



HAL
open science

Handke et le cinéma : immanence épique et esthétique des simples

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Handke et le cinéma : immanence épique et esthétique des simples. *Austriaca : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 2022. hal-04420946

HAL Id: hal-04420946

<https://hal.science/hal-04420946>

Submitted on 14 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.

Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

Revue fondée par Félix Kreissler

n°92

juin 2021

Peter Handke et l'autonomie de la littérature

Études réunies par Svjetlan Lacko Vidulić et Jacques Lajarrige

A U S T R I A C A

**Cahiers universitaires
d'information sur l'Autriche**

Junin 2021
Quarante-sixième année

PRESSES UNIVERSITAIRES DE ROUEN ET DU HAVRE

Illustrations du numéro : Gilles Pandel, *Les mains de Peter Handke*,
2017. © Gilles Pandel

*Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.*

Mise en pages : Léa Chevrier

© Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2022
Place Émile-Blondel – 76821 Mont-Saint-Aignan CEDEX

<http://purh.univ-rouen.fr>

ISBN : 979-10-240-1617-7

ISSN : 0396-4590

AUSTRIACA

Sommaire n° 92

Peter Handke et l'autonomie de la littérature

Études réunies par Sveltlan Lacko Vidulić et Jacques Lajarrige

Introduction

« À l'art, sa liberté » ?

Peter Handke et l'autonomie de la littérature 9

Einleitung

„Der Kunst ihre Freiheit“?

Peter Handke und die Autonomie der Literatur 19

Karl WAGNER

Peter Handkes Nobelpreisrede im Werkzusammenhang 29

Tanja Angela KUNZ

Freiheit des Schreibens – Befragung zur Pflicht: Peter Handkes

Interviews im Kontext von Autonomieästhetik und Ethik 45

Jürgen BROKOFF, Djordje KANDIC

Zur Verschränkung von Politik, Natur und Ästhetik in

Peter Handkes Jugoslawien-Texten und Saša Stanišićs Herkunft 65

Boris PREVIŠIĆ

Narrative Transgressionen in Handkes Jugoslawien-Komplex 91

Herwig GOTTWALD

Handkes Narrentum im Spannungsfeld seiner (politischen) Poetik 109

Stéphanie PÉTRONE

Personne ou l'identité idiote de l'écrivain 125

Gauthier LABARTHE <i>L'idiotie comme geste d'écriture dans Don Juan</i> (raconté par lui-même)	143
Clélie MILLNER <i>Lieu de l'absence, présence des spectres :</i> <i>Die Abwesenheit de Peter Handke</i>	157
Thorsten CARSTENSEN <i>Two Rode Together : Peter Handke und das Kino John Fords</i>	169
Lambert BARTHÉLÉMY <i>Handke et le cinéma. Immanence épique et esthétique des simples</i>	195
Ralf ZSCHACHLITZ <i>Peter Handkes „Obstdiebinnen“. Eine ökokritische Lektüre</i>	207
Clemens ÖZELT <i>Das Landesinnere, der Vexin, die Picardie. Peter Handkes</i> <i>Landkarten- und Regionenpoetik (Die Obstdiebin)</i>	227
Des idées et des faits	
Christian BONNET <i>Jacques Bouveresse (1940-2021)</i>	241
Aurélie LE NÉE <i>In memoriam Friederike Mayröcker</i>	245
Gilles CAMPAGNOLO <i>Vingt ans d'études sur le fondateur de l'école autrichienne</i> <i>d'économie : Carl Menger (1840-1921)</i>	249
<i>Notices bibliographiques</i>	273
<i>Publications récentes sur l'Autriche</i>	311
<i>Résumés/Zusammenfassungen/Abstracts</i>	317

Handke et le cinéma

Immanence épique et esthétique des simples

Actually, for some time now I have given some thought to opening a film school. But if I did start one up you would only be allowed to fill out an application form after you had travelled alone on foot, let's say from Madrid to Kiev, a distance of about 5 000 kilometers. While walking, write. Write about your experiences and give me your notebooks. I would be able to tell who had really walked the distance and who had not. While you are walking you would learn much more about filmmaking than if you were in a classroom.

Werner Herzog¹

L'art moderne : une révolte contre l'imitation
de la réalité au nom des lois autonomes de l'art.

Milan Kundera, *Les Testaments trahis*²

Je propose de lire l'œuvre narrative de Handke à partir d'une valeur que j'appellerai l'*humilité* d'une part, et de son ancrage radical dans une *logique de l'image* d'autre part. C'est une œuvre de regard et d'écoute dans laquelle monte la voix confuse du monde, et une littérature de l'image dans son mouvement et sa durée. Cette double racine est à mon sens l'une des sources probables de l'énervement médiatique que l'œuvre de Handke a souvent suscité. Car la littérature de Handke trouble son époque, ses époques faudrait-il dire d'ailleurs, tant cette aura d'œuvre « impossible » lui colle à la peau depuis le début. Cette capacité à perturber la perception de ses lecteurs ou de ses spectateurs, à déranger ses contemporains, constitue même, à mon sens, son point d'unité viscéral³. Et si elle se refuse, entre autres choses, à l'explicite d'une dimension

1. Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, New York, Faber and Faber, 2002, p. 15.

2. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 181.

3. Dans *La Survivance des lucioles* (Minuit, 2009), Georges Didi-Huberman considère que ce qui fait le vrai philosophe, c'est précisément sa capacité à troubler son temps. L'idée peut vraisemblablement être appliquée à tout artiste.

« politique » et à la discursivité polarisée qui en constitue l'expression traditionnelle, elle s'efforce par contre obstinément de situer son centre de gravité dans l'envers de l'idéologie et des pratiques d'instrumentalisation, c'est-à-dire de se positionner sur le terrain de l'éthique et de l'exemplarité iconique qui la traduit. Handke est de toute évidence un écrivain *intempestif* et *nomothète*, pas un écrivain attendu et engagé. Il ne sert ni ne dessert aucune cause, écrit bien plutôt dans une logique de « dissolution des thèses⁴ », se plaît à être toujours ailleurs que là où on le croit, mais forge, teste et propose avec persévérance des formes d'habitation *juste* du monde. À ce titre, le tant décrié voyage hivernal en pays serbe me semble devoir être lu à partir d'un questionnement sur la capacité de concevoir à nouveau une façon d'habiter un pays ravagé par la guerre et ne pas être pris pour la défense aveugle d'une idéologie nationaliste mortifère. Mais ce n'est pas de cela que je voudrais parler dans les pages qui suivent.

Mon propos sera de rendre évidente la conjonction informelle qui s'établit entre la poétique de Handke et une nébuleuse d'œuvres cinématographiques, toutes aussi in-synchronisables avec leur présent que l'est la sienne, et dont le projet esthétique fondamental est à mon sens, et pour le dire schématiquement, de mettre en récit l'humilité du monde. Ce projet, notre époque pleine de bruit et de fureur peine à s'en saisir, à s'en satisfaire, à s'y retrouver, parce qu'il cible ses refoulés, ses marginalités, tout ce qui échappe à la pure logique de spectaculatisation et d'instrumentalisation du visible qui gouverne nos existences hypermodernes. Il la trouble, parce qu'il repolarise la perception sur ce qui se soustrait à l'excès de narrativité et à la surcharge sémiotique contemporaines, lesquelles ne permettent plus aucune exposition des phénomènes. Or c'est de cela qu'il s'agit : d'*exposer* les phénomènes, non de les connaître en leur imposant codes et structures. L'humilité, c'est le pli de la créativité *sur*, ou *vers* l'expérience authentique du monde, qui n'est ni mimétique, ni explicative, mais bien et seulement perceptive. C'est une méthode pour suspendre la grande machinerie de l'anthropocentrisme et faire le vide de tout message.

La conjonction s'opère ainsi pour l'essentiel autour de valeurs environnementales, d'une motivation contemplative du récit et d'un imaginaire matériel. Mais allant chercher Handke du côté du cinéma, je me trouve devant plusieurs configurations possibles. La toute première

4. La formule est de Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien, Braumüller Verlag, 1984, p. 77 : « Auflösung von Thesen. »

fait simplement de Handke un homme de cinéma, à la fois scénariste de trois films de Wenders⁵ et réalisateur de trois autres films⁶. Ce n'est pas celle que je considérerai ici. Il y a en second lieu la problématique du jeu référentiel qui traverse toute son œuvre, les allusions (Dreyer, Bresson, Pialat, Antonioni, Eastwood, Chaplin, Tati, dans *La Grande Chute*), les citations, les parodies (le côté fordien de *La Courte Lettre*, les pseudo-scènes de films noirs dans *L'Angoisse du gardien* ou *La Grande Chute*), mais que je laisse également de côté. Et puis il y a une troisième voie d'accès à la question, celle que j'emprunte, et qui révèle un réseau de concordances frappantes, mais non explicites ou explicitées par l'auteur (du moins à ma connaissance), entre la poétique de l'immanence épique qu'il a développée à partir de *Lent Retour* et porté à son plus haut degré d'aboutissement dans *Mon Année dans la baie de Personne*, et une esthétique environnementale dont il est possible d'observer le développement dans le cinéma international au cours de la même période et dont je localiserais l'origine dans les œuvres de Tarkovski ou de Terrence Malick⁷. Ce « cinéma de l'humilité⁸ », de la focalisation sensitive et de l'auscultation de la durée, n'a cessé de se développer depuis la fin des années 70 dans les œuvres de réalisateurs aux provenances géographiques aussi diverses que Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Naomi Kawase, Kelly Reichardt ou bien encore Albert Serra. Tous s'efforcent en effet de faire du cinéma le moyen de saisir le monde dans son reste d'inaccessibilité ou d'indisponibilité⁹ et questionnent sans relâche la possibilité d'une pleine faculté de voir, d'une sorte de vision dessillée – c'est-à-dire avant même que quoi que ce soit (commentaire, récit, information, etc.) puisse être dit au sujet de ce que le regard embrasse.

Ces cinéastes partagent ce que, pour ma part, je désignerai comme une « esthétique des simples¹⁰ », et que je crois d'ailleurs reconnaître

5. *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*), 1971 ; *Faux Mouvement* (*Falsche Bewegung*), 1975 ; *Les Ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*), 1987.

6. *La Femme gauchère* (*Die linkshändige Frau*), 1978 ; *La Maladie de la mort* (*Die Krankheit Tod*), 1985 ; *L'Absence* (*Die Abwesenheit*), 1992.

7. *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*) de Malick date de 1978 et *Stalker* de Tarkovski de 1979 – ce qui en fait les exacts contemporains de *Lent retour*.

8. Je renvoie au beau travail d'Estelle Bayon paru sous ce titre dans « Imagination(s) environnementale(s) », *Raison publique*, n° 17, 2012.

9. Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, 2020 (*Unverfügbarkeit*, 2018). Rosa considère la modernité comme la mise à disposition progressive mais totale du monde.

10. Les « simples » désignaient au moyen-âge les plantes médicinales. J'aime la connotation que cela apporte à mon propos, dans la mesure où chercher à retrouver un rapport

également au cœur du travail de Werner Herzog, rarement cité quand il est question des relations que Handke entretient avec le cinéma, mais qu'il serait intéressant de considérer au moins autant que Wim Wenders. Cette esthétique se caractérise pour l'essentiel par les opérateurs suivants : une modestie épistémologique permettant de (re) construire le rapport au monde en fonction d'une valeur de *proximité*, et non de chercher la raison ultime de la Nature par la connaissance ; la valorisation de l'expérience *ordinaire*, des petites ontologies qui la trament – lesquelles autorisent l'appréhension du sublime dans la quotidienneté¹¹ et forment le terreau, l'« humus », dans lequel cristallisent la faculté d'imagination et une forme de pensée onirique que l'on retrouve intactes au cœur de l'approche handkéenne du récit ; par une extrême attention à la matière, aux états matériels du monde, à sa présence rudimentaire (minérale, végétale, organique) et à l'infime rumeur événementielle qui l'occupe ou l'habite¹² ; par l'expérimentation de formes de temporalité qui ont non seulement rompu avec le privilège anthropocentrique, mais aussi et surtout avec l'idée de linéarité, de vitesse ou d'accélération¹³. Ce n'est pas un cinéma¹⁴ du discours, de la prise de position argumentée et de la mobilisation des ressorts du pathos et de l'angoisse pour convaincre du bien-fondé de son message – qualités qui caractérisent plutôt les deux orientations majeures du cinéma engagé dans la conscientisation écologique contemporaine, le documentaire et le film catastrophe. Ce n'est pas un cinéma de la vitesse et de la virtualité. Il n'est pas *environnemental* par la narration et le commentaire – à vrai dire il se situe bien souvent à la limite de l'a-narrativité, misant sur le suspense ou le délitement du récit par la durée du (gros) plan et

au monde, à l'espace et au temps, qui ne soit pas puissamment médié par la culture ou le capital, a bien quelque chose du remède pour l'expérience hyper-saturée qui est le commun du contemporain.

11. Cette volonté d'instituer un rapport au quotidien comme horizon « transcendantal » de l'œuvre renvoie directement à l'idée de perception du sublime dans la quotidienneté développée par Kierkegaard.
12. À titre d'exemple, je rappelle que le vent apparaît comme un acteur majeur de *La Forêt de Mogari* de Naomi Kawase (2007) ou du *Miroir* d'Andrei Tarkovski (1975).
13. Sur cette question, je renvoie au travail d'analyse engagé depuis quelques années par Hartmut Rosa et notamment à son essai *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010 (*Beschleunigung*, 2005).
14. Je n'emploie le singulier que pour les facilités synthétiques qu'il m'autorise, mais insiste sur le fait que les cinéastes que je mentionne ne travaillent pas « ensemble », qu'ils ne font ni école ni groupe, qu'ils développent leurs travaux indépendamment les uns des autres. Mais ils dessinent, pourrait-on dire, inconsciemment une nébuleuse de préoccupations.

la densité sensible de son objet ou de son paysage, par exemple –, mais par la seule puissance immersive de l'image, par son intensité, comme si le discours, ses admonestations et ses prosopopées se trouvaient littéralement *déposé* par l'amplification sensible qui émane du plan et par la décélération du temps qui s'y accomplit. Ce matérialisme littéraliste, qui laisse être et se développer le phénomène, qui ne relève en rien de la croyance, mais bien de l'expérience nue, il me semble pouvoir en lire le manifeste dans le geste récurrent du stalker de Tarkovski : se coller au sol, s'enfouir dans les herbes, « contacter » la matière par tous les pores de son corps – comme s'il voulait ainsi mettre par avance à l'épreuve les potentialités poétique ou scientifique du discours que portent avec eux ses accompagnateurs.

Je fais donc l'hypothèse que ce cinéma-là concerne le récit handkéen au plus haut point, qu'il en traduit par sa médialité spécifique les grandes inflexions, la question décisive (comment se rapprocher du monde ?) et les grandes puissances poétiques, à défaut de l'informer directement par l'une ou l'autre des stratégies tirées du répertoire de l'intertextualité. Handke pense, a toujours pensé la narration à partir de l'image, de sa plénitude ou de sa privation : des *Frelons* (*Die Hornissen*) de 1966 à la si bien titrée *Perte de l'image* (*Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, 2002) en passant par *Lent Retour* (*Langsame Heimkehr*, 1979) ou *Mon Année dans la baie de Personne* (*Mein Jahr in der Niemandsbucht*, 1994), le récit a toujours eu le visible et ses textures, ses nuances, ses épaisseurs pour motif et enjeu profond – mieux, il en constitue le déploiement dans la dimension du temps et, simultanément, rend le temps *réversible* (d'où par exemple la logique du *Märchen* – autant dire de la métalepse – que la critique repère communément chez l'écrivain depuis les années 80). Cette primauté de l'image et de la perception en tant que source ou dynamique motrice du récit, cette « nécessité intérieure¹⁵ » de faire image aussi, on la trouve clairement formulée dans le programme narratif que Handke élabore au tournant des années 70-80, entre Alaska et Provence cézannienne¹⁶, et qui recoupe très exactement l'idée d'*imaginaire matériel* autour duquel gravite l'esthétique cinématographique de l'humilité : il ne doit plus s'agir pour lui que de

15. J'emprunte à Kandinsky la célèbre définition de l'élan créateur qu'il donne dans *Du spirituel dans l'art*, 1911.

16. En fait dans les quatre œuvres qui forment la « tétralogie du lent retour » : *Lent Retour* (*Langsame Heimkehr*, 1979), *La Leçon de la Sainte-Victoire* (*Die Lehre der Sainte Victoire*, 1980), *Histoire d'enfant* (*Kindergeschichte*, 1981), *Par les villages* (*Über die Dörfer*, 1981).

raconter des espaces, confie Handke à Herbert Gamper, même si « les espaces ne se laissent presque pas raconter¹⁷ ». Raconter les espaces, cela signifie d'abord remplacer la stricte logique anthropocentrique qui gouverne traditionnellement le récit et secondarise entièrement l'environnement (selon un principe ancestral qui veut que l'action prime et le monde décore), par une perspective *immanente*, écocentrique, centrée sur les phénomènes, aussi infimes soient-ils (pétales dans le vent, gouttes de pluie tombant sur une mare, etc.), et leur déploiement dans le temps. C'est engager l'aventure *depuis* la perception, l'épopée *depuis* la chronique empirique, et ne pas faire de celle-ci la maigre supplétive de celle-là. C'est, encore, décentrer tout l'axe et toute la perspective du récit, pour insuffler une puissance de fabulation dans ce qui se donne *a priori* comme subalterne, statique et a-narratif – un arbre, une pierre, un champignon poussant sur un talus, mais aussi, le cas échéant, tout un pan d'espace, tel ce « pré de Poussin », lucarne de perception pure qui s'ouvre au cœur de la baie de personne :

J'ai vu ensuite en ce secteur particulier de la forêt une prairie humide [...], et je lui ai donné le nom d'un peintre, « le pré de Poussin ».

Au début je m'y représentais encore les scènes qui figurent sur ses tableaux : des personnages qui dansaient, deux hommes qui portaient, suspendus à un bâton allant de l'un à l'autre, des amas de grappes de raisins aussi gros qu'eux, un homme et une femme au bord d'un champ de blé estival, et tout cela sur la claire et vaste prairie au fond du creux, à laquelle cela donnait quelque chose d'un lieu de passage. [...] Mais tous les jours, ensuite, je percevais quelque chose dans ces branchages situés avant le lointain et entrelacés, par en bas, de la lumière du petit creux, ou bien je me laissais aller à la contemplation. Sur

17. Peter Handke, *Espaces intermédiaires. Entretiens avec Herbert Gamper*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 95 (*Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen – Ein Gespräch mit Herbert Gamper*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 95) : « Je ne me satisfais plus de cette manière positiviste de saisir les choses, mêlée de fantasmes juvéniles. Cela ne m'intéresse plus. Décrire simplement, comme dans le *Gardien de but*, un tramway et un homme qui lit le journal et celui qui va au cinéma, fixer simplement comme un historien l'après-midi d'un flâneur ou d'un rôdeur, j'en ai perdu la passion. Une autre passion l'a remplacée, beaucoup moins saisissable. C'est une passion [...] qui s'attache aux espaces [...] Et les espaces ne se laissent presque pas raconter » (*Also es genügt mir nicht dieses Positivistische, Festhalten der Dinge, zugleich mit jugendlichen Wunschvorstellungen. Das gilt nicht mehr. So wie im Tormann einfach eine Straßenbahn zu beschreiben und Zeitungsleser und das Kinogehen, einfach sozusagen wie ein Historiker den Nachmittag eines Herumtreibers oder eines Herumirrenden festzuhalten, da hat mich einfach die Leidenschaft dafür verlassen. Dafür hat sich eine andere Leidenschaft eingestellt, die ist viel weniger zu fassen. Es ist eine Leidenschaft [...], die den Räumen gilt [...] Und die Räume lassen sich fast nicht erzählen*).

le pré de Poussin, même dans les jours gris, régnaient les couleurs. Quoique rien ne s'y passât, tout y allait bon train. Un jour, je nous y vis au-dessous de l'Acropole. [...]

Devant la lueur de l'arrière-plan, les branches et les troncs de l'avancée se transformaient en échafaudages qui étaient déjà le bâtiment fini. [...] Et ce matin [...] j'ai vu, au milieu de l'oscillation générale, les branches presque immobiles, à peine secouées du chêne royal, environné et traversé par un fouillement sauvage, un bouillonnement de verdure, celle de la chevelure des bouleaux, les premiers arbres de la forêt à avoir retrouvé tout leur feuillage, et, au bord, les flambeaux fleuris d'un unique merisier, seul blanc tissé là-bas à l'intérieur de la forêt, très loin de toutes les autres floraisons dans les jardins de la banlieue, tandis que la couleur dominante de la prairie était toujours le gris, un gris de printemps, sporadique et d'autant plus luisant, dont la lumière traversait la forêt depuis l'est et se concentrait dans les fines branches et dans les troncs multifides ou déliés typiques des hauteurs de la Seine. Pas un seul être humain, et pourtant la prairie apparaît comme une fenêtre sur le monde¹⁸.

C'est l'élaboration conjointe d'une perception analogisante et d'une imagination holistique qui opère ce décentrement, par lequel devient possible le rapprochement du sujet et du monde et la restauration de l'expérience – dont Handke pense, fidèle en cela au célèbre constat

18. *Baie de Personne*, p. 110-111 ; *Mein Jahr*, p. 138-139 : « *Ich habe in diesem besonderen Waldbereich dann eine Aue gesehen [...], und ihr den Namen eines Malers gegeben, die „Poussin-Aue“. / Am Anfang stellte ich mir da noch die Szenen einiger seiner Bilder vor: Dahintanzende Figuren, zwei Männer, die auf einer Stange zwischen sich ein Weintraubenbüschel, groß wie sie selber, trugen, ein Mann mit einer Frau am Rand eines sommerlichen Ährenfelds, und das alles auf dem Boden der lichten weiten Mulde, die so etwas von einem Durchzugsgebiet bekam. [...] Alltäglich aber nahm ich dann dort vor der Ferne, an dem von dem Muldenlicht, von unten, durchwirkten Baumwerk etwas wahr, oder kam daran ins Betrachten. Es herrschten in der Poussin-Aue selbst an dunklen, trüben Tagen die Farben. Obwohl es nicht die ferne war, blickte ich weit. Einmal sah ich uns dort unter der Akropolis gehen. / Vor dem Hintergrundleuchten wurden die Stämme und Äste des Vorsprungs zu Verstrebrungen, die bereits der fertige Bau waren. [...] Und heute früh [...], sah ich das inmitten des allgemeinen Schwankens fast unbewegte, nur klein wenig gerüttelte Geäst der Königseiche, daneben und dazwischen ein wildes Gewühle, ein Aufwallen von Grün, von den Schöpfen der Birken, die sich als die ersten Waldbäume ganz belaubt haben, und am Rand die Blütenfackel einer einzelnen Wildkirsche, einzelnes Gespinstweiß da dort im Waldinnern, weit weg von allem sonstigen Blühen vorn in den Vorstadtgärten, während die vorherrschende Farbe der Aue immer noch das Grau war, ein sporadisches, umso stärker gleißendes Vorfrühlingsgrau, dessen Licht quer durch den Wald aus dem Osten kam und sich bündelte in den Zweigruten und in den für die Seinhöhenbäume typischen Mehrfach- und Stangenstämmen. Kein Mensch da zu sehen, und doch erscheint die Aue als Fenster zur Welt. »*

benjaminien, qu'elle va s'amointrissant au cours de la modernité¹⁹. Le premier de ces principes assure l'extension signifiante de la perception et rend alors possible l'établissement d'une continuité entre l'élément du monde directement perçu et un vaste espace de sens au sein duquel il s'insère et se met en mouvement : ainsi, dans *Lent Retour*, Sorger perçoit-il immédiatement le Yukon à travers l'image d'une ville de lagune (Venise). Quant au second principe, il organise justement cet espace de sens en produisant le cadre de cohésion *a priori* de l'agencement des chaînes signifiantes libérées par la perception analogique. La description devient alors le moyen par lequel peut s'actualiser esthétiquement une image de la proximité restaurée, de l'interdépendance, voire de la « cohésion » entre le sujet, l'autre et le monde (« *Der Zusammenhang ist möglich* », disent en écho *Lent Retour* et *La Leçon de la Sainte-Victoire*). Loin d'être une technique décorative ou un bonus poétique, la description s'avère le moyen par lequel l'expérience de l'espace peut être littérairement appropriée par le sujet du regard ; elle opère la transformation de l'espace géographique en espace subjectif, ce qui rend le premier *habitable* et *racontable*. Les espaces illimités de l'Alaska finissent par perdre toute dimension étrange ou terrifiante pour Sorger, et deviennent pour lui des espaces profondément intimes ou « personnels » :

Sorger était tout animé à la pensée que cette nature sauvage était devenue son espace personnel au cours de ces mois d'observation et d'(approximative) expérience des formes et de leur naissance. Sans même avoir besoin de les faire arriver au niveau de la représentation, les différentes forces qui participaient à la formation du paysage, déjà présentes dans la simple perception de cette eau vaste, de son courant et de ses tourbillons, avaient sur lui un effet bienfaisant qui le fortifiait et le rassurait, transformées qu'elles étaient par leurs lois propres en une force interne bénéfique, même si jadis elles avaient été destructrices (et cette destruction durait encore)²⁰.

19. Voir, sur ce point, Herwig Gottwald, *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1996.

20. Peter Handke, *Lent Retour*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1982, p. 15 (je souligne) ; *Langsame Heimkehr*, Suhrkamp, 1984, p. 11 : « Sorger war beflügelt von der Vorstellung, daß diese Wildnis vor ihm durch die Monate der Beobachtung, in der (annähernden) Erfahrung ihrer Formen und deren Entstehung, zu seinem höchstpersönlichen Raum geworden war; indem ihm die verschiedenen an dem Landschaftsbild beteiligten Kräfte, ohne daß er sie in der Vorstellung erst herbeibemühen mußte, schon im bloßen Wahrnehmungsvorgang, zugleich mit dem Erfassen des groben Wassers, dessen Strömens, dessen Wirbel und Schnellen, gegenwärtig waren, wirkten sie, mochten sie in der Außenwelt einst auch zerstörerisch gewesen sein (und die Zerstörung immer

Le devenir personnel de l'espace constitue donc l'enjeu de la description. Et il en est de l'espace intermédiaire, impersonnel, et par là-même ouvert de la banlieue sud de Paris pour Keuschnig comme de l'Alaska pour Sorger. La description d'espaces *vides* est explicitement au centre de la deuxième partie de *Mon Année dans la baie de Personne*, des espaces, qui ne sont pas couverts, pas surchargés de représentations, pas saturés de signes et de signaux, qui ne sont donc pas déjà annexés par la culture, l'histoire, le capital ou le pouvoir, car cela les priveraient de toute forme d'élaboration imaginaire possible, de tout devenir. Alors que les espaces annexés donnent à Keuschnig une « sensation de poussière sur les yeux²¹ », les terrains vagues et les lieux vides de la banlieue n'interposent rien entre le sujet et ses perceptions, ce qui rend à tout instant possible l'avènement d'un espace, d'un champ perceptif vierge, non médié, au sein duquel deviennent possibles des expériences immanentes du monde telles que l'illustre l'épisode du cerisier²². Par ailleurs, il est tout à fait révélateur de ce mécanisme perceptif que Keuschnig *nomme* les non-lieux de la baie de façon absolument personnelle : le « pré de Poussin », « l'étang Sans-Nom », « le talus aux cèpes », etc., autant de transpositions de l'espace réel ordinaire dans celui de l'intimité du sujet, transpositions à partir desquelles se déploie la description. Si elle approprie de la sorte l'espace au sujet, cette dernière est aussi, et dans le même temps, le mouvement par lequel le sujet « devient » espace, c'est-à-dire forme, manifestation de la pure intuition sensible. Cette dimension, qui n'est pas la présentation immédiate et documentaire du réel, mais une lente élaboration analogique des perceptions, instaure une continuité entre le sujet et le monde qui l'environne et donne sa tonalité déroutante à la description handkéenne. Son objet, c'est le passage de la forme objective à l'expérience subjective de la forme : « Accompagner ainsi le phénomène en l'épelant, c'est ce qu'il y a de plus haut pour moi », peut ainsi déclarer Keuschnig, perpétuel avatar fictionnel de

noch fortsetzen), durch ihre Gesetze zu einer guten Innenkraft verwandelt, stärkend und beruhigend auf ihn. »

21. *Baie de Personne*, p. 127 : « Devant les châteaux de Schönbrunn, de Nymphenburg et de Charlottenburg, devant les somptueux jardins suspendus de la Chaussée de l'Elbe, devant la cathédrale de Cologne, même devant les fleuves, le Rhin, le Main, le Danube, au milieu des grandes villes, j'avais une sensation de poussière sur les yeux » ; *Mein Jahr*, p. 159 : « *Vor den Schlössern von Schönbrunn, Nymphenburg und Charlottenburg, vor den hängenden Prachtgärten an der Elbchaussee, vor dem Kölner Dom, selbst vor den Strömen, dem Rhein, dem Main, der Donau, inmitten der großen Städte hatte ich eine Empfindung von Staub auf den Augen.* »
22. *Baie de Personne*, p. 135 et suiv. ; *Mein Jahr*, p. 170-171.

l'écrivain²³. Décrire, c'est transposer la perception visuelle en spatialité narrative : faire de la perception initiale le ferment d'un développement imaginaire. Et c'est de la sorte, dans ce double devenir, devenir-image du monde, et devenir-monde du sujet, que peuvent s'harmoniser l'ordre des mots et celui des choses.

Mais au-delà de cet imaginaire de la matière et de la place centrale qu'occupe la perception des simples, il y a un autre plan de rapprochement possible entre Handke et le cinéma de l'humilité : la *nature* même du regard. Car si le regard est premier, il ne s'accomplit pas dans le premier regard. Mais dans une sorte de temps second, de dédoublement ou plutôt de redoublement que le narrateur de *La Grande Chute* (*Der große Fall*) appelle « le deuxième regard²⁴ » et qui, parce qu'il *dure*, s'étend, prend une épaisseur spatiale, parvient à saisir véritablement le phénomène dans ses aspects contradictoires. Le premier regard relève de ce que l'on pourrait appeler le préjugé, c'est-à-dire de l'identification rapide. Il ne saisit pas vraiment ce qu'il voit, se trompe car il va trop vite et reste soumis à une fonction de balisage instrumental, de reconnaissance *a priori*. C'est en fait un obstacle à la perception de l'objet ou du phénomène singulier, de ce que j'appelais le « simple », que le deuxième regard vient « relever » :

Les objets trompeurs, l'écorce de bouleau, le mica – l'« argent de chat » –, le nid de frelons, gris souris, ébouriffé, n'étaient-ils pas, à mieux y regarder, sans valeur ? Non, ils étaient précieux. [...] Quelle pouvait être la valeur d'une enveloppe d'insecte pâlie, isolée de son environnement, crûment éclairée ? [...] La valeur marchande, je vous prie ! L'objet trompeur en soi : sans valeur. La valeur de sa contemplation : inestimable. Tout était dans la contemplation, la capacité de contempler, le passage d'un coup d'œil distrait à une observation attentive, et, par la suite, justement, à un apprentissage, autrement dit à une incorporation de ces formes révélées pour la première fois, à la faveur de l'erreur, des couleurs, de la silhouette de l'objet trompeur, à une incorporation du jaune des feuilles, de la structure des chatons, du motif dans l'écume au creux des racines d'un chêne, une incorporation, pour la première fois et durablement, de toutes ces richesses inestimables²⁵ – [...]

23. *Baie de Personne*, p. 457 ; *Mein Jahr*, p. 591 : « So ein Mitbuchstabieren ist mein Höchstes. »

24. Peter Handke, *La Grande Chute*, Paris, Gallimard, 2014, p. 103 ; *Der große Fall*, 2011, p. 128.

25. *La Grande Chute*, p. 43-44 ; *Der große Fall*, p. 51 : « Waren die Irrtumsdinge, die Birkenrinde, der Glimmer – das „Katzensilber“ –, das Hornissennest, mausgrau, zerfleddert, beim näheren Beäugen, nicht eher wertlos? – Doch, sie stellten einen Wert dar. [...] Was war der Wert einer von seiner Umgebung isolierten, scharf ausgeleuchteten bleichen Insektenhülle? Den Marktwert her, bitte schön! – Das Irrtumsobjekt für sich: wertlos.

Cette situation caractéristique du narrateur handkéen, qui appréhende les choses de façon ambivalente, évitant de les fixer dans la seule dimension du premier regard et de s'en satisfaire, Norbert Gabriel lui a donné le nom de « double optique », empruntant à une tradition qui remonte à Nietzsche et Thomas Mann²⁶. La bascule perspective qu'il opère, du « coup d'œil » à l'« observation attentive », libère la véritable épaisseur phénoménale de la perception. En dégageant le regard de ses pré-formes, la double optique apparaît comme la méthode décisive de l'entreprise de déconditionnement qui détermine pareillement le projet artistique de Handke et des cinématographies évoquées. Son application conséquente crée une tension entre le proche et le lointain, entre « une organisation télescopique et une organisation microscopique du regard²⁷ », décentre systématiquement le regard et empêche que l'on saisisse unidimensionnellement le monde :

[...] puis elle s'assit sur le rivage, tournée vers l'intérieur des terres, d'où maintenant, avec les vents descendants qui en provenaient, des parachutistes, toute une escadrille, obliquent vers la côte et, pour partie accrochés l'un à l'autre en formant des figures comme dans une démonstration, descendent d'un vol lent sur la « baie de la Fille prodigue » : de près, ce sont les ailerons de fleurs de tilleuls avec les fruits qui y sont suspendus, environnés maintenant par les zigzags de nuées de chauves-souris²⁸.

Der Wert seiner Betrachtung: unschätzbar. Er läge in der Betrachtung, im Betrachtenkönnen, im Übergang vom achtlosen Hinschauen zum achtsamen Betrachten, und in der Folge eben Lernen, anders gesagt, Insichaufnehmen der zum ersten Mal, mithilfe des Irrtums, offenbar werdenden Formen, Farben der Gestalt des Irrtumsgegenstands, ein Insichaufnehmen des Blattgelbs, der Struktur der Blütenstängel, des Musters im Schaum der Eichenwurzelmulde, ein Aufnehmen all dieser unschätzbaren Reichtümer erstmals und auf Dauer – [...] ».

26. Norbert Gabriel, « Handkes „doppelte Optik“. Zu einem Erzählprinzip in der *Langsamen Heimkehr* », *Text und Kritik*, n° 24, 1989, p. 93-103 : « „Doppelte Optik“ meint, daß ein und dasselbe Phänomen aus zwei unterschiedlichen, konträren Blickwinkeln betrachtet werden kann, daß auch die jeweilige Gegenposition in Betracht gezogen werden muß, wo Erkenntnis geistiger oder geschichtlicher Kräfte und Wirkungen geleistet werden soll. So ist jede Aussage immer nur eine bedingte Aussage, die des Korrektivs bedarf, wenn sie Geltung beanspruchen will. »
27. L'expression (« *Zuschnitt von teleskop- und mikroskopartiger Blickeinrichtung* ») est de Helmut Moysich, dans « Dingfest und tänzerisch. Zu Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* », *Manuskripte*, n° 135, 1997, p. 104.
28. *Baie de Personne*, p. 267 ; *Mein Jahr*, p. 341 : « [...] setzte sich danach an das Ufer, mit dem Gesicht zum Landesinneren, aus dem jetzt, mit dem Fallwind von dort, Fallschirmspringer, ein ganzes Geschwader, zur Küste her abdrehen und, zum Teil ineinanderverhakt zu Figuren wie bei einer Schau, herniederschweben auf die „Bucht der Verlorenen Tochter“: aus der Nähe die Flügel von Lindenblüten, mit den daranhängenden Fruchtkugeln, umzackt inzwischen von Fledermausschwärmen. »

Austriaca n°92

Peter Handke et l'autonomie de la littérature

Études réunies par Svjetlan Lacko Vidulić et Jacques Lajarrige

Introduction. «À l'art, sa liberté»? Peter Handke et l'autonomie de la littérature

Einleitung. "Der Kunst ihre Freiheit"? Peter Handke und die Autonomie der Literatur

Karl WAGNER: Peter Handkes Nobelpreisrede im Werkzusammenhang

Tanja Angela KUNZ: Freiheit des Schreibens – Befragung zur Pflicht: Peter Handkes Interviews im Kontext von Autonomieästhetik und Ethik

Jürgen BROKOFF, Djordje KANDIC: Zur Verschränkung von Politik, Natur und Ästhetik in Peter Handkes Jugoslawien-Texten und Saša Stanišićs *Herkunft*

Boris PREVIŠIĆ: Narrative Transgressionen in Handkes Jugoslawien-Komplex

Herwig GOTTWALD: Handkes Narrentum im Spannungsfeld seiner (politischen) Poetik

Stéphanie PÉTRONE: *Personne* ou l'identité idiote de l'écrivain

Gauthier LABARTHE: L'idiotie comme geste d'écriture dans *Don Juan (raconté par lui-même)*

Clélie MILLNER: Lieu de l'absence, présence des spectres: *Die Abwesenheit* de Peter Handke

Thorsten CARSTENSEN: *Two Rode Together*: Peter Handke und das Kino John Fords

Lambert BARTHÉLÉMY: Handke et le cinéma. Immanence épique et esthétique des simples

Ralf ZSCHACHLITZ: Peter Handkes „Obstdiebingen“. Eine ökokritische Lektüre

Clemens ÖZELT: Das Landesinnere, der Vexin, die Picardie. Peter Handkes Landkarten- und Regionenpoetik (*Die Obstdiebin*)

Des idées et des faits

Christian BONNET: Jacques Bouveresse (1940-2021)

Aurélie LE NÉE: *In memoriam* Friederike Mayröcker

Gilles CAMPAGNOLO: Vingt ans d'études sur le fondateur de l'école autrichienne d'économie : Carl Menger (1840-1921)

Notices bibliographiques

Publications récentes sur l'Autriche

Résumés/*Zusammenfassungen*/*Abstracts*

PRESSES UNIVERSITAIRES DE ROUEN ET DU HAVRE

ISBN : 979-10-240-1617-7

ISSN : 0396-4590



9 791024 016177

25 €

