il parle de « Selbsterhaltung durch wiederholte Selbstvernichtung » (Cf. Dietmar KAMPER, « Das Phantasma vom ganzen und vom zerstückelten Körper ». In : D. KAMPER und Ch. WULF (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, *op. cit.*, p. 127).

3. *Das Judasschaf*, p. 128. « Ich komme an und werde wegen der herrschenden Lebensgefahr jetzt nicht mehr ich sagen. »

Ainsi plusieurs années après l'amputation d'un membre, certains soldats continuent de ressentir la douleur dans ce dernier, car en effet « les nombreuses modifications plastiques au niveau du système nerveux conduisent à la formation d'une mémoire de la douleur. La douleur persiste ainsi au-delà de l'événement qui l'a causée pendant des jours, des semaines, des mois et même des années ¹ ».

Nous n'entreprendrons pas ici l'analyse de cette relation entre mémoire et corps souffrant sur un plan biologique et neurologique ; nous nous contenterons dans un premier temps de montrer comment la souffrance (psychologique) ou la douleur (physique cette fois) présentes peuvent être l'occasion d'une réminiscence de la souffrance passée, voire même d'une chronicité ou d'une permanence de celle-ci. Nous verrons ensuite comment les textes instaurent une forme de communion avec autrui dans la douleur, et dans quelle mesure il s'agit d'un véritable travail contre l'oubli et la banalisation de la souffrance.

3.1 Souffrance présente, souffrance passée : une communion dans la douleur

Un état de souffrance actuel est en mesure de faire ressurgir l'expérience passée de la souffrance. C'est le point de départ par exemple du roman de Grete Weil intitulé *Meine Schwester Antigone*, dans lequel la narratrice d'origine juive raconte les souffrances endurées par elle et ses semblables sous le régime nazi. C'est d'ailleurs l'expérience présente de la perte de son animal domestique qui sera à l'origine d'un long et difficile processus de remémoration de la souffrance passée ².

De la même manière, dans *Übergang*, des souvenirs d'enfance douloureux de la jeune femme font à nouveau surface dans des passages en italiques qui viennent régulièrement s'intercaler dans le récit, comme

1. Monika JAQUENOD et Béatrice SCHAEPPi, « Schmerzforschung im Überblick ». In : *Schmerz und Leiden. Körper und Seele in Not*, op. cit., p. 10-11 : « Die vielen plastischen Veränderungen im Nervensystem führen zur Ausbildung eines Schmerzgedächtnisses. Der Schmerz überdauert auf diese Weise das schädigende Ereignis um Tage, Wochen, Monate oder sogar Jahre. »

2. Grete WEIL, *Meine Schwester Antigone*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000, p. 41 : « Der Tod des Hundes hat eine Wunde bei dir aufgerissen. — Ja. — Das durch die Verfolgung entstandene Trauma. — Ja. »

autant de vestiges d'un passé qu'elle croyait enfoui, mais que la souffrance présente a fait ressurgir. Le vécu de la violence présente (l'agression physique) est donc l'occasion d'une remémoration des souffrances et des violences passées¹. La mémoire joue donc un rôle essentiel, dans la mesure où elle permet de mettre en relation différentes temporalités et de créer des interactions entre passé et présent, des résurgences du passé dans le présent. Mais cette mémoire est avant tout celle du corps ; un corps scarifié qui porte en lui les traces indélébiles du passé², un corps construit et culturel. Car c'est bien la rupture de l'intégrité corporelle qui dans *Übergang* est à l'origine de ces réminiscences et non pas un processus volontaire et conscient de remémoration.

En ce qui concerne *Das Judasschaf*, le passé ne se contente pas de refaire surface dans certains passages ; il fait partie du présent. Ainsi, il conviendrait mieux de parler d'une permanence de la souffrance passée plutôt que de réminiscences du passé. Mais, encore une fois, ce passé semble s'imposer de lui-même et avec violence à la personne, plutôt que par un travail volontaire. Ainsi, la narratrice doit chaque jour affronter une nouvelle violence, alors qu'elle possède encore en elle les traces de la violence précédente :

Und so merkte sie noch, dass es hell wurde und dass ein Tag begann, in dem sie nichts zu tun hatte, weil sie in der Gewalt von jenem anderen war³.

Ainsi, depuis près de quarante ans, cette personne revit la même violence sous différentes formes, comme un disque rayé joue sans cesse le même passage.

Es war im Leben dieser Person immer ein und dasselbe gewesen, mehr als vierzig Jahre lang bisher⁴.

1. Ricarda SCHMIDT, « Arbeit an weiblicher Subjektivität. Erzählende Prosa der siebziger und achtziger Jahre. ». In : Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, 2. Bd., Verlag C. H. Beck, München, 1988, p. 469-470.

2. « Mein Gedächtnis ist mein Körper. » *Übergang*, p. 141.

3. *Das Judasschaf*, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 33.

Le corps de la narratrice apparaît comme un gigantesque organe de perception et de réception. En effet, le *je* se révèle hypersensible, voire extralucide, c'est-à-dire capable de ressentir, de voir et d'entendre ce que d'autres ne ressentent pas, ne voient pas et n'entendent pas. Capable de reconnaître la violence, quand tant d'autres ferment les yeux :

Ich sehe was, was du nicht siehst ; ich fühle was, was du offenbar nicht fühlst ; ich träume etwas, das du dir nicht träumen lässt ; ich denke was, was für dich undenkbar ist ; ich erinnere was, was du nicht erinnern kannst oder willst. Ich höre das Rauschen der Gase, ich höre die Schreie. [...] Das alles war ja selbstverständlich und nicht etwa ein Skandal oder eine Katastrophe. Dennoch, oder wohl genau deshalb, hörte und sah und fühlte nur ich es weiter und immerzu ¹.

Son corps devient un contenant dans lequel s'amassent toutes sortes de violences et de souffrances en couches successives, comme des cadavres dans une fosse commune ². À défaut de pouvoir l'exprimer, elle intègre donc d'une certaine manière la souffrance collective dans son propre corps, elle l'avale ³, la grave dans sa chair, elle l'incarne. Sur un plan médical, une douleur qui ne quitte pas un patient, ou plutôt qui se répète au-delà du temps normal de guérison, est dite « chronique ». Or, comme le mentionne Bernard Laurent dans son article « La douleur chronique : une communication difficile », on sait à quel point l'histoire du patient doit être prise en compte dans ces phénomènes. La douleur chronique a « une valeur émotionnelle, voire métaphorique, chez le patient, où le présent peut être mêlé d'histoire personnelle ancienne ⁴ ».

Comment distinguer ce qui est du vécu actuel de la douleur de ce qui est du domaine de la mémoire et de la retranscription d'une histoire douloureuse sur-racontée ⁵ ?

1. Anne DUDEN, *Zungengewahrsam*, *op. cit.*, p. 27-28.

2. *Übergang*, p. 94 : « Sie [die vielen Toten] lagen so hochaufgetürmt in meinem Körper, Schicht auf Schicht, Stück auf Stück. »

3. *Zungengewahrsam*, p. 28. « Ich war elf Jahre alt und an Schreiben war gar nicht zu denken. Also wurde zunächst gesammelt, geschluckt. »

4. Cf. article de Bernard LAURENT (Centre anti-douleur de Saint-Étienne) intitulé « La douleur chronique : une communication difficile ». In : *Douleur*, vol. 2, Masson, Paris, 2001, p. 39-44.

5. *Ibid.*

Dans *Übergang* ou *Das Judasschaf* justement, l'individu s'installe dans une forme de « souffrance chronique ». Souffrance actuelle et souffrances passées se rejoignent et se mêlent dans une même temporalité, de telle sorte que la distinction entre vécu présent et réminiscences passées en devient là aussi difficile. La souffrance passée est transférée sur le vécu présent.

[...] s'il s'agit de se remémorer, s'il s'agit de réactualiser autrement ce qui s'est et ne s'est pas déjà joué, c'est qu'il s'agit de pouvoir transférer sur le présent de la relation le fragment de passé réminiscent « en souffrance » pour le jouer et le rejouer autrement, pour tenter de le symboliser autrement ¹.

Dans *Das Judasschaf*, le *je* se trouve d'une certaine manière relié² aux autres par la souffrance³. Plus exactement, il semble que se produise une résurgence de la souffrance de l'humanité dans le corps propre. Ainsi, dans le texte, se crée une forme de communion avec celui qui souffre à travers un réseau d'échanges de sensations qui semble capable d'abolir les frontières entre intérieur et extérieur, entre passé et présent, entre morts et survivants. De nombreux passages montrent comment le vécu de la souffrance entraîne cette communion avec ceux et celles qui ont souffert par le passé ou qui souffriront dans le futur. Cette formidable capacité du *je* à percevoir ce que l'autre ressent (*Mitgefühl*), à souffrir avec l'autre (*Mitleid*), fait de lui un être de *compassion*⁴. Mais la compassion ici ne se contente pas d'être éprouvée intérieurement⁵.

1. Voir l'article de René ROUSSILLON, « Trois repères pour penser les rapports psychanalyse/psychothérapie ». In : *Revue belge de psychanalyse*, n° 36, printemps 2000.

2. La narratrice explique par exemple : « Ich möchte diese Entbundene sein [...] » (Cf. *Das Judasschaf*, p. 50.). On retrouve également cette idée d'être lié aux autres dans le terme « *Angebundensein* » (*ibid.*, p. 126.)

3. « [...] je suis noué aux autres avant d'être noué à mon corps ». Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 96.

4. *Compatir* vient du latin *compati* et signifie littéralement *souffrir avec*. Tout comme d'ailleurs le terme allemand *Mitleid*.

5. En effet, le *Duden* définit le mot allemand *Mitleid* comme suit : « starke (sich in einem Impuls zum Helfen, Trösten o. Ä. äussernde) innere Anteilnahme am Leid, an der Not o. Ä. anderer. » In *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, 2. Aufl., Dudenverlag, 1989.

Au contraire, elle s'exprime tout autant par des souffrances (réelles ou fantasmées) trouvant leur expression sur un plan physiologique. La relation à la souffrance de l'autre n'est donc pas que morale ou psychologique. Le corps tout entier se fait l'écho de cette compassion et participe à la souffrance de l'autre.

3.2 Survivance et culpabilité

Le sentiment de souffrance permanente dans laquelle le *je* semble sombrer est amplifié par l'image récurrente du survivant. Or le *je* est justement celui qui survit, celui qui doit continuer à avancer malgré ses souffrances, celui que la mort ne semble pas vouloir délivrer : « Der, der immer weitermachen wird ¹. » Pour Sigrid Weigel, cette survivance dans le texte d'Anne Duden est une forme de participation à la culpabilité ². Car survivre, c'est avant tout devoir endosser le poids ³ de ces souffrances et violences auxquelles on a survécu. Survivre, c'est traîner inlassablement derrière soi le lourd héritage du passé ⁴.

Cette culpabilité latente telle qu'elle se développe essentiellement dans *Das Judasschaf* permet de comprendre l'impression de souffrance permanente de la narratrice : en effet « ce n'est pas la volonté de guérison mais le besoin de maladie qui a le dessus ⁵ ». Le renouvellement permanent de la souffrance, la souffrance chronique dans laquelle s'enfonce la personne, apparaît ainsi comme une autoflagellation, une tentative d'expiation de la faute.

1. *Das Judasschaf*, p. 35.

2. « [...] Der Text reflektiert das Überleben als strukturelle Teilhabe an der Schuld sowie die Problematik, wie mit dem Wissen über permanente Gewalt überhaupt ein Weiterleben möglich ist. ». In Sigrid WEIGEL, *Die Stimme der Medusa*, tende, 1987, p. 129.

3. *Das Judasschaf*, p. 124. « Denn die Lebenden müssen schlafen und ruhen und schweigen unter dem Gewicht der Lebbarkeit. »

4. Concernant ce thème du survivant et plus particulièrement du survivant d'Auschwitz, voir l'œuvre de Bruno BETTELHEIM, *Survivre*, Robert Laffont, 1979.

5. S. FREUD, « Le moi et le ça ». In : Sigmund FREUD, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 292.

On arrive finalement à l'idée qu'il s'agit d'un facteur pour ainsi dire « moral », d'un sentiment de culpabilité qui trouve sa satisfaction dans l'être-malade et ne veut pas renoncer à la punition qu'est la souffrance ¹.

Toutefois cette figure du survivant n'est pas seulement incarnée par le *je*. Elle est omniprésente, en particulier dans les figures de martyrs qu'Anne Duden emprunte à l'art pictural. C'est le cas de la toile de Vittore Carpaccio représentant saint Pierre martyr et que la narratrice décrit en ces termes : « Le survivant se présente. [...] À vrai dire, il ne vit plus depuis longtemps ². » Bien que mort, il est un survivant. En effet, paradoxalement, sa mort n'empêche pas sa survivance ainsi que celle de sa souffrance. L'œuvre d'art — au même titre que le corps — devient support de mémoire et assure la survie du personnage, figeant à jamais ce dernier dans sa douleur. De la même manière, le tableau *Méditation sur la Passion du Christ* permet d'assurer une certaine mémoire à Job ainsi qu'au martyr qu'il a vécu :

Das Bild hat ihn zu einer vorübergehenden Ewigkeit gemacht, zum Anschauungsmaterial auf Lebenszeit. Unausgesprochen bewahrt es den Hauptsatz auf in den sprachlosen Figuren ³.

Dans *Jérusalem, vécu juif et message*, André Neher fait d'ailleurs le rapprochement entre Job et le survivant d'Auschwitz et affirme que l'un comme l'autre ont été mutilés à la fois dans leur âme et dans leur corps ⁴. *Das Judasschaf* traite ce thème de la survivance sous de multiples aspects et se garde bien d'en réduire la portée. Le « survivant », c'est certes celui qui a survécu à Auschwitz et qui porte en lui les traces de ce passé tragique. C'est aussi celui qui n'a pas voulu voir et qui porte

1. *Ibid.*

2. *Das Judasschaf*, p. 35. « Der Überlebende stellt sich dar. [...] Eigentlich lebt er schon lange nicht mehr. »

3. *Ibid.*, p. 104.

4. André NEHER, *Jérusalem, vécu juif et message*, éditions du Rocher, 1984, p. 95 : « Dans sa survivance à la tragédie, Job porte en lui une incurable blessure, qui n'est pas seulement psychique, mais aussi physique. Son corps et son âme ont été mutilés simultanément et le restent simultanément aussi. Or c'est cela notre survivance, après la Shoa. Notre âme-et-corps ont été mutilés ensemble. Et cette mutilation n'a jamais été compensée et ne pourra l'être jamais. Autant la Shoa était *im-pensable*, autant elle est et reste *in-compensable*. »

maintenant un poids coupable sur ses épaules. Mais les « survivants », ce sont avant tout ceux des générations présentes et à venir qui n'ont pas connu l'horreur de la Shoah mais qui, en vivant après cette période, se doivent de contribuer au maintien d'une mémoire collective.

3.3 Bourreau et martyr

Comme nous venons de le mentionner, Anne Duden évoque la souffrance du corps à travers les figures mythiques de martyrs bibliques et religieux comme Job, saint Pierre ou encore saint Marc. En effet, la douleur ne se contente pas de faire des morts, elle fait des martyrs. La souffrance vécue par ces martyrs est très souvent mise en relation avec une souffrance présente, ou tout au moins plus actuelle. Ainsi, la description du tableau du Tintoret concernant l'enlèvement du cadavre de saint Marc est l'occasion d'un parallèle brutal et inattendu avec Auschwitz. En effet, une citation de Kitty Hart, auteur de *Return to Auschwitz* s'intercale brutalement au milieu des commentaires concernant ce tableau :

Ich könnte Ihnen, meine Damen und Herren, wenn Sie das wollten, auf den Kopf zusagen, wer von Ihnen überleben würde. Ich habe dafür in Auschwitz einen Blick bekommen ¹.

Par ailleurs, la souffrance des êtres n'est pas uniquement considérée du point de vue du corps souffrant. Elle est aussi complètement réactualisée sur le plan de la relation entre victime et coupable, entre bourreau et martyr. Le corps souffrant est par exemple également décrit avec le langage froid et brutal de responsables nazis au moyen d'extraits de documents officiels de Dachau ou d'extraits de discours de Himmler, dans lesquels le corps est réduit à un simple cadavre parmi tant d'autres ², une matière première à utiliser au mieux pour être rentable ³ ou encore un simple terrain d'entraînement pour diverses expériences médicales ⁴. Ces extraits provenant de documents historiques ou de textes biographiques de survivants ou de bourreaux, sont intercalés

1. *Das Judasschaf*, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 74.

3. *Ibid.*, p. 33, 34.

4. *Ibid.*, pp. 50-52, 70.

dans le texte, à la manière de collages, et créent ainsi une relation entre différentes formes de souffrances, à différentes périodes ¹.

Nous avons tenté de montrer ici que la souffrance personnelle pouvait être considérée — en particulier dans *Das Judasschaf* — comme une forme de communion avec autrui, avec ceux qui eux aussi ont souffert par le passé, permettant de dépasser le côté personnel de la souffrance pour, au contraire, mettre en avant le caractère universel de cette dernière. De plus, il est apparu que le texte tout comme le corps étaient des lieux de résurgences du passé, puisque tout deux sont supports de mémoire : « Comme si on pouvait explorer à travers le dedans du corps le dedans de l'origine enfouie dans la mémoire qui a oublié ². »

4 Corps souffrant et langage

4.1 Mutisme et cri

Le corps souffrant peut choisir d'exprimer sa souffrance ou au contraire de la taire. Le cri par exemple, permet d'une part l'« expression de la douleur ³ » comme l'explique Wittgenstein, mais il semble en outre être en mesure de conduire à une certaine forme de libération, tandis que le mutisme au contraire, mène plus généralement aux limites de la folie ⁴. Exprimé ou au contraire réfréné, extériorisé ou bien intériorisé, le cri est le dernier recours d'un *je* confronté à la violence et quasiment incapable d'accéder au langage. Mais qu'advient-il lorsque même le cri est impossible ?

Le corps souffrant est en proie à une véritable crise linguistique dans les textes. Le mutisme qui en résulte semble avoir plusieurs origines. Il est soit la conséquence d'un corps physiquement incapable d'ouvrir la bouche pour articuler quelques mots, soit la conséquence d'une prise de

1. Sigrid WEIGEL, *Die Stimme der Medusa*, op. cit., p. 289.

2. Françoise DEFROMONT, « L'épopée du corps », in : *Hélène Cixous, Chemins d'une écriture*, sous la direction de Françoise VAN ROSSUM-GUYON et Myriam DIAZ-DIOCARETZ, Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 92-93.

3. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. Suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Gallimard, 1961, proposition 316, p. 228.

4. Alain MARC, *Écrire le cri*, L'écarlate, 2000, pp. 30.

conscience du caractère indicible de certaines choses ¹. Dans *Übergang*, l'état de délabrement de la mâchoire à la suite de l'agression ne permet pas à la narratrice de s'exprimer :

[...] und weil Muskeln und Gelenke der unteren Gesichtshälfte sich nicht mehr bewegen ließen, konnte sie nur noch mit Mühe Worte artikulieren ².

Par la suite, ce sont les éclisses et les fils placés dans sa bouche afin de maintenir la mâchoire immobile qui l'empêcheront d'accéder au langage et provoqueront un mutisme forcé :

Eine aufgebrauchte, tobende Sprachlosigkeit wollte sich die Seele aus dem Leib schreien und wurde am Ausgang, an der Schwelle zum Ausdruck immer wieder zurückgeschickt ³.

D'autres passages, par contre, sont moins clairs et ne permettent pas réellement de savoir si l'impossibilité de parler est physique :

Sie konnte nicht schreien. Auf ihrem Mund lag etwas ganz Schweres und Stilles, oder es steckte zwischen ihren Lippen ⁴.

Mais ce qui est décrit comme une incapacité physique à parler prend en fait un sens métaphorique et symbolique. Toute forme d'expression semble impossible. D'ailleurs, même après que lui ont été retirées les éclisses qui enfermaient sa mâchoire, la narratrice reste incapable de parler ⁵. Dans les deux textes donc, et à de nombreuses reprises, la personne se trouve incapable de toute forme d'expression verbale ou articulée. Soit parce que le corps et les organes de la parole ne sont pas fonctionnels ou bien contraints à l'immobilisation, soit parce que quelque chose d'autre, qui cette fois-ci n'a rien de physique, plonge la personne

1. Cf. « Es gibt allerdings Unaussprechliches. » Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.522.

2. *Übergang*, p. 65.

3. *Ibid.*, p. 92-93.

4. *Das Judasschaf*, p. 14.

5. *Übergang*, p. 100 : « Den Mund konnte ich wieder aufmachen, aber genau das versuchte ich zu vermeiden, denn es war, als müsste ich Steine auseinanderstemmen. »

dans une forme d'aphonie. Même le cri, qui en n'étant pas véritablement de l'ordre du langage articulé pourrait être le dernier recours, ne parvient pas à être poussé.

Wittgenstein écrit : « C'est avec le langage que vous avez appris le concept *douleur*¹. » Or ici, le corps souffrant n'est plus en mesure de dire sa douleur par le langage. Seul le corps s'exprime encore par ses symptômes. La narratrice s'enfonce donc dans le silence, comme si la souffrance vécue ne pouvait être exprimée. Elle semble incommunicable. Cette incapacité à partager sa souffrance avec les autres par le langage est d'ailleurs vécue comme une véritable remise en question de la douleur elle-même². En ne permettant plus l'expression, le mutisme ne permet plus à ce qui est intérieur à la personne de franchir le seuil de ses lèvres. Ainsi, comme nous l'avons évoqué précédemment, le monde extérieur est absorbé et intériorisé par l'individu, tandis que le mouvement en sens inverse (c'est-à-dire l'expression, l'extériorisation) semble ne plus être possible :

Der Vakuummund wurde zum wichtigsten Organ. Er lernte nur eines : aufzunehmen und nach innen wegzuschlucken. Das Umgekehrte funktionierte nicht. Er war unfähig zum Ausdruck. Das einwärts Gegessene wurde zur Grammatik einer schwerzungigen, nicht zu sich kommenden Sprache, einer Sprache im Traumzustand, jenseits der Sinn- und Formenschwelle³.

Cette crise linguistique associée au sentiment d'enfermement qu'elle entraîne, semble par ailleurs être à l'origine de véritables crises de démence. En effet, la folie menace à tout moment de prendre le dessus sur la narratrice, confirmant ainsi la théorie d'Alain Marc pour qui en effet, la souffrance ne peut se dire totalement. Elle va « du silence au cri, avec tous les paliers, entre les deux. D'indicible⁴ ». Tandis que le cri en exprimant la souffrance permet une certaine libération du corps comme de l'être tout entier par rapport à celle-ci, le mutisme au contraire mène au renfermement, au repli sur soi, aux limites de la folie :

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. Suivi de *Investigations philosophiques*, op. cit., proposition 384, p. 245.

2. *Übergang*, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 70.

4. Alain MARC, *Écrire le cri*, op. cit., p. 30.

Während das Vergittern und Verschließen meiner ganz ins Innere abgedrängten Existenz voranschritt und schließlich vollendet war. Das versiegelte Innere aber wurde langsam verrückt ¹.

4.2 Le rôle de l'écriture

Ces accès permanents de folie ² sont justement à la fois les séquelles des crises physiques, identitaires et linguistiques de la narratrice, mais également un moyen de parler un autre langage, un langage proche du corps, du rêve et de l'inconscient. En effet, l'écriture d'Anne Duden est une écriture proche des sphères de la folie, une écriture qui se situe en permanence à la frontière du cri et du silence, de la mémoire et de l'oubli. Toutefois, le cri dont il est question ici ne doit pas être une réaction ponctuelle face à la souffrance. Il doit être perpétuel et parvenir à s'inscrire dans l'historicité. La réponse à cette violence et cette souffrance permanentes ne peut être qu'un cri qui lui aussi parviendrait à s'inscrire dans la permanence, un cri que l'on entendrait encore bien après qu'il a été poussé et qui continuerait à résonner jusqu'à la fin des temps.

Tous les principaux thèmes abordés dans *Das Judasschaf* (la thématique de la souffrance, du cri, du langage, de l'écriture, de la mémoire, etc.) trouvent leur apogée avec l'analyse du tableau de Vittore Carpaccio intitulé *Méditation sur la Passion du Christ*. Dans ce passage, il est question de Job et du souhait (tel qu'il le formule dans *Le livre de Job* ³) de voir ses paroles inscrites sur le plomb ou la pierre et conservées à jamais. Mais le tableau de Vittore Carpaccio révèle que graver sa souffrance dans la pierre ne suffit pas :

[...] der in Stein geschlagene und selbst so nicht verewigte Schrei [...].
Dass nicht einmal der Stein Wort halten kann, hatte sich Hiob auch im neunzehnten Kapitel noch nicht träumen lassen ⁴.

L'écriture doit pouvoir permettre à ce cri de sortir tout en en assurant la permanence. Ainsi, écriture et cri fonctionnent de manière similaire et

1. *Übergang*, p. 95.

2. Cf. *ibid.*, p. 50 : « Ich hatte den Wahnsinn den ganzen Tag kommen sehen », ou encore *Das Judasschaf*, p. 43 : « Sie war dabei, auf natürlichem Wege verrückt zu werden, diese Person. »

3. *Le livre de Job*, 19,23-26.

4. *Das Judasschaf*, p. 101-102.

dépendent l'un de l'autre¹. Car c'est bien l'œuvre d'art en elle-même qui semble être la seule à pouvoir assurer une certaine forme de pérennité et de mémoire sans pour autant avoir recours à la parole. En permettant au corps d'exprimer l'indicible grâce à un langage non verbal, la création artistique (picturale, littéraire ou autre) apparaît donc comme le seul remède probable à l'oubli :

Das Bild hat ihn zu einer vorübergehenden Ewigkeit gemacht, zum Anschauungsmaterial auf Lebenszeit. Unausgesprochen bewahrt es den Hauptsatz auf in den sprachlosen Figuren².

Par ailleurs, une relation existe entre la déconstruction du corps à laquelle nous assistons et la déconstruction linguistique et syntaxique à laquelle aspire l'auteur³. Ainsi, la représentation du corps dans les œuvres d'Anne Duden se rapproche d'une représentation symbolique du langage :

[...] so, dass die Sprache es wusste, dass sie wissen konnte, wovon so viele nichts gewusst haben wollten. Der Sprachkörper behielt es mittels seiner Organe und Eingeweide, der Wörter. Und natürlich musste es dadurch zu Eingeweidebrüchen kommen⁴.

Le corps souffrant est lié à de multiples domaines et il serait illusoire de prétendre rendre compte de sa pluralité en quelques pages. Le caractère pluridisciplinaire du corps nous oblige à considérer la souffrance d'un point de vue tant biologique que psychologique, social ou bien même symbolique. Les œuvres d'Anne Duden sont en cela le support idéal puisque leur richesse contribue grandement à rendre compte de la subtilité et de la complexité du sujet.

La souffrance physique comme morale traverse l'histoire de l'art et de la peinture en passant par différentes représentations depuis la scène

1. *Zungengewahrsam*, p. 14 : « Zwischen schreien und schreiben besteht nur dieser kleine Unterschied eines einzigen Buchstabens. »

2. *Das Judasschaf*, p. 104.

3. *Zungengewahrsam*, p. 24 : « [...] in Zukunft also schreiben, bei geschlossenem Mund die Zunge lösen. Ja, in Zukunft zur Dichtung kommen, und nicht Geschichte oder Geschichten machen. Eines Tages, *alles um ein Substantiv werfen* [...]. Alles umwerfen, selbst das Alphabet und die Grammatik. »

4. *Ibid.*, p. 25.

de la passion jusqu'à l'*art charnel* d'Orlan. Ici, c'est l'écriture qui rend compte de ce corps en souffrance. La représentation du corps souffrant chez Anne Duden est l'occasion d'une remise en question identitaire. L'atomisation du corps et du sujet permet la rupture des frontières entre corps et esprit, entre intérieur et extérieur. La souffrance quant à elle, en provoquant cet éclatement déstructurant, met l'identité et l'intégrité de l'individu en péril.

Tandis que *Übergang* s'attache encore à considérer essentiellement le corps individuel, *Das Judasschaf* se préoccupe davantage du corps universel en réinscrivant celui-ci non plus dans une histoire, ni même dans l'histoire personnelle, mais plutôt dans l'histoire collective. Le corps devient le support de la souffrance et de la mémoire collective. Il permet, par l'expérience commune de la souffrance, la communion et la compassion, et apparaît comme le terrain d'expression privilégié de l'indicible¹.

Johann MORIN

1. Sur un plan à la fois symbolique et symptomatique.

»Mikrobe Mensch« – Befunde zur Pathologisierung der Armut in der deutschen Sue-Kritik

St. Simonismus, Fourierismus, Communismus sind nicht sowohl ein Mittel, als ein Zeichen der Zeit, nicht minder wie das gewaltige Aufsehen, welches jede literarische Erscheinung macht, die auf denselben wunden Fleck zeigt. Diese Wunde ist der Pauperismus, welcher alle Geister beschäftigt und es ist eine Wohlthat unserer Zeit, daß sie diese Krankheit nach Außen werfen, also zur Erkenntniß bringen kann, während sie bei mangelnder Oeffentlichkeit nach Innen gehen, also um so verderblicher sein würde.¹

Unter jenen »literarischen Erscheinungen«, auf welche die *Aachener Zeitung* in ihrem Leitartikel vom 11. Januar 1844 anspielt, kommt einem vom französischen Fourierismus um Victor Considérant inspirierten französischen Zeitroman eine hervorragende Bedeutung zu. Der Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue erlebte in Deutschland ein einzigartiges Echo und eine ganz ungewöhnliche Verbreitung². Das deutsche Lesepublikum empfand, je nach ideologischem Standort, die im Roman vorgenommene krasse Schilderung von Armut

1. *Aachener Zeitung*, Nr. 11, 11.1.1844 (»Aachen, 8. Januar«).

2. Vgl. Helga JEANBLANC, *Historische Voraussetzungen zur Sue-Interpretation in Karl Marx, Friedrich Engels, Die Heilige Familie*, Habilitationsschrift, Aix-en-Provence 1997 (Manuskript).

und Verbrechen als Provokation oder als heilsamen Schock, der die deutsche Öffentlichkeit für soziale Problematik überhaupt erst rezeptiv machte:

Eugen Sue hat wenigstens das eine, unbestreitbare Verdienst, daß er durch seine Geheimnisse uns Deutsche auf das aufmerksam gemacht hat, was unter unseren Augen vorgeht, was wir aber gar nicht bemerkt haben. Er hat uns sehen lernen.¹

Der Stellenwert medizinischer Konzepte im Sue-Roman war den zeitgenössischen Kritikern nicht entgangen. So kritisiert F. Th. Vischer die »abstrakte« Konzeption der Charakteranlagen des Chourineur, eines reuemütigen Gewaltverbrechers, mit den folgenden Beobachtungen:

Dahinter soll anthropologische Tiefe stecken, hier geht die Poesie in die Medicin über, wie denn überhaupt der ganze Roman ein Geschmäckchen von gerichtlicher Medicin, von medicinisch-psychologischer Statistik hat, wohin denn namentlich Bemerkungen über angeborenen Hang, Erblichkeit gewisser Laster in Familien u. s. w. gehören.²

Bemerkenswert ist nun eine ab 1843 einsetzende Medikalisierung der sich immer entschiedener sozialen und politischen Zeitfragen zuwendenden deutschen Pressediskurse, zu deren massiver Ausformung das Beispiel der *Mystères de Paris* in nicht unerheblichem Maße beigetragen haben dürfte. Beispielhaft soll im folgenden das Funktionieren solcher Diskursstrategien in Bezug auf die Darstellung gesellschaftlicher Unterschichten in einigen Sue gewidmeten Presseartikeln untersucht werden.

Alle Welt kennt die »Geheimnisse von Paris«, die Pflanzschulen des Verbrechens, die grauenvollen Räuberhöhlen und Mördergruben, in welchen sich der Abschaum und Auswurf von dreißig oder vierzig Millionen Menschen zusammenfindet, diese schmutzigen Cloaken, in welchen es von Bösewichtern wimmelt, wie in einem pesthauchenden Sumpfe von giftigen Reptilien. Man fragt sich unwillkürlich: Sind diese Schilderungen nicht etwa übertrieben, muß man nicht, zur Ehre der menschlichen Natur und der Gesittung unserer neueren Zeit, annehmen, daß es

1. *Berliner Figaro*, Nr. 165, 17.7.1844, S. 659.

2. Vgl. Theodor VISCHER, »Nachtrag zur Kritik der *Mystères de Paris*«, *Jahrbücher der Gegenwart*, Tübingen, Juli 1844, S. 655-671; Zitat S. 665.

solche, tiefer als das Vieh stehende, in Grund und Boden niederträchtige, über allen Begriff abscheuliche Menschen nirgends gebe, als in der überspannten Einbildungskraft jener Schriftsteller?¹

Wie hier in der Dumontschen *Kölnischen Zeitung* im November 1843, so wird in einer Reihe von Rezensionen die Frage nach dem Realitätsgehalt des Romans aufgeworfen: gibt Sues Werk ein Abbild oder ein Zerrbild der Wirklichkeit? Dabei ist die eben zitierte Kritik beispielhaft für Diskursstrategien, die den Wahrheitsgehalt der Sueschen Darstellungen zu belegen versuchen, indem sie in ihrer Argumentation naturwissenschaftliche Deutungsschemata auf soziale Prozesse übertragen. Das Faszinierende dabei ist, daß die Metaphorik der Texte der gesicherten wissenschaftlichen Erkenntnis um Jahrzehnte vorzugreifen scheint. Zwar war vor allem seit der traumatisierenden Erfahrung der ab 1831 wiederholt auftretenden Choleraepidemien die Assoziation von Armut und Krankheit und die Auffassung von Armenquartieren als Krankheitsherden im Bewußtsein der bürgerlichen Öffentlichkeit durchaus nichts Ungewöhnliches. Dabei wurden die Ursachen der physischen und moralischen Krankheitsbilder der Unterschichten, die das Bürgertum als soziale Bedrohung empfand, zumeist den Betroffenen selbst und ihrer »Entsittlichung« und »Verwilderung« durch Alkohol, ungezügelter Sexualität und Schmutz angelastet. Neben menschlichem Fehlverhalten galten als auslösende Faktoren von Cholera und Typhus auch die Verunreinigung des Trink- und Abwassers, und zahlreiche Berichte über die Armenbevölkerung beklagten den völligen Mangel an Reinlichkeitsempfinden und den unhygienischen Umgang mit den eigenen Ausscheidungen.² Aus dieser Konstellation erklärt sich der im deutschen wie im französischen Kontext vorhandene Ansatz einer erzieherischen, zivilisatorischen Aufgabe der Medizin, bei welchem auch die Vorstellung einer »vormundschaftlichen Leitung« des Volkes durch den Arzt nicht fehlte.³ Als Therapiemittel gegen die Cholera wurde neben diäteti-

1. *Kölnische Zeitung*, Nr. 315, II. II. 1843.

2. Vgl. Ute FREVERT, *Krankheit als politisches Problem 1770-1880. Soziale Unterschichten in Preußen zwischen medizinischer Polizei und staatlicher Sozialversicherung*, Göttingen, 1984, S. 136-148.

3. *Ebd.*, S. 142.

schen Lebensregeln vor allem zur Isolation gegriffen¹; ihre wirkliche Ursache, der »Kommabazillus« als lebender Mikroorganismus, wurde erst im Jahre 1883 von Robert Koch entdeckt.

Im literarischen Bild aber sind Mikroben vierzig Jahre früher bereits sichtbar. Besonders auffällig ist im obigen Beispiel die Doppelbödigkeit des Begriffs »Schmutz« in übertragener moralischer Bedeutung, die sich wiederum auf den literalen Wortsinn stützt: Schmutz als Produkt eines physiologischen Ab- und Ausscheidungsprozesses, als Ab-fall (»Abschaum«, »Auswurf«), der dann als Lebenselement der sich in ihren eigenen Ausscheidungen bewegenden »Bösewichter« dargestellt wird. Dieser »bouillon de culture« bestehend aus seinen menschlichen Bakterien wird für die Epidemien verantwortlich gemacht, die Verbrecher bzw. die Unterschicht sind Krankheitserreger, die den Gesellschaftskörper kontaminieren. Das Phänomen der sozialen Ausgrenzung erreicht also das öffentliche Bewußtsein zunächst in einer Metaphorisierung als biologisch-chemischer Ausscheidungsprozeß. Die Biologisierung des Diskurses wird getragen von der signifikanten Häufigkeit der Termini »Gährung«, »Verdorbenheit«, »Fäulnis«, »Korruption«, wie ein weiteres Musterbeispiel solcher Deutungstypen im *Schwäbischen Merkur* illustriert:

E. Sue weiht die Dandies und Modedamen in die Geheimnisse von Paris ein und deckt die fürchterlichsten Dinge auf. Wer in einer kern- und mannhaften Sprache den Mechanismus der gesellschaftlichen Verdorbenheit und Verruchtheit mit all seinen Rädern und Federn studieren will, wer in einem anschaulichen Bilde die Tiefe innerer Fäulniß, die Korruption und Bestialisierung dargestellt zu sehen wünscht, die unter einem übertünchten Aeußern im Innern der großen französischen Hauptstadt, in dem sogenannten Herde und Mittelpunkte der Civilisation, wie ein Krebs um sich frißt; wer die schauerhafte Krankheitsgeschichte des großstädtischen Reichthums und Jammers zu lesen Lust und Belieben hat, der greife nach diesem Romane, der mit Recht ver-

1. Eine analoge Begründung, nämlich die prophylaktische Isolierung der in jener Zeit meist in Gemeinschaftsräumen inhaftierten Strafgefangenen voneinander zur Vermeidung der Infizierung, findet sich in den Diskussionen um die Einführung des Zellularsystems in deutschen Gefängnissen, welche unter Bezugnahme auf die von Tocqueville und Beaumont in Frankreich durchgeführte Strafvollzugsreform massiv in der deutschen Presse diskutiert wurde, vgl. JEANBLANC, *ebd.*, S. 70 ff.

dientes Aufsehen erregt. Eine solche sociale Pathologie ist nun freilich kaum mehr ein poetisches Werk zu nennen [...].¹

Noch vor dem Einsatz entsprechender Instrumente wie Mikroskop und Röntgengerät in der medizinischen Forschung werden Sue die Fähigkeiten zugeschrieben, das dem bloßen Auge Verborgene (weil zu klein bzw. versteckt) wahrzunehmen, zu durchleuchten:

Er hat ein Adlerauge für die Pestbeulen und Schäden auf dem gigantischen Körper der Riesenstadt, eine Satansphantasie für die Mordgedanken, die in dem ruchlosen Hirne verworfener Bösewichte und Weiberklassen brüten.

Die Besprechung von Friedrich Theodor Vischer in den *Jahrbüchern der Gegenwart* vollzieht eine Erweiterung der naturwissenschaftlichen Metaphorik mit vorgreifendem Hinweis auf chemische Reaktionen, in Bezug auf die Analyse wie auch auf die Medikation: Der Romanstoff als der »reine Stoff« transmutiert in der kritischen Darstellung zum chemischen Stoff mit reinigender, heilender Wirkung.

Der *reine Stoff* dieses Buches ist an sich gewiß mit einem zeitgemäßen, kräftigen Griff aus der nächsten Wirklichkeit genommen. Ob ein solcher Stoff künstlerisch reine Behandlung überhaupt zuließ, geht uns hier, wo vom bloßen Stoffe die Rede ist, noch nichts an. Wir sind der Transcendenzen und der träumenden Subjectivität der Romantik müde; ein recht schneidender Wind, ein recht ätzendes Salzwasser thut uns gut auf unsere wunden Stellen.²

Auch hier erscheint wieder, wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck des Cholera-Schocks, der Verdauungstrakt als die Brutstätte der Krankheitsstoffe der Gesellschaft, deren Träger eindeutig die bis ins Mark vergifteten Unterschichten sind. Konsequenterweise vollzieht sich dann der Infektionsprozeß als kannibalischer Akt:

Wir sollen nur immer hören und erfahren, wie die Welt ist, welche scheußliche Uebel unsere verdorbene gesellige Einrichtung in ihren Gedärmen ausbrütet. Gleich unerbittlich wird hier der Giftstoff in den

1. *Schwäbischer Merkur*, Nr. 79, 21.3.1843, S. 315-316.

2. Theodor VISCHER, *ebd.*, S. 656.

unteren wie in den oberen Schichten der Gesellschaft aufgedeckt. Die Stiefkinder unserer Staaten, die schutzlosen Armen, die Verbrecher aus Armuth, die Proletarier, *die Wilden der Bildung* in ihren Schandbaraken, ihren Hurenhäusern, ihren Schnapps- und Mordhöhlen predigen uns eine grause, eine fürchterliche Lehre; die Schooßkinder des Glücks, die Lieblinge der Geburt und des Zufalls, die Menschen, die reich sind und ihren Reichthum nicht erworben haben, vornehm ohne Verdienst, klopfen daneben lächelnd die Markbeiner des Volkes aus und saugen sich Gift, gährendes Drachengift, Arsenik der feinsten Verdorbenheit aus ihrem Ueberflusse.¹

Auch die primär ästhetischen Urtheile Vischers sind durchsetzt von medizinisch-pharmakologischer Bildlichkeit. So beklagt Vischer den prinzipiell entschuldbaren, weil durch den Zustand der gesellschaftlichen Wirklichkeit bedingten Mangel an künstlerischer Durchbildung des Stoffes wie folgt:

Da nun auf diese Weise die heilenden Kräfte nicht dem Stoff selbst eingeimpft sind, sondern theils ganz unorganisch neben der Handlung in didaktischer Form sich Sprache geben, theils [...] durchaus keinen Charakter der *Nothwendigkeit* und *Allgemeinheit* tragen, so fallen sie aus der ganzen Darstellung heraus, der Stoff bleibt in *roher* Selbstständigkeit daneben liegen und wirkt *für sich*, wirkt *stoffartig*, wirkt *rein pathologisch*.²

Die von Vischer den zeitgenössischen französischen Romanautoren zugeschriebene Wirkung ist — ähnlich wie in der Dekadenzkritik Nietzsches — die eines Nervengiftes: den unkritischen Leser wird es in jene Wirkung

einer dumpfen Spannung, einer matten Aufstachelung, eines dumpfen Rausches hinreißen, deren Ende eine Abspannung gleich derjenigen ist,

1. *Ebd.* Vgl. dazu auch »Sue's Mystères de Paris«, in *Der Bürgerfreund*, Bremen, Nr. 973, 3.12.1843, S. 791: »Sue hat sittenverbessernd wirken wollen auf das Volk, indem er ihm die Sünde mit ihren Greueln zeigte, wie sie öffentlich und im Geheimen wüthet, das Messer gegen die Brust des schwachen Menschen kehrend und darin wühlend mit fürchterlicher Wuth, und mit einem Pesthauche die Menschen durchdringend, daß die fürchterlichste Krankheit durch Mark und Bein dringt«.

2. *Ebd.*, S. 660-661.

welche auf eine Nacht wollüstiger und häßlicher Träume folgt; eine Zerrüttung der Nerven, wie maaßlose Befriedigung des Geschlechtstrieb's sie nach sich führt; bleich, mit Thränen im stieren Auge, aufgereg't und matt zugleich, mit verwüstetem Gehirne, übersatt und hungrig wird er forttaumeln.¹

Auch anderweitig wird der schriftstellerische Produktionsprozeß selber als chemischer Akt imaginiert, wobei sich je nach dem politisch-weltanschaulichen Standort des Kritikers Wertung und Richtung des Therapie- oder Vergiftungsprozesses ändert. Einem Teil der Presse erscheint der Autor somit als Arzt:

Der Roman Eugène Sue' beschränkt sich nicht bloß auf trockne Darstellungen; das Laster und das Verbrechen sind unter seiner Hand Giftpflanzen, denen der erfahrene Arzt einen wohlthätigen Saft auszupressen weiß. Er entlehnt ihnen heilsame Lehren.²

Anderswo wird der Schriftsteller mit derselben Folgerichtigkeit als Giftmischer dargestellt:

Es ist eine Quintessenz des Schlechten, in *eine* Retorte gebracht, ein Extrait diabolique von allen möglichen Höllengiften des Lebens. So wie hier, dicht bei einander, wohnen die Laster nicht. Da sind zwischen den schroffen Felsen alle dazwischen liegenden grünen Thäler vergessen, unter dem wuchernden Schierling der Gesellschaft die ganze Blumenflora von Glauben, Liebe und Hoffnung, die in der Menschenbrust noch blühet, ja, wenn man den Duft dieser Glaubensflora nicht einzuathmen versteht und ihn läugnet, mindestens die ganze *Gemüsflora* des Indifferentismus, die Küchengärten der Existenz, die nicht gut, nicht böse sind und das Dasein erträglicher machen, als es nach jenem outrirt zusammen gepflanzten Giftblumenhaine für möglich scheint. [...]³

Zur perversen »Vor-Mundschaft« im ursprünglichen Wortsinne wird die Autorentätigkeit in den zahlreichen Texten, welche Lesesucht mit

1. *Ebd.*, S. 661.

2. »Die Geheimnisse von Paris von Eugène Sue. Eine kritische Skizze«, in *Revue des Auslandes. Monatsschrift für Literatur, Staaten und -Völkerkunde*, Nr. 6, Juni 1843, S. 335-343. (Übernahme des Faure-Artikels der *Revue Indépendante* vom 25.5.1843.)

3. *Kölnische Zeitung*, Nr. 333, 29.11.1843, »Was sollen wir lesen? Ein Fingerzeig für die Winterabende.«

Nahrungsaufnahme assoziieren. So macht sich Sue für die *Augsburger Allgemeine Zeitung* die literarische »Gefräßigkeit« des ungezügelter Volkes zunutze, um dieses durch narkotische Mittel und peinigende Reizung seiner Verwundungen in einen Zustand der Tollheit zu versetzen:

Sein Buch ist in einer Form gefaßt, die sich nicht an die Gesetzgeber, sondern an das große Publikum wendet, und das in einem Lande wo der letzte Handwerker die Tageslitteratur hungrig liest; in einer Zeit wo er mit Gier nach jedem Buch greift das sein Unglück bespricht. Was aber sage ich, Buch? In einem Journal ist es erschienen das von Tag zu Tag seinen berausenden Trank bis in die dunkelste Kneipe verbreitet, in einer Zeitung, von der jeder Handwerker sich einen Fetzen mit nach Hause nehmen kann. Man weiß welche Art von Fetzen die Unglücklichen mitnehmen — gerade die in welchen ihr Unglück am schrecklichsten geschildert ist. Und da lesen sie wieder und wieder, und stürmen und toben daß die Verbesserung nicht wie die Fortsetzung der Schilderung am nächsten Tag eintrifft! Heißt das ihr Elend mildern, oder nicht vielmehr Salz in ihre Wunden streuen?¹

Auch für den Paris-Korrespondenten des *Frankfurter Konversationsblattes* war der französische Feuilleton-Roman zur »täglichen Nahrung« des Volkes geworden, welcher die Gesellschaft »verpestete«:

Wenn nun aber da, wo das Uebel nur in den höheren Ständen wüthete, schon die Folgen so verderblich waren, was wird dann geschehen, wenn das Gift die Massen der unteren Volksklassen erfaßt, den Baum an der Wurzel zerstört, und alles Höhere, Edlere, in dem Bewußtseyn des Einzelnen, wie der Nation tödtet. Man macht hier so viele Preß-Prozesse wegen politischer Extravaganzen: — die wegen moralischer Vergiftung des Volkes wären nöthig. Verfälscht den Wein, mischt die Milch, mengt das Brot mit trügerischen Zuthaten, verkauft das Fleisch zu falschem Gewichte, ihr bedroht doch nur die leibliche Existenz des Volkes, — aber mit euern modernen Laster- und Verbrecher-Romanen vergiftet ihr die Seele, das Herz, den Geist des Volkes und diese Missethat wird sich einst blutig rächen.²

1. »Noch ein Wort über E. Sue's *Mystères de Paris*«, in *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 328, 24.11.1843, S. 2574-2575.

2. *Frankfurter Konversationsblatt*, Nr. 87, 27.3.1844, S. 347, »Aus Paris (21. März)«, gezeichnet Walter vom Berge. Eine vergleichbare Haltung findet sich im *Magazin für die Literatur des Auslandes*, Nr. 17, 8.2.1844, S. 67-68: »Das Feuilleton, das unsere

Auch diese hier als blutige Rache anvisierte revolutionäre Lösung findet sich wiederum metaphorisiert als chemischer Prozeß: Für die *Novellenzeitung* ist Sues Stoff so im Grunde »die Gährung einer künftigen gesellschaftlichen Umgestaltung«:

Wie Beaumarchais in seinem Figaro die verdorbenen Zustände vor der französischen Revolution auf geniale Weise dem Publikum zum Bewußtsein gebracht hat, so hat Sue's Werk die Welt aufgeklärt über ihre sociale Krankheit und wird sie vielleicht veranlassen, durch klug vorgehende Mittel furchtbare Katastrophen zu verhüten, an deren Vorabende wir zu stehen scheinen.¹

Die Thematisierung der Relation von Fiktion und sozialer Realität in Bezug auf die dem Sue-Roman zugeschriebene erstmalige Darstellung der armen Bevölkerungsschichten geht in einer Reihe von Besprechungen in gattungstheoretische Reflektionen über: die dem Roman als Kunstform traditionell zugewiesenen Gattungskriterien werden entweder verteidigt oder aber problematisiert. Einige besonders signifikante Positionen sollen im Folgenden aufgezeigt werden. So zitiert zum Beispiel im Sommer 1843 die *Aachener Zeitung* Auszüge der fourieristischen *Phalange*, in welchen den *Mystères de Paris* eine ikonoklastische Wirkung zuerkannt wird, die einen grundlegenden Funktionswandel der Literatur einleiten wird:

Man zieht die Philosophie nicht mehr in's Lächerliche, auch nicht den Sozialismus, in einem Lande, wo 25 Millionen Proletarier sind gegen 8 Millionen Besizende, und wo jene Proletarier die *Mystères de Paris* selbst machen. — Unsere früheren Schriftsteller waren alle mit Ausnahme Rousseaus von Adel. — Jetzt sind unsere besten Köpfe Proletarier.

Zeitungen sich beizulegen für angemessen fanden, riß hauptsächlich die Dichter ins Verderben, denn das Feuilleton lebt und besteht von der Improvisation; improvisirte Kunstwerke aber sind ein Unding. So kam es, daß der Roman von Stufe zu Stufe sank, und es konnten aus dieser gesinnungslosen und vergifteten Verbindung des Dichters mit der Muse auch eben nur Kinder hervorgehen, die Gift und Tod bereits im Augenblicke ihres Werdens in sich trugen. So gelangte man endlich dahin, daß man reines Gift unter falscher Etikette verkauft, daß man ausschweifend und verworfen ist«. (»Ein verspätetes, aber nicht zu spätes Wort über die *Geheimnisse von Paris*«)

1. *Novellenzeitung*, zitiert nach *Hannoversches Volksblatt. Vaterländische Mittheilungen zur Unterhaltung und Belehrung für Leser aller Stände*, Nr. 121, 3.8.1844.

Unsere bloß negativen Schwätzer, die noch an Molière und Racine hängen, mögen sich dies merken. Die *Mystères de Paris* haben sie, wie eine Herkuleskeule getödtet und nach diesen *Mystères* wird ihnen keine andere Wahl mehr übrig bleiben, als sich dem Volke zuzuwenden. In dieser Hinsicht sind diese *Mystères* eine Epoche für sich.¹

Eine weitere Strategie negiert die Möglichkeit der Erfassung sozialer Zusammenhänge im Roman gerade auf Grund seines fiktionalen Charakters und fordert rückhaltslose Darstellung der ungeschminkten Wahrheit im Sinne einer Dokumentation oder Reportage über die Arbeitsbedingungen des Industrieproletariats. Die Suesche Absicht romanhafter Erfassung eines Querschnitts durch die zeitgenössische Gesellschaft, eines Panoramas, trägt dem Autor den Vorwurf der mangelnden Einheit, der »Maaßlosigkeit«, ein. So fragt die *Augsburger Allgemeine Zeitung*:

Dichter und Publizist zugleich? [...] Will Sue einen Roman schreiben, so bleibe er bei der Dichtung und trage vor allem dafür Sorge daß sie harmonisch sey. Will er die Uebel der Gesellschaft aufdecken, so bleibe er bei der Wirklichkeit und mische nicht die Erdichtung, die dann Trug und Lug und nicht selten abgeschmackt dazu ist, hinein. [...] Man sehe selbst im Roman die Stellen, wo er wirkliche Documente anführt; wie spricht das lauter als seine gräßlichsten Erzählungen.²

Eine gleichartige Argumentation entwickelt die bürgerlich-liberale *Kölnische Zeitung* im Mai 1844 unter der Devise »Fort mit dem Dilettantismus, mit der Liebhaberei in so ernstern Dingen«:

Laßt nur immerhin die romantische Zuthat bei diesen Schilderungen bei Seite; seid nichts als wahr, und ihr werdet genug gethan haben. Eine Hütte des armen schlesischen Webers kann freilich nicht jene krankhafte Spannung beim Lesen ihrer Schilderung hervorrufen, wie eine gemeine Schenke, wo sich der Abschaum der menschlichen Gesellschaft zusammenfindet. [...] Führt uns zuerst in die Bergwerke, dann in die Nadelfabriken; betrachtet das Leben, die Arbeit, die Strafen der Armen. Wagt Euch dann zu den Spitzenklöpplern. Ja, betrachtet nur die

1. »Ein Urtheil über die *Mystères de Paris*«, in *Aachener Zeitung*, Nr. 175, 25.6.1843.

2. »Noch ein Wort über E. Sue's *Mystères de Paris*«, in *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 328, 24.11.1843, S. 2574-2575.

Werkstätten der Modeindustrie in den großen Stätten, wie London und Paris. Ihr würdet es nicht glauben können. Eine einzige Ausstattung einer reichen Erbin, wie viele Thränen kostet sie den armen Wesen, deren Arbeit unbegrenzt, die Stunden des Tages und der Nacht unbedingt in Anspruch nimmt. Und dann seht zu, wie dieses Leben auf die Moralität jener Geschöpfe einwirkt.¹

Eine diametral entgegengesetzte Konzeption wird in Gutzkows Hamburger *Telegraph für Deutschland* vertreten. Der Journalist Louis Simon lobt den kompromißlosen Realismus der Sueschen Schreibweise und erkennt dem hierdurch ausgelösten Effekt von Furcht und Schrecken nicht nur eine kathartische Wirkung zu, sondern wertet ihn in Umkehrung des Medusa-Syndroms der Lähmung gerade auch als den Leser zur praktischen Umgestaltung der pathogenen Sozialverhältnisse aktivierendes Moment:

Ich gestehe es gern zu, daß nur in Frankreich, auch wohl in England das Elend so grausig ist, wie es in diesem Werke geschildert wird; aber Elend giebt es überall und außerdem ist von so vielen Mängeln der Schleyer weggezogen, daß nur der Blinde nicht siehet, wie es um unsere sozialen Verhältnisse steht. Das Gräßliche macht uns erstarren, aber wir fühlen deswegen doch, daß nur zu viel Wahrheit ist. Was sind dagegen alle künstlichen, philosophischen Systeme, was nützt dagegen, was so manche sogenannte Weltverbesserer geschrieben: es dringt nicht in's Leben, es gewinnt keinen wirklichen Einfluß. Dagegen sind die Schilderungen Eugène Sue's von größter Wirkung.²

Für den vom *Magazin des Auslandes* übernommenen Artikel der *Revue des deux mondes* von Paulin Limayrac ist dagegen »Sue's Buch zu wahr und nicht wahr genug, deshalb ist es ein zusammengeraffter Haufen abstoßender Realitäten und eine Versammlung phantastischer Wesen«. Das Eindringen der »Barbaren« in den Bereich der Kunst gilt als Akt des »Verraths«, und die Erzeugnisse des Renegaten Sue bestehen wiederum konsequenterweise aus »Stoffen« physiologischer Ausscheidungsprozesse:

1. »Geheimnisse von Paris« von A. L., in *Kölnische Zeitung*, Nr. 131, 10.5.1844.
2. »Literatur-Zustände II«, von Louis Simon, in *Telegraph für Deutschland*, Hamburg, Nr. 35, Februar 1844, S. 138.

Erst unsere Zeit konnte den unermesslichen Abstand überspringen bis zu jenem aus Blut und Koth zusammengekneteten Produkte. Die Barbaren sind ins Reich der Kunst gedrungen und haben den Thron erobert; ihre Lumpen sind der Purpur, ihre Gaunersprache ist die Poesie. Wenn der Leser zufrieden ist, daß man ihn gleich auf der ersten Seite in den größten Schmutz führt, so verdient er diese Behandlung, aber die Kunst muß sich dieser Mißhandlung aus allen Kräften widersetzen. Die Muse hat, trotz aller Vergehen, keine solche Züchtigung verdient; kein Tribunal würde sie zur Prostitution verurtheilt haben.¹

Helga JEANBLANC

1. »Ein verspätetes, aber nicht zu spätes Wort über die *Geheimnisse von Paris*«, in *Magazin für die Literatur des Auslandes*, Berlin, Nr. 17, 8.2.1844, S. 67-68.

Les auteurs

Julie BARILLET

Allocataire de recherche monitrice à l'université d'Artois, U.F.R. de Langues, 9 rue du Temple, B.P. 665, F-62030 Arras, JulieB@gmx.de.

Gilles DARRAS

ATER au département d'allemand de l'université de Paris X, 200 avenue de la République, F-92001 Nanterre, gillesdarras@wanadoo.fr.

René GÉRARD

Professeur émérite à l'université de Provence, chemin de la Mine, Les Planes, F-13710 Fuveau.

Maurice GODÉ

Professeur de langue et littérature allemandes à l'université Paul-Valéry, directeur de l'équipe d'accueil « Études germaniques et centre-européennes », route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5,
maurice.gode@univ-montp3.fr.

Kristell GLIMOIS

ATER au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5,
kristell.glimois@univ-montp3.fr.

Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK

Maître de conférences au département des langues étrangères de l'université de Toulouse-Le Mirail, 5 allée Antonia-Machado, F-31058 Toulouse Cédex, catherine.gruenbeck@wanadoo.fr.

Helga JEANBLANC

Professeur de civilisation allemande au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5.

Sabine KREMSER-DUBOIS

PRCE au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5, sabine.kremser-dubois@univ-montp3.fr.

Dorle MERCHIERS

Maître de conférences au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5, dorothee.merchiers@univ-montp3.fr.

Johann MORIN

Doctorant allocataire de recherche au département d'études germaniques de l'université de Provence, 29 avenue Robert-Schuman, F-13621 Aix-en-Provence Cédex 1.

Roger SAUTER

Professeur de linguistique au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5,
rogersauter@wanadoo.fr.

Philippe WELLNITZ

Maître de conférences au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5, wellnitz@wanadoo.fr.

Katja WIMMER

Maître de conférences au département d'allemand de l'université Paul-Valéry, route de Mende, F-34199 Montpellier Cédex 5.

Bibliographie sélective

- Analyses et réflexions sur le corps (collectif), 2 vol., Paris, Ellipses, 1992.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- DENEYS-TUNNEY Anne, *Écritures du corps*, Paris, PUF, 1992.
- GENDOLLA Peter, *Anatomien der Puppe*, Heidelberg, Carl Winter, 1992.
- GIL José, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, 1985.
- GILLES Annie, *Images de la marionnette dans la littérature de Cervantès à nos jours*, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions de l'Institut national de la marionnette, 1993.
- HART NIBBRIG, CHRISTIAN L., *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985.
- HÜBLER Axel, *Das Konzept « Körper » in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001.
- LE DIRAISON Serge, ZERNIK Éric, *Le corps des philosophes*, Paris, PUF, 1993.
- MICHEL Paul (éd.), *Symbolik des menschlichen Leibes*, Bern, etc., Peter Lang, 1995.
- MÜLLER FARGUELL Roger, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*, München, Fink, 1995.
- ONFRAY Michel, *L'art de jouir. Pour un matérialisme hédoniste*, Paris, Grasset, 1991.
- QUÉRAN Odile, TRARIEUX Denis (éd.), *Les Discours du corps. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1993.
- THUMFART Stefan, *Der « Leib » in Nietzsches Zarathustra*, Frankfurt a. M., etc, Peter Lang, 1995.

WEIGEL Sigrid (éd.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau, 1992.

Zeitgeschichte 1 (2001)/28 : Wedekind Transformationen. »Lulu« als Textualität.

Table des matières

Résumés <i>Zusammenfassungen</i>	5
CATHERINE MAZELLIER-GRÜNBECK & MAURICE GODÉ, <i>Introduction</i>	17
Einleitung	23
I Arts du spectacle	29
GILLES DARRAS, <i>La représentation du corps dans les premiers dramas de Friedrich Schiller</i>	31
CATHERINE MAZELLIER-GRÜNBECK, <i>La danseuse et la marionnette : le langage du corps dans la pièce Erdgeist de Frank Wedekind</i>	65
MAURICE GODÉ, <i>Jeu intellectuel et langage du corps dans Les bourgeois de Calais de Georg Kaiser</i>	81
PHILIPPE WELLNITZ, <i>Le corps et ses voix dans le théâtre allemand moderne : du corps absent au corps du dialogue</i>	113
JULIE BARILLET, <i>Le corps entre transparence et polysémie : les trois voix du cinéma allemand muet à la veille du parlant</i>	131

SABINE KREMSEY-DUBOIS, <i>L'éloquence des corps dans le film muet Die Hose d'après la pièce de Carl Sternheim</i>	161
II Poésie et roman	201
KRISTELL GLIMOIS, <i>Le corps dans la poésie de Trakl : de la chair au langage</i>	203
KATJA WIMMER, <i>Jussuf le Prince de Thèbes. Un être de texte et d'image. Représentations du corps dans le livre illustré Mein Herz d'Else Lasker-Schüler</i>	229
RENÉ GÉRARD, <i>Cogito corporel et morphogénèse. Les Noces de Robert Musil</i>	251
ROGER SAUTER, <i>Le corps et la maladie dans Béton de Thomas Bernhard</i>	263
DORLE MERCHERS, « <i>Keinem bleibt seine Gestalt</i> » : la métamorphose des corps dans <i>Die letzte Welt de Christoph Ransmayr</i>	281
JOHANN MORIN, <i>Le corps souffrant dans les œuvres d'Anne Duden</i>	303
HELGA JEANBLANC, « <i>Mikrobe Mensch</i> » — <i>Befunde zur Pathologisierung der Armut in der deutschen Sue-Kritik</i>	329
Les auteurs	341
Bibliographie sélective	343

BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES GERMANIQUES ET CENTRE-EUROPÉENNES

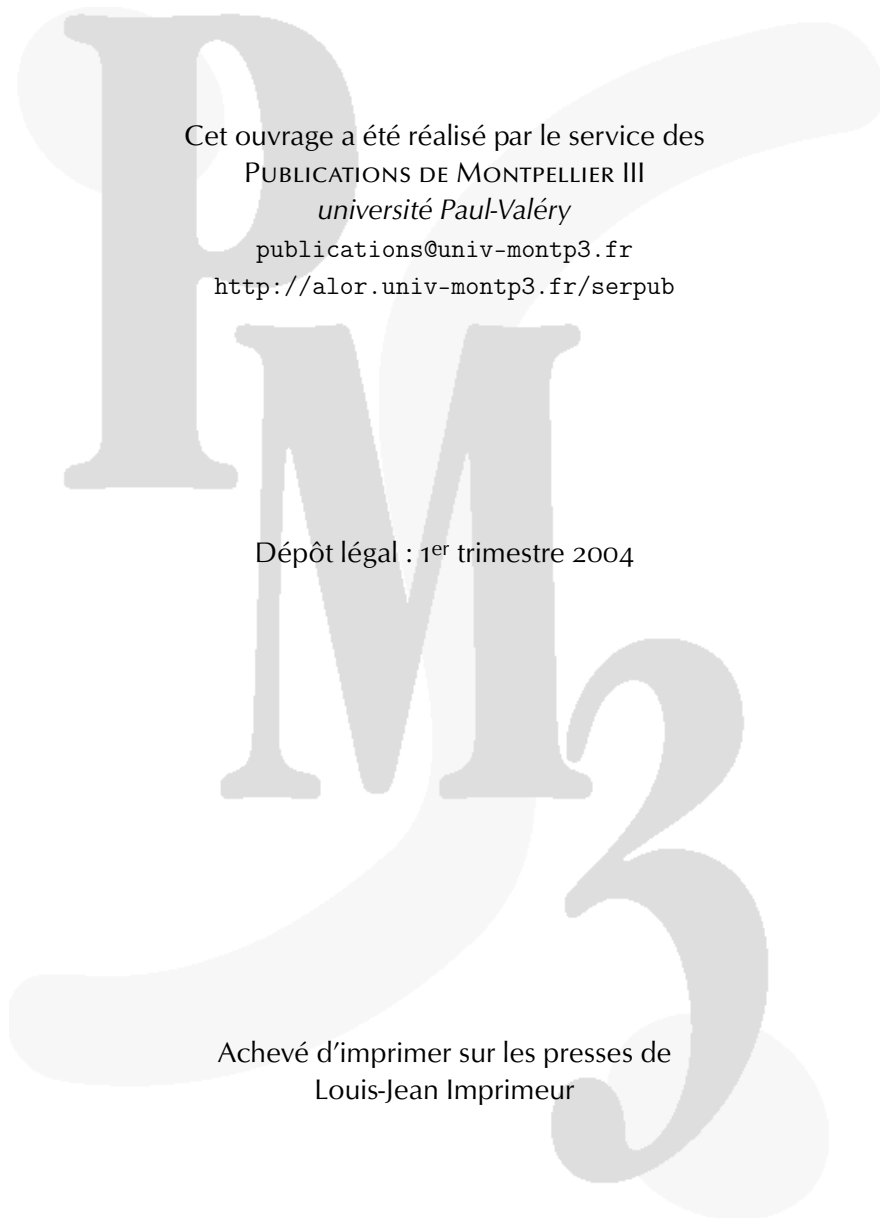
Allemands, Juifs et Tchèques à Prague 1890-1924
Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890-1924
Maurice Godé, Jacques Le Rider, Françoise Mayer (éds)
Actes du colloque de Montpellier, décembre 1994 · 16 × 24 · 485 p.
Montpellier, 1996 · ISBN 2-84269-011-7 · 23 euros
(Épuisé/Vergriffen)

De la critique au rire : *Le Disparu* de Franz Kafka
Franz Kafkas Roman Der Verschollene
Maurice Godé, Michel Vanoosthuyse (éds)
Actes du colloque de Montpellier, janvier 1997 · 16 × 24 · 220 p.
Montpellier, 1997 · ISBN 2-84269-020-6 · 13 euros

Crises allemandes de l'identité
Deutsche Identitätskrisen
Michel Vanoosthuyse (éd.) · 16 × 24 · 320 p.
Montpellier, 1998 · ISBN 2-84269-187-3 · 13 euros

Brecht 98. Poétique et politique
Poetik und Politik
Michel Vanoosthuyse (éd.) · 16 × 24 · 322 p.
Montpellier, 1999 · ISBN 2-84269-324-8 · 20 euros

Catherine SERVANT
Critique et Nation
La naissance de la critique dans les lettres tchèques (1860-1890)
16 × 24 · 340 p.
Montpellier, 2000 · ISBN 2-84269-413-9 · 16 euros



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/serpub>

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2004

Achévé d'imprimer sur les presses de
Louis-Jean Imprimeur