



HAL
open science

Lou Andreas-Salomé de Cordula Kablitz-Post : contre le destin

Francesca Manzari

► To cite this version:

Francesca Manzari. Lou Andreas-Salomé de Cordula Kablitz-Post : contre le destin. Joanny Moulin; Yannick Gouchan. Au-delà du biopic, Le film biographique en question, Honoré Champion, pp.221-235, 2023, 978-2-7453-6071-7. hal-04288315

HAL Id: hal-04288315

<https://hal.science/hal-04288315v1>

Submitted on 5 Feb 2024

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.

CHAPITRE 15

***LOU ANDREAS-SALOMÉ* DE CORDULA KABLITZ-POST : CONTRE LE DESTIN**

Le biopic de la réalisatrice Cordula Kablitz-Post intitulé *Lou Andreas-Salomé. The Audacity To Be Free*, sorti dans les salles en 2016, fait apparaître d'emblée une contradiction intérieure à la narration cinématographique de la vie de Lou Andreas-Salomé. Cette contradiction est plus amplement partagée avec d'autres récits de la vie de la philosophe et à devenir un trait indispensable au discours sur celle-ci.

Cordula Kablitz-Post raconte avoir eu l'idée de ce biopic très tôt dans sa vie, lorsqu'à l'âge de 17 ans elle a lu une biographie de Lou Andreas-Salomé et elle a été frappée par un effet de l'histoire qui a rendu célèbres, à raison, tous les hommes que Lou Andreas-Salomé a fréquentés et aimés, mais qui l'a reléguée, du moins jusqu'au début de ce siècle, à être une figure marginale de l'histoire de la pensée occidentale. L'idée est alors celle de rétablir ce déséquilibre par un biopic qui ferait découvrir la beauté de la vie d'une femme qui s'est battue pour la liberté. Lou Andreas-Salomé est pour Cordula Kablitz-Post non seulement la biographe de Nietzsche, non seulement une figure emblématique de la philosophie et de la poésie en langue allemande, non seulement la disciple de Sigmund Freud, mais avant tout un penseur de la liberté¹.

Une biographie française de Lou Andreas-Salomé, écrite par Stéphane Michaud et parue aux éditions du Seuil dans la collection « Points essais » en 2000, s'inscrivait déjà dans cette voie interprétative de la vie d'Andreas-Salomé. Le sous-titre de la biographie l'appelle en effet *L'alliée de la vie*. Les deux récits biographiques soulèvent un questionnement. Cordula Kablitz-Post et Stéphane Michaud racontent l'histoire d'une vie qui esquisse un propos sensiblement contraire à l'annonce, à moins de considérer que liberté et alliance à la vie ne soient au fond

¹ Cordula Kablitz-Post, entretien avec Valerio Caruso du 27/03/2018, « Je cherchais un modèle et j'ai trouvé en Lou Andreas-Salomé une grande source d'inspiration », *Cineuropa*, <https://cineuropa.org/fr/interview/350645/> (consulté le 31/05/2020).

qu'une découverte survenue bien tard dans l'existence de cette intellectuelle d'origine russe et germanophone presque à la naissance. J'entends par là que ce que le biopic donne à voir n'est pas une liberté assumée par Lou Andreas-Salomé et contrecarrée par un entourage familial et socio-historique. Peut-être la liberté à laquelle Cordula Kablitz-Post fait référence est-elle un effet d'analyse auquel la philosophe parvient seulement à l'âge adulte, après avoir longtemps souffert à cause d'entraves que le sujet Andreas-Salomé se sera imposées à elle-même en faisant fausse route et en croyant chercher la liberté là où en tout état de cause il aurait été difficile de la trouver.

Le film a une structure analeptique. Lou Andreas-Salomé est sur la fin de sa vie — elle dit ne plus avoir beaucoup de temps à vivre. Elle mourra en 1937. Nous sommes dans le contexte de la montée du nazisme en Allemagne, en mai 1933. À l'initiative de Goebbels, alors ministre de la propagande de Hitler, l'association des étudiants allemands brûle les livres des intellectuels juifs considérés comme dépravés. Des images de livres en feux sont accompagnées, dans la bande-son, d'une voix off qui dit : « contre la surestimation destructrice des pulsions sexuelles, pour la noblesse de l'âme humaine, je livre aux flammes les œuvres de Sigmund Freud, de Karl Marx... » Lou a été psychanalyste, mais elle n'exerce plus. Elle reçoit Ernst Pfeiffer, et sur le modèle d'une analyse inversée, elle parle de sa vie à celui qui éditera son autobiographie, intitulée *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*². Elle lui montre des photographies. D'ailleurs toute nouvelle séquence du film commence par un plan remarquable pour un procédé cinématographique qui consiste à la faire se promener dans l'image immobile d'une carte postale d'époque.

Par des allers-retours, on reviendra périodiquement à ce récit livré par Lou à Ernst Pfeiffer qui le tape à la machine. La narration se déploie de manière non chronologique autour de certains épisodes de la vie de l'intellectuelle. Cela commence par des conférences données sur le féminisme, où elle prêche la libération des femmes. Dans l'auditoire se trouve Rainer Maria Rilke, qui s'appelle à l'époque René, et à qui elle donnera le prénom de plume Reiner, aux assonances plus masculines, dit-elle. Elle signe alors Henri-Lou un ouvrage intitulé *Dans le combat pour Dieu*. Elle n'a pas de stylo et c'est René Maria Rilke qui lui prête le sien pour dédicacer le livre. Elle utilise donc un nom d'homme pour se faire publier. D'ailleurs très vite, elle dit à E. Pfeiffer que son père désirait une fille, mais que sa mère aurait

² Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, Ernst Pfeiffer éd., tr. de D. Miermont et B. Vergne, Paris, PUF, 1977 (1968 pour l'original allemand).

préféré un sixième fils. Elle-même raconte une enfance de garçon manqué où elle aurait aimé avoir les mêmes chaussures que son frère et demande pourquoi — « *Wie so? Wie so?* » — elle ne peut pas les avoir. Plus tard, elle pose au prêtre à l'église qui dit que Dieu est partout la question de savoir si Dieu est aussi en enfer. Le prêtre répond qu'on ne pose pas ce genre de question, et elle l'interroge de la même façon : « *Warum?* »

D'ailleurs, elle entretient avec Dieu un rapport direct et personnel. Enfant, elle le voit apparaître sous la forme d'un vieillard à barbe blanche, dans le miroir à côté de son lit (12:25)³. C'est déjà le visage de l'acteur qui jouera Freud plus tard. Les parties du miroir dessinent une croix qui partage l'écran en quatre. Les rectangles de gauche sont occupés par un cheval à bascule que Dieu surmonte, ceux de droite par les rideaux de la fenêtre et par des poupées. Il s'agit d'une représentation enfantine de la révélation, qui fait usage de l'imagerie simplifiée, stéréotypée, de l'épisode de l'Apocalypse, du grec ancien ἀποκάλυψις proprement « action de découvrir », « révélation divine », du verbe ἀποκαλύπτω (découvrir, dévoiler ce qui est voilé), *Offenbarung* en allemand : littéralement l'ouverture. Dieu se révèle par la fenêtre ouverte, à travers les rideaux⁴, voilures, qui le laissent apparaître. Ils bougent comme les voiles de l'apocalypse et des poupées⁵ : personnages féminins qui sont nettement séparés, à droite le féminin, à gauche le masculin avec le cheval à bascule qui évoque celui de l'Apocalypse. Plus tard, lorsqu'elle sera prise en photo avec Nietzsche et Paul Rée, elle sera sur une charrette avec un fouet, Nietzsche et Paul Rée à la place des chevaux.

Elle demande à Dieu si son père sera toujours auprès d'elle. Dieu fait signe que oui⁶ de la tête. Son père meurt : elle raconte que Dieu ne lui apparaît plus. Ce qui apparaît toujours dans la séquence qui suit immédiatement, c'est la croix qui la sépare de sa propre image dans le miroir (12:55). Cette fois-ci les quatre parties du miroir sont de grandeur sensiblement différente.

³ Les séquences citées sont tirées du DVD *Lou Andreas-Salomé. The Audacity To Be Free* (Cordula Kablitz-Post, 2016) et sont indiquées par (heure :minute :seconde).

⁴ Dans l'autobiographie, Lou Andreas-Salomé écrit que l'image de Dieu « était peinte sur le rideau », *ibid.*, p. 14.

⁵ Dans le *Journal* du grand voyage en Russie entrepris avec Rainer Maria Rilke en 1900, Lou Andreas-Salomé écrit : « Enfin, tout à la fin, je me vois toute petite fille – le soir dans mon lit avec deux poupées près de mon oreiller, l'une en porcelaine, l'autre en cuir et en cire – je me vois en train de raconter les plus belles histoires au Bon Dieu en guise de prière du soir », *ibid.*, p. 222, note 3.

⁶ Dans l'autobiographie, Lou Andreas-Salomé écrit que Dieu ne lui parle pas : « D'habitude, il n'avait pas à me répondre, il n'avait pour ainsi dire qu'à être très attentif à ce qu'il savait déjà lui-même », *ibid.*, p. 14.

La partie où Dieu apparaissant est maintenant le lieu d'une lumière, alors que le visage de Lou dans le miroir remplace, dans les rectangles de gauche, les voiles. Elle vient d'ouvrir une enveloppe laissée par son père à son attention : « à ma petite princesse ». À l'intérieur une photo d'elle enfant dans les bras de son père et une carte de la librairie qui se trouve dans la Perspective Nevski à Saint-Petersbourg où des silhouettes de femmes se promènent. Sur la table un stylo et un coupe-papier avec un renard sculpté dans une branche en ivoire. Sur la carte, l'injonction du père : « *Werde die, die du bißt!* Deviens celle que tu es ! » Elle pleure. Dans la séquence suivante, elle se promène dans la carte postale de la Perspective Nevski et entre dans la librairie. La croix qui la séparait de Dieu, la sépare maintenant d'elle-même. Il s'agit donc de suivre l'injonction du père qui rappelle le sous-titre d'*Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche : *Wie Man wird, was Man ist – Comment on devient ce qu'on est*. Ces séquences montrent que Cordula Kablitz-Post fait régulièrement recours à un procédé de traduction intersémiotique de l'autobiographie au biopic. Dans le premier chapitre de *Ma vie* consacré aux souvenirs d'enfance et intitulé « L'expérience de Dieu », Lou Andreas-Salomé décrit le lien entre Dieu et les miroirs :

Voilà sans doute l'une des raisons majeures pour lesquelles la totale invisibilité de cette tierce puissance, qui était même supérieure à mes parents puisque ceux-ci recevaient en somme tout d'Elle, me gênait étonnamment peu. Il en est ainsi pour tous les croyants authentiques qui tiennent-les-choses-pour-vraies. Dans mon cas venait s'ajouter une autre raison qui était étrangement liée à nos miroirs. Quand je devais regarder dedans, j'étais d'une certaine façon stupéfaite de découvrir si nettement que j'étais seulement *ce* que j'y voyais : un être enfermé dans d'étroites limites, et contraint de *ne plus exister* dans les autres objets, même les plus proches⁷.

Lou n'est pas gênée par l'invisibilité de Dieu. Elle l'accepte d'autant plus que lorsqu'elle ne se regarde pas dans un miroir, elle oublie, dit-elle, qu'elle n'est pas dans tous les objets. Cordula Kablitz-Post relève ce passage de l'autobiographie en lui donnant la forme d'une scène de stade du miroir. Bien que de façon décalée dans le temps, Lou apparaît dans le miroir à la place où, dans un premier temps, se trouvaient les rideaux, les voiles à l'origine de l'apparition divine. En d'autres mots, elle apparaît, dans le miroir, dans la place à côté de l'image de Dieu. Elle occupe ainsi la fonction de la mère dans le stade du miroir, elle est le grand Autre dans le dispositif ainsi représenté. Elle se trouve donc dans une relation privilégiée

⁷ *Ibid.*, p. 10.

avec Dieu⁸. Elle est aussi de la même nature que Dieu, puisque comme lui, en dehors du miroir, elle serait dans tous les objets. En dehors du miroir, Lou n'a pas de «refuge»⁹. Son corps n'en est pas un. La réalisatrice induit ainsi une interprétation muette du rapport de Lou à son propre corps. Un sujet qui souffre de se percevoir dans un corps limité souffre ou s'échappe au rapport érotique avec d'autres corps, ou encore il n'en ressent pas le désir. La philosophe elle-même souligne le caractère anormal d'un tel rapport entretenu avec les miroirs: «ce qui me paraît tout à fait anormal, c'est qu'il me semble m'être encore heurtée à ce problème plus tard, à des périodes où l'image reflétée par le miroir exprime depuis longtemps une référence intéressée à notre propre image»¹⁰.

Son précepteur, le pasteur Hendrik Gillot, dont on apprendra plus tard qu'il la demandera en mariage, lui conseille la lecture de Spinoza en lui disant que son approche philosophique est très intéressante. «Pour [Spinoza], Dieu est tout autour de nous. Il le libère ainsi du dogme de l'Église». Gillot, «qui prêche régulièrement en allemand à l'église réformée hollandaise»¹¹ la reconvertira à la fois. Il lui donnera le prénom de Lou à la place Louise et du surnom Lola. On découvrira plus tard que c'est pour s'échapper à une histoire sentimentale avec ce prédicateur qu'elle partit pour suivre sa formation philosophique à Zurich où sa mère la rejoint régulièrement.

À la fin du film (01:34:20), Dieu, qui avait disparu après la mort de son père, reparaitra alors qu'elle est allongée sur le divan de Sigmund Freud. «Si seulement une fois dans ma vie j'avais pu aimer aveuglément et passionnément» dit-elle. Freud répond: «Nous avons donc assurément découvert que vous êtes tout à fait la narcissiste type [classique]»¹². «Ah, mais alors vous ne me connaissez vraiment pas!»¹³, dit-elle, et Freud demande: «avez-vous déjà éprouvé des forts sentiments pour un autre homme que Rilke». Lou dit «non, personne, personne». Et c'est à ce moment que par un flash-back le pasteur qui est son précepteur lui demande de l'épouser et cherche à l'embrasser. La scène suggère une tentative d'abus sans le montrer et sans l'accompagner d'un récit. Suit le

⁸ «En tout cas, ces représentations précoces ont contribué au fait que je n'ai jamais trouvé choquante ni l'omniprésence ni l'invisibilité du Bon Dieu», *ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

¹¹ Stéphane Michaud, *Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie*, Paris, Éditions du Seuil, «Points essais», 2000, p. 59.

¹² «Wir haben sicher denn überlegt dass ihr geradezu der klassische Narzisst sind».

¹³ «Aber so kennen sie mir doch noch gar nicht!».

retour au divan de Freud et Dieu apparaît au plafond. Lou Andreas-Salomé rit aux éclats. «Je suis tout ouïe» dit Freud (01:35:00). C'est le moment où Dieu réapparaît, alors qu'elle avait depuis longtemps cessé de le voir. Cette fois-ci elle s'aperçoit qu'il ressemble à Freud. Freud appelle cela une projection. La scène suivante (01:36:00) suggère une tentative d'attouchement du précepteur qui la demande en mariage. Elle serait pour Cordula Kablitz-Post la clé pour comprendre la première phase de l'existence de Lou, du moins jusqu'à la rencontre avec Rilke, marquée par un refus du sexe et du mariage. Lou insiste sur le célibat comme la condition *sine qua non* de l'accomplissement de soi. De même qu'elle avait repoussé Gillot, elle repoussera Rée, Nietzsche et Rilke.

C'est précisément cette première phase de l'existence de la jeune intellectuelle en devenir qui va à l'encontre des propos que la réalisatrice aimerait faire porter à l'histoire de la vie d'Andreas-Salomé. Lou impose à Rée et à Nietzsche qui la demandent en mariage un idéal de camaraderie entravant tout assouvissement du désir. Elle considère possible de vivre à trois avec les deux philosophes amoureux d'elle, sans qu'elle ne cède à l'un ni à l'autre, pour s'adonner à une vie d'écriture et de pensée. Elle oppose farouchement l'idéal apollinien au dionysiaque, alors que Nietzsche lui explique le oui originaire à la vie¹⁴ qui implique une acceptation de la tendance au dionysiaque. Elle a étudié Aristote de façon approfondie. Elle écrit dans un devoir: «Aristote voit la perception sensuelle comme l'origine de la connaissance de la nature. Il condamne l'esprit spéculatif de Platon et de ses partisans et critique l'existence d'une science universelle selon Platon». Pourtant, elle ne perçoit pas la nécessité de connaître l'amour pour parvenir à la connaissance. Cet acharnement à la privation charnelle et sentimentale lui confère tous les attributs d'une figure de rebelle, d'amazone, mais il cause également la perte de Nietzsche, qui décompensera de chagrin après l'éloignement de Lou. Elle ne s'en sentira en rien responsable.

La réalisatrice semble adopter le point de vue de la jeune Lou selon lequel cette frustration crée les conditions de sublimation nécessaires pour parvenir au succès littéraire. En effet, son premier roman, *Ruth*, est un succès, de même que son ouvrage sur la philosophie de Nietzsche, dit l'éditeur, alors que Rilke toujours amoureux d'elle, sentimental, tel que Lou le décrit, ne parvient pas à se faire reconnaître.

¹⁴ «Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Großen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!», Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft: («la gaya scienza»)*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1887, §276, p. 197.

Le film organise cette tension thématique de la manière suivante. Sortant du temple après avoir interrompu le prêtre pour demander si Dieu est aussi en Enfer, elle se réjouit sous la pluie et pour la première fois la musique éclate dans le film. Elle danse sous la pluie. La scène à caractère dionysiaque laisse présager les affinités qui la conduiront à devenir l'amie de Nietzsche. En situation d'enseignement, la philosophie s'oppose à la poésie que le pasteur précepteur condamne d'abord. Toutefois, en lisant un poème de Lou, il tombe amoureux d'elle et la demande en mariage. C'est un moment crucial de la vie de la philosophe auquel le film revient régulièrement. La scène de la demande en mariage arrive plus tard dans le film qui montre d'abord Lou âgée racontant l'épisode à Pfeiffer, d'une manière encore chargée d'affect (20:00). Elle dit : « Mes cours privés ont pris fin subitement parce que le Pasteur Gillot avait demandé ma main ». Elle se lève et interrompt la narration. Pfeiffer dit « Pardonnez-moi, mais j'ai cru que vous étiez amoureuse. » Elle dit : « Je vous rappelle qu'il était marié et qu'il avait des enfants de mon âge ». Pfeiffer : « Votre roman *Ruth* comporte une histoire analogue ». « À l'époque, j'ai décidé de ne plus tomber amoureuse et de renoncer définitivement à toute expérience érotique. Arrêtons pour aujourd'hui, M. Pfeiffer ».

Cordula Kablitz-Post adopte le point de vue de Lou Andreas-Salomé qui confère à l'épisode de la demande en mariage du pasteur Gillot la décision de se priver à jamais de la jouissance. Comme l'écrit Ernst Pfeiffer dans la postface de *Ma vie*, « l'image invisible du Dieu disparu [...] fait de son amour de jeunesse pour Gillot un "modèle d'amour" valable pour tout autre relation ultérieure de ce type »¹⁵. Il s'agit d'une façon pour Lou de répondre à la névrose de destin telle qu'elle est imposée par le récit du père. Lou comprend en effet que pour réussir, il faut prendre la voie des études et ne pas céder à la jouissance. Ce discours qui est le discours assumé par la réalisatrice et par Lou même, va de pair avec l'écriture cinématographique du biopic qui montre le travail d'une autre névrose de destin, celle qui correspond au récit de la mère de Lou qui voudrait lui imposer une vie d'aristocrate s'adaptant au modèle bourgeois, le mariage et le renoncement aux études. Dans un premier temps, il est aisé de croire que c'est pour contrecarrer cet autre destin imposé qu'elle se prive de la jouissance et qu'elle se soumet à un discours qui l'empêche de voir que la connaissance n'est nullement à l'opposé de la jouissance. Bien au contraire, écrit Giorgio Agamben, deux pôles se configurent au sein de

¹⁵ Ernst Pfeiffer, « Postface », dans Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 300.

notre culture : un pôle extatique-inspiré et un autre, rationnel-conscient, qui se tiendraient sur un abîme commun. L'époque moderne finirait par « oublier [...] que toute poésie authentique vise à la connaissance, de même que toute véritable activité philosophique vise à la joie »¹⁶.

C'est pourtant bien de destin que Nietzsche lui parle. Ils sont dans la région des lacs en Italie (39 : 00 — 41 : 00). Ils s'éloignent tous les deux pour escalader une montagne. Lou dit à Nietzsche : « Vous voulez changer le monde, moi seulement mon destin ». Il lui répond : « Votre destin sera scellé en prison. La loi punit les cohabitations extraconjugales ». Nietzsche lui propose un mariage pour la liberté qu'elle n'est pas en mesure de comprendre puisqu'elle n'en voit que le premier degré, à savoir une forme d'assujettissement. Elle ne peut concevoir autre chose que le mariage bourgeois, et c'est là l'effet du discours de sa mère sur elle. Nietzsche propose alors une union libre à Paris : « imaginez alors les enfants que nous pourrions avoir : des petits génies ». Elle répond : « je ne suis pas une poulinière ! » Nietzsche lui rétorque qu'elle ne comprend pas : « Non. En vous je ressens chaque pulsion d'une âme supérieure. Il n'est rien d'autre que je puisse aimer en vous. Je suis prêt à renoncer à toute familiarité et chaleur, s'il est certain que nous nous retrouvions là où les mauvaises âmes sont bannies ». Sa seule réponse à elle consiste à rappeler les conditions d'une camaraderie et rien d'autre. Dans son autobiographie, Lou Andreas-Salomé, décrit une « grande contradiction » partagée avec la mère : « elle agissait toujours en étant poussée par un sentiment du devoir à accomplir et de la nécessité du sacrifice — c'était en quelque sorte son côté héroïque ; peut-être son côté viril pouvait-il s'exprimer d'une manière subtile, rendant possible l'épanouissement inconscient et harmonieux de sa féminité »¹⁷. Si Lou n'accepte pas le mariage *sui generis* que Nietzsche lui propose, c'est parce que la liberté de celui-ci ne laisse aucune place à ce qu'elle définit, dans l'autobiographie, comme « l'épanouissement harmonieux de sa féminité ». Celle-ci se doit d'être sacrificielle pour être héroïque, alors que la proposition reçue du camarade philosophe est d'une nature libre et dionysiaque qui ne coïncide à aucun moment avec le désir profond de Lou. L'épisode connu du refus de la proposition de mariage de Nietzsche acquiert un sens différent lorsqu'il est juxtaposé au passage à peine cité de l'autobiographie. Le sens profondément féministe qui lui a été prêté est remis en question par

¹⁶ Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, tr. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Rivages, « Poche », 1998 [1981 pour l'original], p. 11.

¹⁷ Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 54-55.

les affirmations de fidélité à la morale conservatrice de la mère contenues dans l'autobiographie.

On est alors tenté de se laisser aller à la biographie contrefactuelle, en imaginant Lou liée à Friedrich dans une vie philosophique accomplie qui aurait évité la solitude aux deux et une tout autre production intellectuelle. Pourtant, elle ne se pose aucune question, et en regardant le biopic on ne peut s'empêcher de voir en Lou une figure lointaine de la féministe accomplie que certaines interprétations de sa vie et de son œuvre voudraient faire passer à l'histoire. Ce que le film montre est plutôt un anti-modèle, l'image d'une femme qui passe à côté de sa vie. L'effet est celui d'une femme perchée sur une position irréfléchie qu'elle comprendra seulement en fin d'analyse lorsqu'elle dira qu'elle aimerait avoir vraiment aimé au moins une fois dans sa vie.

Jacques Rancière décrit cette dichotomie entre le souhait du récit et le récit de l'histoire en tant que tel dans les termes suivants : « Le statut de l'histoire dépend du traitement de cette double absence de la “chose même” qui n'est *plus là* — qui est révolue — et qui n'y a jamais été — parce qu'elle n'a jamais été *telle que ce qui a été dit* »¹⁸. La Lou qui passe à l'histoire n'est pas celle qui a été. Elle est doublement absente parce qu'elle n'est plus là, mais également parce que la lecture de sa vie se fonde sur son autobiographie dans laquelle elle crée son personnage. Lou Andreas-Salomé tait un élément essentiel de son rapport à l'Autre qui est la répétition du procédé consistant à charmer et à s'éloigner de ses conquêtes sentimentales. Cordula Kahlitz-Post choisit de confier la narration à la philosophe en faisant recours au procédé du récit de soi raconté à Ernst Pfeiffer, doublant ainsi l'histoire de l'autobiographie qui est publiée posthume par Pfeiffer. Autrement dit, le biopic reproduit le dispositif de l'écriture de l'autobiographie par procuration. *Ma vie* est un récit de vie confié à Pfeiffer. Au-delà de la simple adaptation filmique, il s'agit d'une mise en abyme : un biopic autobiographique qui met en scène l'écriture (la machine à écrire) d'une autobiographie par un tiers. L'accent est mis sur l'intersémiotité de l'adaptation cinématographique du texte écrit également par le procédé des cartes postales, qui coupent le texte filmique à la manière des titres de chapitre dans un livre et des illustrations courantes dans une biographie. Cette mise en évidence de la textualité du film permet d'attirer l'attention du spectateur sur la présence de plusieurs niveaux de discours narratifs, celui de Lou à plusieurs époques,

¹⁸ Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai d'une poétique du savoir*, Paris, Seuil, «Points», 1992, p. 106.

celui de Pfeiffer, celui de la cinéaste. D'une part, ce procédé constitue un appel à la distanciation critique — il s'agit bien d'un récit de soi, mais confié à un autre¹⁹. D'autre part, il confère, au discours prononcé par Lou en présence de son ami un effet d'analyse. Il montre qu'à l'époque où elle vivait les événements qu'elle raconte, Lou n'était pas consciente des forces à l'œuvre dans son existence. Ainsi le film laisse entendre et donne à voir, mais "sans le dire", que ce qui y est raconté n'est pas exactement ce qui fut. La manière de ce discours est semblable à celle que Rancière retrouve chez Barthes lorsqu'il écrit que «*Mythologies* veut dire ici très exactement *récit-discours*, l'équivalence du récit et du discours: le *muthos* qui est un *logos*, le récit qui rend raison, la science qui se donne sous la forme du récit»²⁰. C'est un récit qui tient lieu de discours, qui discourt sans discourir. Autrement dit: «le côté de la vérité, c'est celui où les paroles ne sont plus écrites sur du papier ou du vent, mais gravées dans la texture des choses»²¹, ici la texture filmique. C'est encore ce que Rancière appelle la théorie du témoin muet qui noue deux énoncés à première vue contradictoires. Je le cite encore: «Premièrement, tout parle, il n'y a pas de mutisme, pas de parole perdue. Deuxièmement, seul parle vraiment ce qui est muet»²². Il existe dans le film un spectateur intradiégétique, autrement dit le film utilise le procédé théâtral de la *stage audience*, public sur scène, qui «souligne la nature problématique de ce spectacle et de sa réception»²³: la spécularité de la scène est elle-même représentée dans le film²⁴.

Dans la postface de 1951 à *Ma vie*, Pfeiffer écrit que dans les dernières années de sa vie, Lou Andreas-Salomé «n'écrivant plus pour un lecteur,

¹⁹ Dans la postface à *Ma vie*, Ernst Pfeiffer raconte que dans les dernières semaines de sa vie, Lou Andreas-Salomé se fit relire quelques chapitres de son autobiographie: «Elle disait parfois: "J'ai l'impression d'être très loin de moi-même"», dans Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 306.

²⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 96.

²³ Joanny Moulin, «Proposition de corrigé pour le commentaire. *King Lear II*, ii, 390-475», dans *Agrégation externe d'anglais Rapport de jury session 2010*, http://media.education.gouv.fr/file/agr_ext/47/4/rapport_AgExtAng_2010_153474.pdf, p. 33.

²⁴ «La présence d'un public sur scène (*stage audience*) opère une sorte de mise en abyme du spectacle. Les spectateurs dans la salle sont comme représentés sur scène par des personnages silencieux qui assistent à ce qui se joue entre Lear et ses filles. Cette situation a aussi pour effet d'intensifier l'attention que les spectateurs portent au jeu des acteurs. Une convergence visible de regards concentre l'écoute» (Joanny Moulin, *ibid.*, p. 38).

mais prenant congé de la vie, [raconte] ses souvenirs à un interlocuteur silencieux et attentif»²⁵. C'est ainsi qu'il se décrit lui-même. Le regard, les questions de Pfeiffer intensifient l'attention du spectateur et mettent en évidence le *récit-discours* porté par la texture filmique. Lorsque la sœur de Nietzsche fait paraître un pamphlet mensonger contre Lou Andreas-Salomé, Pfeiffer se précipite dans son jardin (50 : 39) pour la prévenir de la parution et suggérer la nécessité d'intervenir. Lou répond en minimisant la chose, bien qu'elle soit sur le point de s'évanouir. Pfeiffer demande «où Élisabeth Nietzsche puise cette haine» et ce qu'il advint du trio constitué de Nietzsche, Rée et Salomé. Lou raconte son installation avec Paul Rée à Berlin, la frayeur de sa mère et des parents de Rée. Son expression trahit la difficulté du moment et Pfeiffer dit : «Mais vous aviez gagné votre liberté». Cette parole provoque une distanciation, à la manière de Bertolt Brecht : le spectateur est invité à remarquer les contradictions implicites dans le discours du sujet. Ici Pfeiffer renverse la demande du départ, son désir d'analyse devient un désir d'analyste. Il ponctue le discours de Lou pour provoquer les effets de sens.

Le film donne à voir un autre discours que ceux que tiennent les personnages. Un passage de l'autobiographie de Lou Andreas-Salomé permet d'illustrer de façon plus claire ce propos. Lou ajoute une note en fin de récit pour expliciter les circonstances qui la conduisent à mettre fin à la camaraderie avec Paul Rée. Elle crée alors un malentendu avec son ami de jeunesse. Lors d'une soirée, elle parle à l'homme qui deviendra son époux, Friedrich Carl Andreas. Elle s'en explique de la façon suivante :

Paul Rée, qui avait les plus grandes difficultés à croire qu'on puisse l'aimer, vit dans cette démarche la preuve d'une séparation déjà consommée intérieurement, et il en tira toutes les conséquences ; il en vint même plus tard à la haine.

Il ne se doutait pas que jamais — ni avant ni après — l'ami qu'il était ne m'avait été aussi indispensable qu'à ce moment-là. En effet, la contrainte qui s'exerça sur moi quand je fis cette démarche irréversible ne me sépara pas de lui, mais de moi-même²⁶.

Plus loin, elle appelle cette «contrainte» «violence d'un sentiment irrésistible». Il s'agit d'un aveu d'entrave du désir très classique dans le

²⁵ Ernst Pfeiffer, «Postface», dans Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 303.

²⁶ Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 203-204.

fonctionnement de la névrose. En proie à une force irrésistible, Lou entrave son désir d'être avec Paul Rée et le désir de Paul Rée d'être avec elle. Stéphane Michaud propose une interprétation de ce passage dans un chapitre de sa biographie intitulé « Andreas, prince du désert » : « quelle est cette "contrainte" qu'elle évoque, sous laquelle elle accomplit une démarche irréversible qui, dit-elle, la sépara non pas de Rée, mais d'elle-même ? »²⁷. De retour d'un long voyage en Inde, à Bombay, où il s'était rendu pour faire des recherches sur les textes sacrés de la religion antique de la Perse, Friedrich Carl Andreas incarne, par ses origines arméniennes et son profil de spécialistes de langues et cultures orientales, la figure de « prince et bédouin du désert dans une société pour laquelle il n'est pas fait et dont il accepte mal les règles »²⁸. Cette description entraîne, dans un premier temps, la conclusion que finalement Lou a trouvé un mari à la hauteur de son image de la liberté, mais plus loin, Michaud répond à la question posée au tout début du chapitre en interprétant comme une régression la fascination de Lou pour ce voyageur revenant de terres lointaines et inconnues : « Andreas incarne le savant universel des époques antérieures ou, mieux, le prince et le paysan, selon le modèle russe si cher à Lou »²⁹. L'appel de la terre mère, le pouvoir que cette figure hors du temps exerce sur l'imaginaire de la jeune philosophe a raison de la révolution intellectuelle, de l'extrême modernité de la proposition de Nietzsche. Lou n'a pas la carrure intellectuelle pour comprendre que le XX^e siècle parlera la nouvelle langue de Nietzsche et tombe sous le charme des langues anciennes parlées par Andreas tournant le dos à Nietzsche qui déjà déclarait la philologie à bout de souffle.

Dans l'autobiographie, Lou justifie le caractère inaccompli des premières histoires d'amour de sa vie en le rangeant dans le paradigme de l'éloignement du pasteur Gillot :

[...] L'homme que j'aimais fut brutalement vrai à mon adoration, exactement comme le Bon Dieu avait disparu pour moi sans laisser de traces [...]. Mais justement à cause de ces blocages dans le processus de maturation, l'expérience incomplète de l'amour avait gardé pour moi un charme unique, inégalable, un caractère irréfutable qui n'avait pas besoin de subir l'épreuve de la vie³⁰.

²⁷ Stéphane Michaud, *Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie*, op. cit., p. 126.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁹ *Ibid.*, p. 129.

³⁰ Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 29.

Cordula Kablitz-Post décide d'accompagner cette analyse proposée par la philosophe d'une interprétation libre d'un autre passage du même chapitre de l'autobiographie intitulé «Expérience de l'amour». C'est le récit de la demande en mariage de Gillot et des raisons du refus de Lou :

Certes, j'avais de bonnes excuses, dont la moindre n'était pas la différence d'âge ni le décalage entre une dernière passion et un premier éveil à l'amour; s'y ajoutait le fait que mon ami était marié et père de deux enfants de mon âge environ [...]. Mais comme en outre j'étais encore un enfant — le corps d'une jeune fille nordique se développe tardivement —, il se vit contraint de me cacher les premiers préparatifs qu'il fit dans sa famille en vue de notre union. Quand arriva le moment décisif et inattendu où il me demanda de faire sur terre le bonheur de sa vie, je m'en sentis incapable. Ce que j'avais adoré déserta tout d'un coup mon cœur et mon esprit et me devint étranger³¹.

La cinéaste décide de lire «le bonheur sur terre», que Gillot demande à sa jeune élève, d'emblée dans un registre d'abus sexuel. La scène de la demande en mariage, évoquée dans le film tel le récit d'une séance d'analyse avec Sigmund Freud, montre le visage de Lou dans les mains du pasteur. Elle est assise sur ses genoux. Dans la tentative de se libérer, elle tombe au sol, suivie par Gillot. C'est une scène de viol interrompu. Lou se retrouve le visage sur le plancher, en larmes. Aucune page des documents autobiographiques confiés par Lou à Pfeiffer ne permet une telle interprétation. Stéphane Michaud raconte au contraire un rapport d'entente entre le pasteur et la philosophe, qu'il appelle «les amants». Dans les *Mémoires*, Gillot est deux fois défini comme le premier grand amour³². Il est certainement difficile de dire exactement ce qui s'est passé. Lou efface systématiquement, dans ses documents, toutes les traces des épisodes significatifs de sa vie amoureuse³³. Toutefois, Michaud écrit que «balayant l'ultime barrière des convenances, les *Carnets* de juillet 1934 [la philosophe meurt le 5 février 1937] avouent que les amants auraient envisagé de se marier»³⁴, ce qui permet plutôt d'interpréter la liaison sentimentale entre Gillot et Lou comme consensuelle pendant un certain temps, et d'attribuer à ce premier épisode une fonction de modèle pour

³¹ *Ibid.*, p. 27.

³² Stéphane Michaud, *Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie*, op. cit., p. 71.

³³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴ *Ibid.*, p. 71. Stéphane Michaud donne ici en note une référence aux *Carnets des dernières années, Eintragungen, letzte Jahre*, éd. et postface d'Ernst Pfeiffer, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1982, p. 66.

un procédé répétitif aisément repérable, qu'elle reconnaît et décrit dans le chapitre de *Ma vie* consacré à Gillot et à l'amour :

Sentir quelque chose qui avait des exigences *propres* et ne se contentait plus de réaliser les miennes, mais au contraire les menaçait et cherchait même à détourner du droit chemin les efforts que je faisais pour me trouver, dont il était justement le garant, et ce pour les mettre au service de l'Autre, cela fit qu'en l'espace d'un éclair cet Autre fut aboli pour moi. [...] L'attitude ambivalente qu'au fond j'ai toujours eue envers lui se manifestait d'ailleurs dans le fait bizarre que je ne l'ai jamais tutoyé, alors que lui me disait «tu», et ce malgré notre comportement amoureux [...]»³⁵.

L'histoire sentimentale entretenue avec Gillot est bien plus complexe que la conclusion à laquelle la scène de violence suggère d'aboutir à la fin du film. L'amitié entre Lou et Gillot durera toute la vie, à tel point que Lou obtiendra du pasteur qu'il célèbre son mariage avec Friedrich Carl Andreas dans la même église de Santpoort où il l'avait confirmée³⁶. Cela donne à penser que le refus de la proposition du mariage ne fut pas suivi par une rupture. Il paraîtrait improbable que cette amitié ait pu durer dans le temps si le rapport avait connu un épisode de violence. Bien au contraire, l'autobiographie confère à cet amour de jeunesse un caractère fondateur dans un comportement répétitif : celui de l'éloignement catégorique de la personne aimée ou déclarant ses sentiments. Le seuil de la plénitude dans le rapport à l'autre est franchi seulement à partir de la rencontre avec Rainer Maria Rilke, mais l'impossibilité «de se mettre au service de l'Autre» est le motif récurrent des histoires sentimentales les plus célèbres de la vie de la philosophe. Lou Andreas-Salomé inscrit dans le même paradigme Dieu et Gillot. La place de Dieu disparaissant est prise par Gillot devenant «un double, un sosie, un revenant du Bon Dieu»³⁷. C'est ainsi que Lou justifie son impossibilité à «donner un dénouement humain» à cette première histoire d'amour³⁸. Elle reconnaît le caractère problématique de ce rapport à l'Autre qu'elle dit «aboli». L'autobiographie est un aveu des dernières années de vie où justement elle dit à Pfeiffer : «Je voudrais bien savoir comment j'ai pu faire cela jadis»³⁹. Cette phrase, citée par Pfeiffer dans la postface, fait signe vers la dimension analytique de *Ma vie* et vers la complexité avec

³⁵ Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 27-28.

³⁶ Stéphane Michaud, *Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie*, op. cit., p. 131-132.

³⁷ Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 27.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Ernst Pfeiffer, «Postface», dans Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, op. cit., p. 306.

laquelle il est nécessaire d'approcher ce texte et les autres documents confiés par la philosophe à son éditeur. Cet héritage est d'autant plus intéressant que Lou Andreas-Salomé accentue les deux temps de sa narration : ce qu'elle fit tout au long de sa vie et la façon dont elle interprète les événements de sa vie en analyste et avec le filtre du temps et de la distanciation critique. Il serait alors dommage de simplifier la lecture de cette vie en faisant recours à la notion de trauma telle qu'elle est évoquée de façon très simplifiée dans la conclusion du biopic. La toute fin du film porte sur l'effacement des sources, Lou jette dans le feu des pages de son cahier. Cordula Kablitz-Post met ainsi en image les blancs qui caractérisent les sources attestant de la vie de Lou Andreas-Salomé. Le film, qui met en abyme le procédé de lecture et d'interprétation, se clôt sur l'image du blanc comme début de l'interprétation. Dès lors, cette conclusion invite silencieusement le spectateur à lire ce biopic comme une interprétation, et relance la lecture au lieu d'en arrêter le processus.

Francesca MANZARI
CIELAM, Aix Marseille Université, Aix en Provence, France