



**HAL**  
open science

## Variations fantastiques. L'exemple de Leo Perutz

Evelyne Jacquelin

► **To cite this version:**

Evelyne Jacquelin. Variations fantastiques. L'exemple de Leo Perutz. Littératures. Université d'Artois, 2002. Français. NNT: . tel-01970603

**HAL Id: tel-01970603**

**<https://hal.science/tel-01970603>**

Submitted on 24 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**EVELYNE JACQUELIN**

**VARIATIONS FANTASTIQUES L'EXEMPLE DE  
LEO PERUTZ**

Thèse soutenue le 18 Juin 2002 pour l'obtention du doctorat en Études germaniques  
Mention « Très Honorable » avec les félicitations du jury

**UNIVERSITÉ D'ARTOIS**

**Jury**

M. Jean-Marie Valentin, Professeur à l'Université de Paris IV, Président du Jury

M. Maurice Godé, Professeur à l'Université de Montpellier III, Rapporteur

M. Jean-Jacques Pollet, Professeur à l'Université d'Artois, Directeur de thèse

M. Gérald Stieg, Professeur à l'Université de Paris III, Rapporteur

Mme Erika Tunner, Professeure à l'Université de Paris XII

EVELYNE JACQUELIN

# Variations fantastiques L'exemple de Leo Perutz

Tome 1

Thèse de doctorat  
(Arrêté du 30/3/1992)

Sous la direction de  
M. le Professeur Jean-Jacques POLLET

ÉCOLE DOCTORALE DE L'UNIVERSITÉ D'ARTOIS

2002

Au compagnon patient  
À l'impatient enfant

« Le train vient de passer Bergwang. Bientôt je serai rendu. Il y a mes livres au village. Il y a Broch, Musil, Stifter, Hofmannsthal, Bernhard, Canetti. Il y a Trakl et Rilke, Roth, Schnitzler. Leo Perutz et Kafka. »  
(Jean-Pierre Maurel, *Règlement*)

« Es gibt nur zwei Dinge die Leere  
Und das gezeichnete Ich »  
(Gottfried Benn, *Nur zwei Dinge*)

## Sommaire

### Tome 1

<b>Abréviations des ouvrages fréquemment cités</b> .....	VI
<b>Préambule</b> .....	1
<b>1- Les ambiguïtés d'une redécouverte</b> .....	10
<b>1.1- « Auf und Ab des Nachruhms »</b>	
<b>Une carrière contrastée soumise aux aléas de l'histoire</b> .....	10
Succès (10) – Embarras (12) – Crises (13) – Exil (16) – Isolement (18) – Retour ? (21)	
<b>1.2- « Aber die Literaturkritik wußte schon damals nicht recht wohin mit ihm »</b>	
<b>Une évaluation hésitante du corpus</b> .....	25
Modernité ? (25) – Divertissement ? (27) – Fluctuations (29) – Charge (33) – Contextualisation (36) – Esthétique (39)	
<b>1.3- « ... und was daran Literatur ist, das gibt sich so anspruchsvoll und bescheiden, daß man den Dichter über dem Gedichteten vergißt »</b>	
<b>Réflexions sur la question de la valeur littéraire et les malentendus marquant la réception perutzienne</b> .....	43
Paralittérature (43) – Commerce (45) – Conformisme (48) – Modèle (50) – Polysémie (52) – Architecture (55) – Paradoxes (58)	
<b>2- Les scandales du fantastique</b> .....	62
<b>2.1- « ... heute mit recht als einer der bedeutendsten phantastischen Erzähler in deutscher Sprache angesehen »</b>	
<b>Un rattachement discuté au domaine fantastique</b> .....	62
Lectures (62) – Classement (65) – Recherches (67) – Contestation (69) – Révocation ? (74)	
<b>2.2- « Étrange démarche que celle qui consiste à parler longuement d'un objet préalablement déclaré indéfinissable »</b>	
<b>Divergences théoriques de part et d'autre du Rhin</b> .....	77
Approches (77) – Réticences (81) – Malentendus (87) – Accents (92) – Positionnements (96)	
<b>2.3- « Et puis, il faudroit bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu'on fasse pour le proscrire »</b>	
<b>Élaboration d'une définition</b> .....	103
Prologomènes (103) – Transtextualité (105) – Genre ? (108) – Grotesque (111) – Trame (115) – Variables (118) – Contexte (123) – Discours (128) – Codes (132)	
<b>3- Mimèsis</b> .....	140
<b>3.1- « ... mit fast erschreckender Lebensechtheit ... »</b>	
<b>L'art du détail vrai, signature perutzienne</b> .....	140
Ancrage (140) – Authenticité (143) – Détails (147) – Autoportrait (152) – Garnison (156)	

<b>3.2- « Sprache der Zeit, ... Sprachgeist der Personen »</b>	
<b>Le « réalisme textuel » : mimétisme verbal, identités langagières et vraisemblable onomastique</b> .....	162
Archaïsmes (162) – Jargons (164) – Babel (166) – Idiolectes (169) – État civil (172) – Identité (178)	
<b>3.3- « Die Klage des Lear'schen Narren hat auf mich immer stärker gewirkt als die des König Lear »</b>	
<b>Réalisme social et regard politique</b> .....	183
Miséreux (183) – Subversion (185) – Aliénation (190) – Reich (192) – Internationale (196)	
<b>4- Mémoire des lieux et « temps mauvais »</b> .....	201
<b>4.1- « Aber man ist mit einem Land oder einer Stadt nicht fertig, solange man seine Träume noch dort lokalisiert »</b>	
<b>Adresses et itinéraires : réseau de noms, stations du deuil</b> .....	201
Symbolisme (201) – Topographie (203) – Villes (205) – Fronts (209)	
<b>4.2- « Du warst — leider mit Recht — immer ein Pessimist »</b>	
<b>La critique face aux pièges de l'histoire, caution mimétique ambivalente mise au service d'un pessimisme trompeur</b> .....	214
Histoire (214) – Pessimisme (217) – Patronage (222) – Valeurs (224)	
<b>4.3- « Si l'on rudoie l'utopie, on la tue »</b>	
<b>Repères temporels et dialectique de la révolte</b> .....	227
Chronologies (227) – Règnes (231) – Révoltes (236) – Révolution (245)	

## Tome 2

<b>5- Le double jeu de l'histoire</b> .....	256
<b>5.1- « Mein Roman ist ja keine geschichtlich treue Darstellung, keine Quelle historischer Tatsachen »</b>	
<b>Détournements et réécriture paradoxale de l'histoire</b> .....	256
Duplicité (256) – Montages (260) – Brouillages (271) – Bascule (283)	
<b>5.2- « Impressionistische Analyse der Historie »</b>	
<b>La geste de Grumbach ou l'anamorphose de Charles Quint</b> .....	292
Chroniques (292) – Charles Quint (293) – Correspondances (297) – Allemagne (300) – Défaites (304) – Renoncement (307) – Anamorphose (310)	
<b>5.3- « ... eine Verbeugung vor dem alten Prag »</b>	
<b>Une fresque de Bohême : Rodolphe et Mordechai Meisl</b> .....	313
Tresse (313) – Pactes (315) – Désillusion (318) – Minorités (323) – Deuil (327)	
<b>6- Imaginatio phantastica</b> .....	336
<b>6.1- « ... auf manchen Seiten blättert man wie in der orientalisch-farbigen Pracht von Tausend und eine Nacht »</b>	
<b>Une filiation revendiquée avec la tradition du conte</b> .....	336
Emprunts (336) – Conte (341) – Oralité (344) – Formulettes (348) – Scansion (351)	

<b>6.2- « Man spürt die mystische Welt hinter den Erscheinungen des Tages » Lieux étranges, passeurs et auxiliaires magiques : une dérive parfois parodique vers l'« autre côté » des choses</b> .....	359
Topoi (359) – Lieux (360) – Exotisme (364) – Antiquaires (366) – Livres (371)	
<b>6.3- «Es herrschen Schicksal, Teufelspakt und Fluch » Rencontres avec l'au-delà , entre ésotérisme dérisoire et surnaturel judéo-chrétien</b> .....	377
Mages (377) – Sortilèges (380) – Succube (386) – Émissaires (393)	
<b>7- Les labyrinthes du destin et le fantastique désenchanté</b> .....	403
<b>7.1- « Der Gott des Zufalls in seiner unberechenbaren Laune » L'emprise du diable et la Loi divine</b> .....	403
Ambivalence (403) – Fatalité (405) – Engrenage (412) – Destins (416)	
<b>7.2- « Das ist die Geschichte [...], sie gehört Ihnen, machen Sie aus ihr, was sie wollen » Jeux de piste fantastiques : parcours métaphysiques et miroirs de la conscience malheureuse</b> .....	323
Dichotomie (423) – Croyances (428) – Pièges (432) – Clivage (437) – Jumelages (443)	
<b>7.3- « Ein jeder trägt sein Jüngstes Gericht in sich » Les habits profanes du merveilleux et le rêve d'épopée</b> .....	451
Apories (451) – Désenchantement (458) – Déshonneur (464) – Disarmo ! (470)	
<b>Bilan</b> .....	477
<b>Bibliographie chronologique des textes écrits par Leo Perutz</b> .....	490
<b>Annexe : production théâtrale et audiovisuelle</b> .....	497
<b>Bibliographie des ouvrages cités</b> .....	500
<b>Index des noms propres</b> .....	515
<b>Table des matières analytique</b> .....	523
<b>Remerciements</b> .....	533

## Abréviations des ouvrages fréquemment cités

### 1- Œuvres de Leo Perutz

- **HERR ...** : *Herr, erbarme dich meiner!*, Vienne : Zsolnay, 1985, contenant :
  - **ANTICHRIST** : *Die Geburt des Antichrist*. Ibid.
  - **DIENSTAG** : *Dienstag, den 12. Oktober 1916*. Ibid.
  - **DRUCK** : *Nur ein Druck auf dem Knopf*. Ibid.
  - **GESPRÄCH** : *Gespräch mit einem Soldaten*. Ibid.
  - **HERR** : *Herr, erbarme dich meiner!* Ibid.
  - **KARTÄTSCHKE** : *Das Gasthaus zur Kartätsche*. Ibid.
  - **MOND** : *Der Mond lacht*. Ibid.
  - **SERVI** : „*Pour avoir bien servi*“. Ibid.
  - **TAG** : *Der Tag ohne Abend*. Ibid.
- **JUDAS** : *Der Judas des Leonardo*, Vienne : Zsolnay, 1988.
- **KOSAK** : *Der Kosak und die Nachtigall*. Écrit avec Paul Frank. Munich : Langen Müller, 1991.
- **KUGEL** : *Die dritte Kugel*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1987 (rororo 12198).
- **MAINACHT ...** : *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996, contenant notamment :
  - **BARDI** : *Der Tod des Messer Lorenzo Bardi*. Ibid.
  - **BRUDER** : *Der Bruder des Leonardo. Ein Gespräch*. Ibid.
  - **HATZ** : *Die Hatz auf den Mond*. Ibid.
  - **MAINACHT** : *Mainacht in Wien*. Ibid.
  - **SCHRAMEK** : *Der Feldwebel Schramek*. Ibid.
  - **SOLITÄR** : *Der Vogel Solitär*. Ibid.
- **MANGOBAUM** : *Das Mangobaumwunder*. Écrit avec Paul Frank. Munich : Langen Müller, 1991.
- **MARQUES** : *Der Marques de Bolibar*, Vienne : Zsolnay, 1986.
- **MEISTER** : *Der Meister des Jüngsten Tages*, Vienne : Zsolnay, 1989.
- **NACHTS** : *Nachts unter der steinernen Brücke*, Vienne : Zsolnay, 1988.
- **NEUN** : *Zwischen neun und neun*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988 (rororo 12199).
- **PETRI** : *Sankt Petri-Schnee*, Vienne : Zsolnay, 1987.
- **REITER** : *Der schwedische Reiter*, Vienne : Zsolnay, 1958.
- **TURLUPIN** : *Turlupin*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988 (rororo 12282).
- **WOHIN** : *Wohin rollst du , Äpfelchen?* Vienne : Zsolnay, 1987.

Les textes sont cités dans la pagination des éditions données ci-dessus.

### 2- Ouvrages critiques

- **CATALOGUE** : MÜLLER Hans-Harald et ECKERT Brita Éd. : *Leo Perutz : 1882-1957 ; eine Ausstellung der deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Catalogue de l'exposition. Vienne & Darmstadt : Zsolnay, 1989.
- **DIE FORM DER IDENTITÄT** : BUCHNER Martina : *Die Form der Identität in den phantastischen Romanen Leo Perutz'*. Diss., Graz, 1994.



- **DIE HISTORISCHEN ROMANE** : MURAYAMA Masato : *Leo Perutz. Die historischen romane*. Phil. Diss., Vienne, 1979.
- **DOPPELTE WELTEN** : MARTÍNEZ Matías : *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- **DROMMETENROT** : LÜTH Reinhard : *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen : Corian-Verl. Wimmer, 1988.
- **ERINNERUNG UND SCHRECKEN** : NEUHAUS Dietrich : *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1984.
- **ICH KENNE ALLES** : SIEBAUER Ulrike : *Leo Perutz - „Ich kenne alles. Alles, nur mich nicht“*. Gerlingen : Bleicher, 2000 (Diss., Ratisbonne, 1998)
- **LEO PERUTZ** : MÜLLER Hans-Harald : *Leo Perutz*. Munich : Beck, 1992 (Beck'sche Reihe ; 625 : Autorenbücher).
- **LE SCEPTICISME** : CHASSAGNE Jean-Pierre : *Le scepticisme dans l'œuvre narrative de Leo Perutz*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble III, Juin 1999.
- **LP PHANT** : JAFFÉ CARBONELL Verónica : *Leo Perutz, ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Phil. Diss., Munich, 1986.
- **POETIK UND HISTORIK** : MANDELARTZ Michael : *Poetik und Historik : christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen : Niemeyer, 1992.
- **ZEITEN, RÄUME** : BERG Stephan : *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart : Metzler, 1991.

### 3- Avertissement

Ce travail a été commencé avant 1998 et se réfère à de nombreux documents antérieurs à la réforme de l'orthographe allemande : les citations originales n'ont pas été corrigées selon ces nouvelles normes.

## Préambule

« ...werden sie noch meinen Namen kennen ? Wird ihnen je eines meiner Bücher, die es in Deutschland nicht mehr gibt, (und nirgend außerhalb Deiner und meiner Bibliothek) zu Gesicht kommen ? »  
(Leo Perutz à son frère Paul ; 14 mai 1945).

Faisant écho à diverses remarques attristées de Leo Perutz<sup>1</sup>, les travaux qui lui sont consacrés font souvent le même constat : l'écrivain autrichien a longtemps été un oublié de l'histoire littéraire et demeure aujourd'hui encore assez généralement méconnu. En 1979, Masato Murayama, auteur de la première étude universitaire sur le sujet, avait l'impression de prêcher dans le désert, persuadé que les quelques rééditions du moment ne suffiraient pas à faire renaître un intérêt durable pour son auteur, et moins encore à éveiller la curiosité des germanistes<sup>2</sup>. Presque dix ans plus tard, c'est une image assez proche que donnait Reinhard Lüth, soulignant dans les premières lignes de son étude que Perutz semblait encore ignoré du public aussi bien que des chercheurs<sup>3</sup>. Malgré la « renaissance littéraire » qui s'est dessinée à partir de la fin des années quatre-vingt<sup>4</sup>, Ulrike Siebauer constate en l'an 2000 que l'écrivain reste toujours largement inconnu<sup>5</sup>.

Il est en effet incontestable que malgré les efforts des éditeurs et de quelques universitaires, la notoriété de Leo Perutz est loin d'atteindre celle d'un Meyrink ou d'un Kubin, auxquels l'histoire littéraire l'associe parfois

---

<sup>1</sup>Dans la correspondance qu'il tient pendant la guerre et dans l'immédiate après-guerre, Leo Perutz revient souvent sur l'expérience douloureuse que sont pour lui l'exil et surtout l'anonymat littéraire dans lequel l'ont plongé les persécutions nazies. Les plus marquantes de ces lettres se trouvent reproduites dans le catalogue de l'exposition consacrée à Perutz en 1989. Outre celle citée en exergue (*Catalogue*, p. 330), on peut aussi se référer à une autre missive datée du même jour et adressée à Annie et Hugo Lifczis, où Perutz conclut le récit de ses vains efforts pour être publié en Palestine par ces mots: «Kurz, es gibt nur etwas, was trost- und hoffnungsloser ist, als das Dasein eines überholten Schriftstellers, und das ist, hier sein literarischer Agent zu sein.» Ibid. p. 315. À ce sujet, voir plus loin : 1.1, *Exil, Isolement et Retour ?*.

<sup>2</sup>*Die historischen Romane*, p. 27.

<sup>3</sup>*Drommetenrot*, p. 19.

Lüth nuance son propos dans le chapitre suivant, évoquant un léger regain d'intérêt pour Perutz à partir du milieu des années soixante-dix (ibid. pp. 33-34).

<sup>4</sup>*Leo Perutz*, p. 7.

<sup>5</sup>*Ich kenne alles*, p. 7.

un peu rapidement, ni bien sûr celle de ces grands contemporains que sont Hofmannsthal, Karl Kraus ou Rilke, plus vieux de sept à huit ans, Robert Musil, Stefan Zweig, Franz Kafka, Hermann Broch, tous nés dans les mêmes années que lui, ou encore Franz Werfel et Joseph Roth, ses cadets d'une décennie. Pourtant, la bibliographie perutzienne s'est considérablement épaissie en vingt ans. Seuls certains romans, comme *Le marquis de Bolibar*, *Le maître du Jugement dernier*, *Le cavalier suédois* ou *La nuit sous le pont de pierre*, avaient reparu à intervalles irréguliers depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. En 1985, la maison Zsolnay a entrepris, sous la direction de Hans-Harald Müller, une réédition systématique des œuvres littéraires, complétée par la sortie de *Nuit de mai à Vienne*, en 1996, qui reprend divers articles — récits de voyage ou critiques littéraires — ainsi que de courts textes de prose et les fragments de deux romans inachevés. Plusieurs publications en format de poche ont suivi<sup>6</sup> ; le corpus perutzien est désormais presque intégralement accessible à un large public<sup>7</sup>. Cette reconnaissance déborde au reste largement le cadre allemand puisque dans le même temps, Perutz a été traduit ou retraduit en anglais, italien, espagnol, français, polonais ou tchèque, entre autres<sup>8</sup>.

La recherche a progressé au même rythme que le travail éditorial. Après une période pionnière marquée par les études de Masato Murayama, Dietrich Neuhaus et Verónica Jaffé Carbonell<sup>9</sup>, Hans-Harald Müller a

<sup>6</sup>Chez Rowohlt, dans la série des "rororo", à partir de 1987 ; chez Knaur plus récemment.

<sup>7</sup>Les deux romans écrits en collaboration avec Paul Frank ont eux aussi été republiés, en un volume, chez Langen Müller (*Das Mangobaumwunder - Der Kosak und die Nachtigall*, Munich : Langen Müller, 1991). En revanche, les trois pièces de théâtre de Leo Perutz ainsi que certains inédits de jeunesse dorment toujours dans les cartons des archives, à Francfort. De même, la correspondance et les nombreux carnets du journal tenu par l'écrivain n'ont pas encore fait l'objet d'un travail éditorial — seuls des extraits sont repris dans diverses études et surtout dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'écrivain en 1989.

<sup>8</sup>*Leo Perutz*, p. 7. Voir aussi la bibliographie établie par Hans-Harald Müller et Wilhelm Schernus : *Leo Perutz. Eine Bibliographie*, Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1991 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, vol. 15).

<sup>9</sup>Respectivement en 1979 (*Die historischen Romane*), 1984 (*Erinnerung und Schrecken*) et 1986 (*LP Phant* ; voir *Bibliographie 2* en annexe). Ces analyses sont de qualité variable ; la première est en particulier très discutée : les successeurs de Murayama, quand ils ne le passent pas tout simplement sous silence, se montrent assez unanimes dans la critique des interprétations qu'il propose (voir par exemple *LP Phant*, p. 245 ou *Drommetenrot*, pp. 36-37). Outre un certain nombre d'erreurs de lecture dont Verónica Jaffé Carbonell donne

entrepris avec Brita Eckert de mettre en ordre et d'exploiter le fonds Perutz, acquis en 1986 par la Deutsche Bibliothek de Francfort-sur-le-Main, en même temps qu'il reprenait l'édition des romans et nouvelles pour Zsolnay. Cet effort d'archivage, couronné par l'exposition consacrée à l'écrivain en décembre 1989, a permis d'éclairer sa vie, jusqu'alors assez mal connue, et de mieux comprendre dans quel contexte ses livres ont été écrits, publiés, puis accueillis au fil du temps. Trois ouvrages sont ainsi venus compléter les études précédentes : le catalogue de l'exposition, riche de nombreux documents d'époque ; une bibliographie répertoriant jusqu'en 1990 toutes les éditions et rééditions des écrits perutziens, tant littéraires que journalistiques ou scientifiques, mais aussi les traductions des romans et nouvelles ainsi que les critiques et les études universitaires alors parues sur le sujet ; enfin, un essai présentant l'auteur et son œuvre<sup>10</sup>. Dans le même temps naissaient d'autres vocations avec Reinhard Lüth et Michael Mandelartz, auteurs chacun de divers articles et d'une thèse sur le sujet<sup>11</sup>, tandis qu'un premier symposium était organisé à Paris, à l'initiative de Jean-Jacques Pollet, en mars 1991<sup>12</sup>.

Le rythme des publications se stabilise après cette période relativement intense durant laquelle sont mis en place les premiers axes de recherche : étude des aspects historiques (Murayama, Neuhaus, Mandelartz), rapport au genre fantastique (Neuhaus, Jaffé Carbonell, Lüth), analyse de constructions narratives complexes et piégées (Lüth, Müller). Les années

---

quelques exemples (*LP Phant*, note 22, p. 324), c'est la thèse centrale de Murayama, plaçant Perutz sous le double signe du roman populaire et du conservatisme politique, qui suscite ces critiques ; il faudra y revenir lors d'analyses plus détaillées.

<sup>10</sup>*Catalogue*, 1989 ; *Leo Perutz. Eine Bibliographie* (Hans-Harald Müller et Wilhelm Schernus), 1991 et *Leo Perutz*, 1992 (voir *Bibliographie 2* en annexe).

<sup>11</sup>Lüth a publié une série d'analyses ponctuelles, un portrait de l'écrivain, puis sa thèse (*Drommetenrot*, 1988) et deux études dédiées aux rapports de Perutz avec le mouvement de la Jeune Vienne (voir *Bibliographie 2* en annexe) ; Mandelartz a consacré son doctorat à *La troisième balle* et à *La nuit sous le pont de pierre* (*Poetik und Historik*, 1992), avant de publier des articles dédiés aux œuvres tardives (*Le cavalier suédois*, *La nuit sous le pont de pierre*, *Le Judas de Léonard* ; voir *Bibliographie 2* en annexe).

<sup>12</sup>Le colloque était organisé conjointement par l'Institut culturel autrichien de Paris et le Centre d'études et de recherches autrichiennes de Rouen ; les actes ont été publiés en 1993 sous le titre *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire* (Jean-Jacques Pollet Éd. ; voir *Bibliographie 2* en annexe).

quatre-vingt-dix sont d'abord marquées par une accalmie<sup>13</sup> avant qu'un regain d'intérêt ne se fasse sentir à la fin de la décennie. Perutz prend peu à peu place dans l'histoire littéraire, comme en atteste en particulier son intégration de plus en plus fréquente dans des travaux comparatistes. S'il fut très tôt rapproché d'autres écrivains, il s'agissait essentiellement, jusqu'à ces dernières années, de le situer dans le champ fantastique, comme l'avait fait Jean-Jacques Pollet dès 1983 dans son *Essai sur la littérature fantastique de langue allemande au début du XXe siècle*. Reinhard Lüth, Stephan Berg et Matías Martínez s'inscrivent chacun à sa manière dans cette lignée<sup>14</sup> : le premier associe dans cette perspective l'œuvre de Perutz à celle de Lernet-Holenia, parallèle repris par Berg, qui met en lumière la dimension temporelle du fantastique pratiqué par les deux auteurs, tandis que Meyrink et Kubin lui paraissent être des écrivains de l'espace ; Martínez propose pour sa part, à travers la notion de « doubles mondes », une catégorie qui recoupe celle de fantastique sans la recouvrir complètement, en vue d'établir des liens entre des textes de diverses époques rarement perçus comme apparentés<sup>15</sup>. Cette approche se retrouve en partie dans les travaux de Patrizia Enzensberger et de Mona Körte, mais la perspective s'élargit dans le même temps avec Cristina Terrile, qui mesure l'œuvre de Perutz à l'aune d'une problématique littéraire européen-

<sup>13</sup>Une seule étude est consacrée exclusivement à Perutz entre 1992 et 1997 : la thèse, non publiée et généralement ignorée par les autres spécialistes, de Martina Buchner (*Die Form der Identität in den phantastischen Romanen Leo Perutz*, Diss., Graz, 1994) dans laquelle l'auteur, s'appuyant sur les théories de Clemens Lugowski, tente d'analyser la manière dont la crise de l'identité est liée aux structures fantastiques dans certains romans de Perutz (*La troisième balle*, *Le tour du cadran*, *Le marquis de Bolibar*, *Le maître du Jugement dernier*, *La neige de Saint-Pierre*, *Le cavalier suédois*, *La nuit sous le pont de pierre*). C'est la définition de Todorov qui sert de référence en matière de fantastique, mais les critères en sont appliqués de manière parfois laborieuse, Martina Buchner ne tenant paradoxalement guère compte de l'ironie et des ambiguïtés secrétées par des parcours narratifs piégés, comme on le verra au cours des analyses à venir.

<sup>14</sup>*Zeiten, Räume* (Berg, 1991) et *Doppelte Welten* (Martínez, thèse de 1993, remaniée et publiée en 1996 ; voir *Bibliographie 2* en annexe).

<sup>15</sup>L'étude de Martínez porte sur *Die Wahlverwandschaften* (J. W. v. Goethe), *Der Zusammenhang der Dinge*, (*Die Serapionsbrüder*, vol. 4, E. T. A. Hoffmann), *Auch Einer* (F. T. Vischer), *Der Tod in Venedig* (F. Mann) et *Der Marquis de Bolibar* (L. Perutz). On reviendra plus loin sur le détail de l'entreprise, fondée comme le travail de Martina Buchner, mais dans une perspective un peu différente, sur les théories de Clemens Lugowski.

ne propre à l'époque de l'entre-deux-guerres, caractérisée par la crise du personnage et la recherche de nouvelles formes narratives, tandis que dans une première étude américaine, Jonathan Skolnik s'interroge sur le traitement des éléments historiques du point de vue des rapports entre une culture juive minoritaire et le contexte allemand dans lequel elle s'insère<sup>16</sup>.

Les dernières années du XXe siècle sont aussi marquées par une recrudescence d'analyses exclusivement vouées à Leo Perutz, confirmant une certaine internationalisation des recherches ainsi qu'une diversification des approches : en France, Jean-Pierre Chassagne étudie les œuvres dans la perspective du scepticisme ; en Italie, Beatrice Talamo reprend la réflexion sur la mémoire juive, déjà présente chez Michael Mandelartz, tandis qu'en Allemagne, Arndt Krieger propose une investigation sémiotique destinée à cerner la manière éminemment ironique dont Perutz joue avec la référence au réel<sup>17</sup>. Il faut ajouter à ces diverses études la biographie proposée par Ulrike Siebauer, qui complète les travaux menés par Hans-Harald Müller dans ce domaine, ainsi que l'ouverture d'un site Internet dédié à l'écrivain par Michael Mandelartz, qui y propose notamment une bibliographie très complète et régulièrement actualisée où sont aujourd'hui répertoriés plus

<sup>16</sup>Patrizia Enzensberger : *Die Probleme der audiovisuellen Umsetzung phantastischer Literatur am Beispiel von Der Sandmann von E.T.A. Hoffmann und Der Meister des Jüngsten Tages und St. Petri Schnee von Leo Perutz im Vergleich mit Rosemary's Baby von Ira Levin*, Diss., Vienne, 1997.

M. Körte : *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der "Ewige Jude" in der literarischen Phantastik*, Diss., Berlin, 1999 ; Francfort/M. : Campus, 2000.

Cristina Terrile : *La crise de la volonté ou le romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*. Paris : Honoré Champion, 1997 (publication d'une thèse soutenue à Chambéry en 1993 sous le titre *La crise de la volonté et les apories de la narration. Un parcours dans la littérature européenne des années vingt*).

Jonathan Skolnik : "Who Learns History from Heine?" *The German-Jewish Historical Novel as Cultural Memory and Minority Culture*. Thèse, Columbia University, 1999.

Les ouvrages de P. Enzensberger et de Cristina Terrile, un peu éloignés de notre sujet, ne seront pas pris en compte dans la suite de ce travail ; l'étude de M. Körte, qui aborde *Le marquis de Bolibar*, et celle de Jonathan Skolnik sont parues trop récemment pour pouvoir y être intégrées.

<sup>17</sup>Jean-Pierre Chassagne : *Le scepticisme* (thèse de doctorat, Grenoble, 1999) ; Beatrice Talamo : *Leo Perutz. Un ebreo praghese contro l'oblio*. Florence : Polistampa 1999 (Biblioteca della Nuova antologia, 3) ; Arndt Krieger : „Mundus symbolicus“ und semiotische Rekurrenz. Zum ironischen Spiel der Wirklichkeitssignale in Romanen von Leo Perutz. Diss., Düsseldorf, 2000 ; Berlin : Tenea, 2000. L'ouvrage de B. Talamo et celui d'A. Krieger, plus sémioticien qu'attaché à l'analyse des œuvres de Perutz elles-mêmes, n'ont pas pu être pris en compte pour des raisons de délais.

d'une centaine d'articles et d'ouvrages<sup>18</sup>. Enfin, un nouveau colloque s'est tenu à Vienne et Prague, sous la responsabilité de Hans-Harald Müller et Brigitte Forster, en septembre 2000 ; les actes sont sous presse<sup>19</sup>.

Le travail présenté ici reprend l'analyse du corpus dans la perspective du fantastique, en mariant poétique et critique. Les deux premiers chapitres, étudiant la réception parfois contradictoire de l'œuvre, proposent des éléments de réflexion théorique susceptibles d'en clarifier les aspects qui donnent matière à discussion. Pour évident que cela puisse paraître au premier abord, lire Perutz à la lumière du fantastique ne va pas, en effet, sans poser quelques problèmes relatifs, d'une part, à l'évaluation esthétique du corpus lui-même, et d'autre part, au manque d'unité théorique du champ considéré — autant de raisons pouvant expliquer qu'une telle approche ait parfois suscité certaines réticences. Bien qu'elle se trouve progressivement instituée en domaine de recherche, l'œuvre de Leo Perutz, à l'écart de mouvements auxquels il peut être valorisant de se trouver rattaché, comme la Jeune Vienne, l'expressionnisme ou la *Neue Sachlichkeit*, ne fait pas partie d'un canon littéraire incontesté : si les spécialistes ne se sentent plus aussi impérieusement obligés, aujourd'hui, de justifier leur choix en termes de valeur esthétique, l'écrivain continue parfois d'être traité en petit maître, voire en simple « faiseur »<sup>20</sup>. On pourrait bien évidemment ignorer la question, pariant qu'elle finira par perdre toute pertinence, si elle ne recoupait un débat lié à ce genre fantastique auquel on a souvent relié l'œuvre, dans une perspective sur laquelle il s'agit précisément de revenir ici. La notion, couramment utilisée dans l'espace francophone, a plus de mal à s'imposer outre-Rhin où le genre souffre en tant que tel d'un discrédit en

<sup>18</sup>Ulrike Siebauer : *Ich kenne alles* (2000).

<http://www.biblint.de/perutz>. Le site donne aussi une chronologie succincte des événements biographiques et des publications de Perutz. <http://www.biblint.de/> est, plus largement, un site dédié à la germanistique, qui propose notamment de nombreux conseils pour les étudiants et les chercheurs utilisant Internet.

<sup>19</sup>*Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Leo Perutz – Dimensionen des Werks – Stationen seiner Wirkung*. Eine Veranstaltung der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, des Pädagogischen Institutes für Niederösterreich, der Universität Hamburg und der Universität Helsinki. 20 et 21 septembre 2000.

<sup>20</sup>Le mot est de Lionel Richard, lors d'une émission sur France Culture il y a quelques années. C'est aussi le point de vue de Matías Martínez (*Doppelte Welten*, pp. 178-179).

partie dû au fait qu'il est fréquemment associé à une période particulière, le tournant du XIXe au XXe siècle, et plus précisément à certains auteurs longtemps considérés comme marginaux, tels Kubin et Meyrink, voire tout à fait décriés comme Strobl et Ewers. Il a donc paru utile de revenir, dans un premier point, sur l'appréciation fluctuante des œuvres perutziennes, rapportée à la question plus générale de l'évaluation littéraire, avant d'aborder, dans un deuxième chapitre, certains problèmes spécifiquement liés au genre fantastique.

La démarche, à cet égard, est délibérément abstraite et transhistorique : il ne s'agit pas de rendre compte d'un corpus prédéfini, entériné par les habitudes éditoriales ou académiques, et pensé en termes de territoire et de limites, mais de cerner, à partir des théories les plus courantes, ce qui apparente une série de textes que l'on peut ainsi ériger en genre<sup>21</sup>. Or, s'il est possible de dégager un consensus entre spécialistes pour déterminer les traits généraux par lesquels un texte entre dans le champ fantastique, les définitions en vigueur laissent en suspens certaines questions controversées. On s'accorde généralement à considérer le genre comme une manière de faire jouer l'une contre l'autre, souvent par le biais d'une structure en énigme, des représentations du monde réputées incompatibles et appréhendées à travers les catégories du surnaturel, de l'irrationnel, de l'inexplicable, par opposition au monde tangible du quotidien, domaine de la raison scientifique et des certitudes éprouvées. Cependant, l'énumération même de ces différents termes témoigne de la difficulté à constituer ces deux sphères en références stables dont la valeur opératoire serait garantie pour l'ensemble du genre, problème renvoyant plus généralement à la prise en compte de la dimension historique dans l'analyse poétique. Dans cette perspective, il importe de formuler une définition qui, suffisamment précise pour permettre d'appréhender une singularité générique, conserve sa pertinence quelle que soit la réactualisation du schéma dégagé.

---

<sup>21</sup>Cette approche s'appuie sur les réflexions développées par Jean-Marie Schaeffer en matière de théorie des genres (Jean-Marie Schaeffer : *Du texte au genre*, in Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd. : *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986, Coll. *Points Littérature*, n° 181, pp. 179-205 ; *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989).



L'analyse des œuvres singulières, dans les cinq chapitres suivants, a vocation à conforter ces propositions théoriques en faisant la démonstration de leur efficacité. Mais il ne saurait être question, en l'occurrence, de faire jouer la démarche poétique comme une clôture formaliste excluant toute tentative herméneutique : au contraire, le cadre théorique choisi, pour peu qu'il soit relayé par une démarche de critique classique, permet en mainte occasion l'approche d'un sens singulier qu'il serait dommage de renoncer à saisir. L'architecture fantastique, oscillant entre les pôles de la référence au réel et du merveilleux, sera donc aussi notre guide pour explorer le corpus dans sa richesse référentielle autant que dans son foisonnement imaginaire, tout en analysant la virtuosité narrative à laquelle donnent lieu ces jeux sur la mimésis. Le parcours ainsi proposé ne suit pas la structuration arborescente propre au classement scientifique ; il est linéaire et sinueux, voire spiralé, invitant à revenir sur certains textes à diverses reprises pour en éclairer des aspects différents et complémentaires.

Déroulant ce fil d'Ariane au cœur des labyrinthes perutziens, on en découvrira d'abord, au chapitre 3, les aspects réalistes — goût du détail vrai, mimétisme verbal, aspects sociaux et politiques — avant de passer graduellement vers cet « autre côté » des choses dont l'émergence fait le fantastique. C'est au traitement de l'espace et du temps que revient en l'occurrence le rôle de pivot : caution mimétique par excellence, les références spatiotemporelles sont piégées à plus d'un titre, plongeant les fictions dans le flot de l'histoire attestée en même temps que celle-ci se trouve détournée et réécrite pour prendre place dans une vision tragique reposant sur une confrontation de l'individu avec des figures nourries de surnaturel judéo-chrétien. Ce dispositif complexe a donné lieu à des interprétations parfois hâtives, en termes idéologiques, que le chapitre 4 tentera de clarifier, soulignant en particulier l'attention portée par Perutz à la question de la révolte et de la révolution. Un cinquième point sera consacré à la manière très singulière dont Perutz tourne en dérision les références aux annales pour célébrer la virtuosité narrative et le triomphe de la fiction, tout en livrant une véritable réflexion historique, méditation sur le pouvoir tel qu'il s'exerce en particulier dans un espace germanique toujours appréhendé comme un foyer de dissensions et de violence : *La troisième balle* et *La nuit*

*sous le pont de pierre*, mêlant indissolublement chroniques et légendes, en fournissent deux exemples marquants qui se répondent à quelques décennies d'intervalle. Une fois cernée la manière dont un imaginaire magique s'inscrit dans les méandres de l'histoire, il sera temps d'aborder pour lui-même le domaine du merveilleux perutzien, dont on verra au chapitre 6 qu'il se traduit par une série de caractéristiques stylistiques en même temps qu'il fournit de nombreux thèmes et motifs pouvant être regroupés comme autant de stations sur le chemin qui mène du monde quotidien à son revers surnaturel. Le jeu fantastique, structuration duelle du matériel narratif, donne naissance à des récits permettant une double lecture fondée sur cet antagonisme typique du genre entre une écriture mimétique et l'insertion d'éléments empruntés au merveilleux : la dernière étape de notre parcours à travers l'œuvre de Leo Perutz étudiera le fonctionnement de ce dispositif, montrant comment l'enchaînement de fatalités rapportées à une thématique religieuse sert de contrepoids narratif à la conscience malheureuse de narrateurs incertains ou suspects, structure fondamentale des fictions perutziennes que l'on retrouve sous une forme sécularisée jusque dans les œuvres les moins marquées par le surnaturel. Même lorsque le merveilleux se résorbe dans la référence au réel, son empreinte demeure en filigrane comme une signature, et ces multiples variations fantastiques donnent en fin de compte à l'écriture perutzienne son unité en même temps que sa diversité.

## 1- Les ambiguïtés d'une redécouverte

« bittet um einen Platz zwischen Pascal und Pindar » (Annotation manuscrite apposée par Leo Perutz sur la page de titre d'un exemplaire du *Cavalier suédois* ).

### 1.1- « Auf und Ab des Nachruhms »<sup>1</sup> - Une carrière soumise aux aléas de l'histoire

#### - Succès -

La vogue tardive de Leo Perutz ne doit pas faire oublier les fluctuations qui ont marqué sa carrière littéraire, ni l'oubli dans lequel il a peu à peu sombré après la Seconde Guerre mondiale. L'un des problèmes posés par l'écrivain, outre les énigmes qu'il met en place avec minutie dans ses fictions, réside précisément dans ce jeu involontaire et complexe avec la renommée. La célébrité lui vient vite : son premier roman, *La troisième balle*, est salué par la critique lors de sa parution en 1915 ; trois ans plus tard, *Le tour du cadran* recueille selon Egon Erwin Kisch « l'un des plus grands succès de librairie » de l'immédiate après-guerre<sup>2</sup>, et l'œuvre sera bientôt traduite en de nombreuses langues. Avec *Le marquis de Bolibar* (1920) et surtout *Le maître du Jugement dernier* (1923), la percée se confirme<sup>3</sup> et les deux textes seront à leur tour publiés dans divers pays.

Autre signe de réussite : les producteurs de cinéma s'intéressent à Perutz dès la publication de *La troisième balle*. Un peu plus tard, la Metro Goldwyn Mayer acquiert tous les droits afférents au *Tour du cadran*, et en

<sup>1</sup>Titre d'un article de Georg Fröschel in *Aufbau*. New York : 1962, N° 30 : 27/7, pp. 24-25.

<sup>2</sup>Egon Erwin Kisch : *Wiener Erzähler*. In : *Prager Tagblatt*, 1920, N° 262 : 7/11, reproduit in : E. E. K. : *Mein Leben für die Zeitung, 1906-1925. Journalistische Texte 1*. Berlin, Weimar : Aufbau Verl., 1983, p. 374.

<sup>3</sup>Voir à ce sujet *Die historischen Romane*, p. 12.

Michael Mandelartz, désireux de renverser ce qu'il nomme les topiques de la recherche perutzienne, tient à relativiser ce succès en se fondant sur un état des tirages pour l'année 1925 où se trouvent consignés de cinq à quatorze mille exemplaires par titre paru (il s'agit des six premières œuvres de Perutz, de *La troisième balle* à *Turlupin*). L'écrivain, remarque-t-il, est ainsi loin d'égaliser les chiffres atteints par les vrais " best-sellers " de l'époque (autour de 100.000 exemplaires). Cela permet-il pour autant d'en conclure que parler « d'auteur à succès », à propos de Perutz, ne tient pas (*Poetik und Historik*, pp. 2-4) ? Il semble plutôt que se soit affaire d'appréciation : sans faire de très gros tirages, Perutz n'était certes pas un inconnu, ni un artiste confidentiel.

1925, Murnau entreprend des démarches pour collaborer avec l'écrivain<sup>4</sup>. Si ces premiers projets n'aboutissent pas, *Le marquis de Bolibar* et *La naissance de l'Antéchrist* seront en revanche effectivement filmés, de même qu'une œuvre un peu plus tardive écrite avec Paul Frank : *Le Cosaque et le rossignol* <sup>5</sup>.

Entre succès littéraires, théâtraux<sup>6</sup> et cinématographiques, les années vingt apportent donc la gloire à Perutz. Préfaçant l'édition en feuilleton du *Maître du Jugement dernier* dans le journal viennois *Der Tag*, Richard A. Bermann décrit avec humour le tourbillon qui emporte son ami :

« Le voilà qui accède aujourd'hui à une certaine célébrité ; à Los Angeles, on tire un film du *Tour du cadran*, à Londres, on monte *Le marquis de Bolibar* au théâtre, ses livres en sont à la dixième édition, et même le café Herrenhof ouvre ses portes à Leo Perutz. »<sup>7</sup>

Avec la publication de *Où roules-tu, petite pomme ?* en 1928, on peut même parler de triomphe. Le roman, lancé à grand renfort de publicité, paraît d'abord en feuilleton dans un journal à gros tirage, le *Berliner Illustrierte Zeitung*, puis sous forme de livre. Son succès est tel que le titre passe dans le langage courant, « slogan des années vingt finissantes », ainsi que le note Ilse-Lore Worch dans une thèse sur les romans populaires et l'esprit de l'époque, où elle ajoute que l'expression « devint caractéristique des incertitudes du temps et d'un doute existentiel »<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup>Voir à ce sujet *Catalogue*, pp. 64, 87-88.

<sup>5</sup>Voir les références des versions filmées en annexe.

<sup>6</sup>*Le tour du cadran* est adapté pour le théâtre en 1923 et joué à Hambourg et Berlin. Voir le chapitre *Théâtre* en annexe.

<sup>7</sup>«Jetzt fängt er an, ziemlich berühmt zu werden; in Los Angeles verfilmt man " Zwischen neun und neun ", in London dramatisiert man den " Marques de Bolibar ", seine Bücher erscheinen in zehnter Auflage, ja, selbst im café Herrenhof lassen sie Leo Perutz schon gelten.» Arnold Höllriegel — alias Richard A. Bermann : *Leo Perutz*, in *Der Tag*, 1923, N°91 : 28/2.

<sup>8</sup>«Wie eine persönliche Anrufung wurden die Worte " Wohin rollst du, äpfelchen... " (1928) zur Parole der End-Zwanziger Jahre. Der Titel löste sich ab vom Roman und gewann ein eigenes Leben, er wurde charakteristisch für die Ungewißheit der Zeit und den Zweifel an der Existenz. Ilse-Lore Worch: *Die Geistesart der Zeit von der Jahrhundertwende bis 1944, gespiegelt im Unterhaltungsroman der " Berliner Illustrierten Zeitung "*. Phil. Diss. Berlin, 1948, p. 72, cité in *Catalogue*, p. 189.

- Embarras -

Cependant, la célébrité de Leo Perutz ne le mettra pas à l'abri des difficultés. L'année 1923 constitue à cet égard une première charnière dans sa vie d'écrivain : en juin, il décide en effet de se consacrer entièrement à la littérature et abandonne son travail d'actuaire auprès de la compagnie d'assurances Anker. Privé de ce revenu régulier, il va devoir affronter des difficultés financières de plus en plus aiguës. Le 27 août 1924, il note déjà :

« Graves soucis d'argent ! Mes titres chutent à la bourse. J'ai de grosses dépenses. Mes livres ne rapportent rien. [...] Soutien incertain de la société [l'entreprise paternelle] : les affaires vont mal. »<sup>9</sup>

À partir de la fin des années vingt, ces problèmes se feront toujours plus pressants, ainsi qu'en témoignent les rapides bilans que Perutz dresse dans son journal à chaque nouvel an<sup>10</sup>.

Cela ne sera pas sans conséquences sur le plan littéraire : poussé par la nécessité, Perutz va se lancer dans des travaux plus alimentaires que par le passé. C'est dans ce contexte qu'il convient de situer l'activité de scénariste à laquelle il semble s'être consacré assez tôt, se gardant d'y mêler officiellement son nom afin de préserver sa réputation littéraire : *Le maître du Jugement dernier*, conçu comme scénario dès 1920, témoigne de cette précocité<sup>11</sup>. Perutz se fera aussi traducteur et adaptera, avec Oswald Levett, deux textes de Victor Hugo<sup>12</sup> au prix de ce que Jan Christoph Meister appelle des « contractions de la matière romanesque » et une « réduction à leur minimum des moyens narratifs »<sup>13</sup> — autant dire qu'il s'agit de coupes som-

<sup>9</sup>«Schwere Geldsorgen! Meine Papiere fallen an der Börse. Ich habe große Ausgaben. Keine Einkünfte aus meinen Büchern. [...] Rückhalt bei der Firma [des Vaters] unsicher, da die Geschäfte schlecht gehen.» Journal de Leo Perutz, cité in *Catalogue*, p. 186.

<sup>10</sup>Il note ainsi le 1er janvier 1929 : «Meine Bücher tragen nichts mehr, werden kaum noch beachtet. In 4 Monaten kein Geld, und der Schwedische Reiter will nicht starten.» Ibid. p. 214. Un an plus tard, le tableau est encore un peu plus noir : «Nur noch für 2 Monate Geld.» Ibid. p. 215. Le bilan de l'année suivante (1930) est, cette fois, dramatique : «Geldkatastrophe hereingebrochen. Ich muß die Marken verkaufen.» Ibid..

<sup>11</sup>Voir à ce sujet le chapitre *Cinéma* en annexe.

<sup>12</sup>*Das Jahr der Guillotine*, d'après *Quatrevingt-treize*, en 1925, et *Flammen auf San Domingo*, d'après *Bug-Jargal*, en 1929 (voir la bibliographie chronologique des œuvres de Perutz).

<sup>13</sup>Jan Christoph Meister : *Éviter le superflu - À propos du minimalisme narratif chez Leo Perutz*. In *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire*. Jean-Jacques Pollet Éd., pp. 73 et 74.

bres destinées à faciliter la lecture des pavés hugoliens, ainsi que Perutz l'avoue sans ambages à propos des remaniements qu'il a fait subir à *Quatrevingt-treize*<sup>14</sup>.

Vivre de sa plume impose aussi à l'écrivain de nouvelles orientations littéraires, ce qui va nourrir la réputation d'auteur populaire qui le suit déjà. L'évaluation de ses romans fait en effet l'objet d'une controverse dès la publication de *La troisième balle* — on reviendra plus loin sur les ambiguïtés marquant la réception de l'œuvre perutzienne. Vers la fin des années vingt paraissent ainsi deux romans conçus pour le large public des éditions Ullstein : *Le cosaque et le rossignol*, écrit en collaboration avec Paul Frank, et le grand succès de Perutz, *Où roules-tu, petite pomme ?*, point d'orgue équivoque, donc, d'une carrière qui va dès lors décliner.

#### - Crises -

1928 constitue en effet une seconde rupture dans la vie de Leo Perutz : l'année même de son triomphe, il perd sa première femme, ce qui le plonge dans un chagrin presque furieux selon le témoignage de ses proches<sup>15</sup>. La période qui suit ne sera guère propice à l'écriture. Plusieurs facteurs se conjuguent pour venir briser l'élan de l'écrivain : aux ennuis d'argent déjà évoqués s'ajoutent le deuil, puis les troubles politiques des années trente. *Le cavalier suédois*, commencé durant l'automne 1928, sera abandonné après quelques mois ; un an plus tard, le travail n'a guère progressé :

---

<sup>14</sup>«In seiner ursprünglichen Gestalt ist das Buch dennoch mehr ein Denkmal der schöpferischen Seligkeit seines Verfassers als eine ungetrübte Freude für den Leser. Hier setze die Tätigkeit der Bearbeiter ein. Störendes Beiwerk, Längen und Wiederholungen mußten entfernt, Verblaßtes und Vergilbtes mußte erneuert werden.», écrit Perutz d'une plume qui semble d'autant plus iconoclaste aujourd'hui que la sourcilieuse fidélité est devenue vertu de traducteur. *Das Jahr der Guillotine*, préface, pp. 7-8.

<sup>15</sup>Annie Lifczis, amie de longue date de Leo Perutz, écrit à ce propos : «Der Tod seiner Frau (der er den sonderbaren Kosnamen "der Bär" gegeben hatte) versetzte ihn in eine ungestüme, wilde Trauer. Er wollte ihr Verschwinden nicht wahrhaben, holte Medien ins Haus, um mittels spiritistischer Sitzungen mit der Toten Kontakt aufzunehmen [...]» Cité in *Die historischen Romane*, p. 181.

« Écrit deux nouvelles. Seulement deux chapitres du *Cavalier suédois*. Impossible de boucler la pièce de théâtre.»<sup>16</sup>

L'année 1930 n'apporte que peu de progrès malgré la publication de *Seigneur, ayez pitié de moi !*, recueil de nouvelles dont presque toutes avaient déjà été publiées auparavant<sup>17</sup>. Perutz, qui s'essaye alors au théâtre, connaît aussi l'échec dans ce domaine : en décembre 1930, *Die Reise nach Preßburg*, pièce écrite en collaboration avec Paul Frank puis Hans Adler, tient l'affiche moins d'un mois à Vienne ; trois ans plus tard, la même pièce, présentée au Schubert Theater de New York, sera retirée après sept représentations<sup>18</sup>. Ces difficultés se répercutent sur l'activité littéraire de l'écrivain qui traverse une véritable crise. « Rien ne vient, le travail est au point mort », note-t-il le 28 avril 1931<sup>19</sup>.

De fait, il mettra presque deux ans à tirer de l'idée qu'il mentionne alors un nouveau roman : ce sera *La neige de Saint Pierre*, qui paraît en 1933. Date fatale : avec l'arrivée du nazisme au pouvoir, les auteurs juifs vont très vite être bannis de la scène littéraire allemande, ce qui porte un nouveau coup à Perutz. *La neige de Saint-Pierre* et *Le cavalier suédois*, enfin achevé en 1936, seront publiés à Vienne, chez Zsolnay, et non plus à Munich ou Berlin comme les œuvres précédentes. Les deux textes vont évidemment rencontrer un écho extrêmement faible en Allemagne, et Perutz se voit ainsi brutalement privé d'une grande partie de ses lecteurs, c'est-à-dire aussi de ses dernières ressources<sup>20</sup>. En 1937, Paul Neumann, membre du conseil d'administration de Zsolnay, expose la situation dans une lettre à l'écrivain Robert Neumann, exilé à Londres :

<sup>16</sup>«2 Novellen geschrieben. Vom Schwedischen Reiter nur 2 Kapitel. Das Stück [*Die Reise nach Preßburg*] will mir nicht zusammengehen.» Journal : bilan de l'année 1929, cité in *Catalogue*, pp. 214-215.

<sup>17</sup>Voir à ce sujet la bibliographie chronologique des œuvres de Perutz.

<sup>18</sup>Voir le chapitre *Théâtre* en annexe.

<sup>19</sup>«Nichts geschehen, die Arbeit ruht.» Journal, cité in *Catalogue*, p. 215.

<sup>20</sup>Le 5 mai 1933, il note par exemple : «Brief von [dem Münchner Verlag] Langen. Absage der Neuauflage des "Mangobaumwunder" (wegen Hitler). Verlust von 1500 S[chilling].» Faisant le bilan de cette même année, il résume : «St. Petri-Schnee hat nicht den großen Erfolg gebracht, den bescheidenen wie alle früheren. Ich habe kaum Aussicht auf irgendwelche Einnahmen. Der Schwedische Reiter geht nicht vorwärts. Deutschland für mich eine Katastrophe.» Ibid..

« Je n'ai pas besoin de vous décrire les problèmes presque insolubles qui se posent désormais pour les auteurs germanophones non aryens. Perutz vient de publier un roman excellemment écrit, *Le cavalier suédois*, qui a le plus grand mal à s'imposer malgré nos efforts les plus intenses, alors qu'à mon avis, le même texte publié en 1929 aurait atteint rapidement et sans difficulté un tirage de 10 000 exemplaires. »<sup>21</sup>

Bien que la critique autrichienne continue de saluer son travail, la situation du marché littéraire n'a donc rien de stimulant, ainsi que Perutz le remarque lui-même en faisant le bilan de l'année 1937 :

« Pas de progrès dans le travail. Possibilités de ventes réduites de manière catastrophique ; si je parvenais à terminer un roman, je ne trouverais pas d'éditeur, et si j'en trouvais un, cela ne m'apporterait rien sur le plan financier. »<sup>22</sup>

Le relatif succès que l'écrivain connaît en 1935 avec *Morgen ist Feiertag*, pièce présentée à Vienne, puis, entre autres lieux, à New York et Varsovie, ne saurait compenser ses déboires. Du reste, l'accueil américain n'est guère enthousiaste (l'une des critiques s'intitule par exemple « *Tomorrow's a holiday* " ou la preuve que Vienne n'est plus aussi passionnante qu'autrefois <sup>23</sup>) : Leo Perutz devra donc vite enterrer l'espoir qu'il avait un instant caressé de faire ses débuts à Hollywood, où l'acteur Joseph Schildkraut tentait de l'introduire<sup>24</sup>. Pourtant, la nécessité de quitter l'Autriche devient de plus en plus pressante à cause des tensions suscitées par la politique expansionniste du régime nazi et des menaces que cela fait peser sur la communauté juive autrichienne. Avec la perspective de l'exil, puis les difficultés concrètes liées aux préparatifs du départ, tout se conjugue pour contrarier davantage encore

<sup>21</sup>«Ich brauche Ihnen ja nicht erst zu sagen, daß es um deutschschreibende Autoren nichtarischer Herkunft Probleme gibt, die kaum mehr zu meistern sind. Von Perutz erschien vor Kurzem ein hervorragend gut gearbeiteter Roman, *Der schwedische Reiter*, der trotz intensivster Bemühungen sich kaum durchsetzen kann, obgleich derselbe Roman, etwa im Jahre 1929 erschienen, meiner Schätzung nach eine Auflage von 10.000 leicht und schnell erreicht hätte.» Ibid. p. 241.

<sup>22</sup>«Die Arbeit nicht vorwärts gebracht. Absatzmöglichkeiten katastrophal verschlechtert; bräuchte ich einen Roman zustande, so fände ich keinen Verleger, und fände ich einen, so hätte ich kein finanzielles Ergebnis.» Journal, ibid..

<sup>23</sup>Gilbert W. Gabriel : " *Tomorrow's a Holiday* ". *Proving that Vienna is not as exciting as it used to be.* In *New York City American*, 31/12/1935.

<sup>24</sup>Voir la lettre de Perutz à Schildkraut du 3 juin 1935 (ibid. p. 230), ainsi que le chapitre *Cinéma* en annexe.



le travail de Perutz, qui n'achèvera aucun projet durant les deux ans qui séparent la publication du *Cavalier suédois* et le moment où l'écrivain quitte enfin l'Autriche pour la Palestine, via l'Italie, en juillet 1938<sup>25</sup>.

- Exil -

En s'installant à Tel-Aviv, quelques mois plus tard, Perutz retrouve une assise toute matérielle : un toit, des conditions d'existence décentes, une forme de liberté et de quiétude loin des menaces immédiates<sup>26</sup>. Il prendra assez vite goût à ce nouveau pays, comme en témoignent de nombreuses lettres évoquant l'agrément de la mer, de la douceur hivernale, et plus tard, dès qu'il pourra voyager, la fascination qu'exercent sur lui les ruelles de Jérusalem, ou encore sa passion pour les antiquités, dont il fait collection<sup>27</sup>.

Mais il vivra aussi dans un sentiment d'exil toujours plus aigu, que tout vient attiser. Il semble d'abord que Perutz se soit replié sur lui-même, gardant ses distances envers les cercles que reforment en Palestine les intellectuels chassés d'Europe. En 1966, Max Brod écrit à ce sujet :

« À Tel-Aviv, Leo Perutz vivait ostensiblement en exil. Il attendait le retour des Habsbourg. Il était d'un abord difficile. Les prémisses de sa vision du monde étaient si différentes de celles que nous nous étions forgées que l'on

---

<sup>25</sup>Leo Perutz s'est résolu assez tard et manifestement à contrecœur, parce qu'il y était contraint par l'Anschluß et la situation politique européenne, à émigrer en Palestine. Il avait d'abord espéré pouvoir rester en France, où il avait fait de nombreux séjours dans les années précédentes. L'aversion que lui inspire l'idée d'aller s'installer en Palestine est clairement exprimée dans son journal : « Ich habe keinen Gusto auf Scholet und keine Lust, Ivrisch [sic.] zu lernen. Da gehe ich lieber in Europa zugrunde. » Journal, 13/12/1937, cité in *Catalogue*, p. 244. Perutz changera d'avis à propos de la langue hébraïque, qu'il apprendra à aimer — *ibid.* pp. 263 et 274.

Au sujet des projets, préparatifs et difficultés liés au départ de Perutz, voir le chapitre *Die Emigration* du catalogue de l'exposition (*ibid.* pp. 242-248). On en trouve aussi un reflet immédiat dans *Mainacht in Wien*, que Perutz commença à écrire durant les quelques mois passés en Italie avant d'embarquer pour la Palestine en septembre 1938.

<sup>26</sup>Plusieurs de ses amis (Hugo Sperber, Franz Elbogen) ont été arrêtés en mai 1938 ; le premier mourra à Dachau quelques mois plus tard. Il semble que Leo Perutz ait été épargné par la rafle de mai 1938 grâce à la protection d'amis ralliés au nazisme (Bruno Brehm, Joseph Weinheber). Voir à ce sujet le chapitre cité à la note précédente, p. 244.

<sup>27</sup>Voir par exemple les lettres à Annie et Hugo Lifczis (6/11/1938, *ibid.* pp. 262-264 ; 26/6/1941, *ibid.* p. 285) ; à Paula et Richard Beer-Hofmann (15/1/1939, *ibid.* p. 265-266) ; à Richard A. Bermann (20/2/1939, *ibid.* pp. 269-271) ; à Alma Mahler-Werfel (2/7/1941, *ibid.* p. 283)

avait l'impression de devoir défricher une forêt vierge avant de pouvoir rencontrer cet homme absolument solitaire. »<sup>28</sup>

À bien les lire, on perçoit dans ces lignes l'écho de relations sans doute un peu délicates. Une lettre de Perutz à Annie et Hugo Lifczis semble le confirmer, dans laquelle il explique non sans quelque hauteur son refus d'être parrainé par Max Brod sur la jeune scène littéraire de Palestine<sup>29</sup>.

Il est vrai que les sujets de désaccord entre les deux hommes ne manquaient pas. Ainsi, Perutz affirme dans la même lettre qu'il ne comprend absolument pas l'intérêt suscité par l'œuvre de Kafka<sup>30</sup>. Mais plus encore que ce débat littéraire, c'est sans doute la question du sionisme qui sépare irrémédiablement les deux hommes. Les hésitations de Perutz au moment de choisir une terre d'exil montrent clairement qu'il ne se sentait pas personnellement engagé dans le développement d'un foyer hébreu en Palestine. De plus, parce qu'il refuse avec constance et détermination toute forme de nationalisme, il ne sera jamais partisan de la constitution d'un État juif, dont il se distanciera dès sa création en 1947<sup>31</sup>, envisageant même un nouvel exil<sup>32</sup>. Avec la fondation d'Israël, c'est sa dernière patrie qui, selon ses propres termes, se trouve « escamotée » comme l'ont été avant elle l'Empire austro-hongrois, puis la République autrichienne d'avant-guerre<sup>33</sup>. Il revient sur cette perte en 1950 dans une lettre aux Lifczis :

---

<sup>28</sup>«In Tel Aviv lebte Perutz betont im Exil. Er wartete auf die Rückkehr der Habsburger. Es war schwer, mit ihm ins Gespräch zu kommen. Die Vorbedingungen seiner Weltanschauung waren so verschieden zu denen, die wir erarbeitet hatten, daß man den Eindruck hatte, man müsse einen Urwald ausroden, ehe man mit ihm, dem völlig Einsamen, zusammentraf.» Max Brod : *Der Prager Kreis*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz : Kohlhammer, 1966, p. 194.

<sup>29</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 14/5/1944, citée in *Catalogue*, p. 289. Au sujet de Brod, une remarque teintée de la même ironie altière se trouvait déjà dans une lettre à Richard A. Bermann du 15/5/1939 (ibid. p. 275).

<sup>30</sup>Perutz ne changera pas d'avis à ce sujet : en 1957 encore, il affirmera que l'œuvre de Kafka est largement surestimée (ibid. p. 359).

<sup>31</sup>Le 30 novembre 1947, il écrit ainsi à Annie et Hugo Lifczis : «[...] wir haben seit gestern den Judenstaat. Ich kann ihnen gar nicht sagen, wie ich Sie um ihn beneide, der Sie ihn im Ausland erleben und genießen werden. Aber mir bleibt ja eine Alpenreduite: der Freistaat Jerusalem.» Ibid. p. 345.

<sup>32</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 2/10/1948 (ibid. p. 346).

<sup>33</sup>Ibid.

« Ne rêvez pas trop de la Palestine ! Ce fut naguère un beau pays, où l'on pouvait mener une vie pleine d'agrément, et souvent même d'aventures. Aujourd'hui, je me trouve dans un État national classique, comme il y en a trop dans le monde. Avoir l'esprit national est à mes yeux une forme de suffisance. Jérusalem, où l'on pouvait se perdre irrémédiablement par le passé, cette ville où l'on pouvait chaque jour découvrir une nouvelle petite merveille ... n'existe plus. Elle a fait place à deux capitales provinciales, un Grand-Rechavia et un Grand-Ramalla — tout aussi dépourvus d'intérêt l'un que l'autre. »<sup>34</sup>

- Isolement -

Cette position sans cesse réaffirmée n'a pas été sans conséquences sur le plan littéraire ; elle a certainement contribué à l'isolement de Perutz, ainsi qu'il le suggère lui-même dès 1939 dans une lettre à Richard A. Ber-  
mann :

« Les amis que j'ai ici font le nez quand je leur présente ce que je fais et préféreraient me voir écrire le roman des colonies juives ou quelque autre texte au service d'un patriotisme de clocher, si possible en nouvel hébreu. C'est ainsi qu'en ce qui concerne mon travail, je suis et demeurerai un corps étranger dans ce pays. »<sup>35</sup>

Si Perutz adopte la Palestine, il ne parvient donc pas à y enraciner son travail d'écrivain. Après avoir été privé de ses possibilités d'expression publique en Allemagne, il perd d'un coup tout ce qui nourrissait son activité littéraire : la langue et la culture allemande, en premier lieu, mais aussi tout un réseau de relations, avec des éditeurs, des journaux, d'autres écrivains à qui soumettre ses textes. Dès son arrivé, en novembre 1938, il regrette ainsi la bibliothèque de Vienne, sans laquelle son travail de documentation devient plus difficile<sup>36</sup>. Plus lourde de conséquence encore est la rupture linguisti-

<sup>34</sup>«Träumen Sie nicht allzusehr von Palästina! Es war einmal ein schönes Land, in dem es vergnüglich und oft auch abenteuerlich zu leben war. Heute bin ich in einem gewöhnlichen Nationalstaat, deren es zu viele in der Welt gibt. Für mich bedeutet national sein dasselbe wie überheblich sein. Jerusalem, in dem man sich dereinst restlos verlieren konnte, die Stadt, in der man täglich ein neues kleines Wunder entdecken konnte, — existiert nicht mehr. Statt ihrer gibt es zwei Provinzhauptstädte, ein Groß-Rechawia und ein Groß-Ramalla, — das eine so uninteressant wie das andere.» Ibid. pp. 346-347.

<sup>35</sup>«Die Freunde, die ich hier habe, rümpfen die Nase über meine Tätigkeit und würden es lieber sehen, wenn ich den Roman der jüdischen Kolonien oder etwas ähnliches Lokalpatriotisches, womöglich in Iwrieth, schriebe. Und so bin ich, was meine Arbeit betrifft, ein Fremdkörper hier im Land und werde es bleiben.» Ibid. p. 274.

<sup>36</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 6/11/1938, ibid. p. 264.

que. Brita Eckert signale que le problème s'est posé pour de nombreux intellectuels d'origine allemande et autrichienne qui ne trouvaient pas de communauté germanophone structurée pour les accueillir à leur arrivée. Elle cite ainsi une lettre d'Arnold Zweig à Sigmund Freud, dans laquelle l'écrivain se plaint de ce que toute publication se fasse exclusivement en nouvel hébreu, ce qui le condamne à « une existence en traduction »<sup>37</sup>. Perutz note pour sa part que le « bel allemand » dans lequel il continue d'écrire lui semble devenu un « dialecte de paria »<sup>38</sup>.

Liées à cet isolement linguistique, les perspectives éditoriales, déjà réduites depuis 1933, s'amenuisent encore. Il semble que malgré ses nombreuses démarches auprès de « dramaturges, metteurs en scène, traducteurs, journaux, éditeurs publiant en nouvel hébreu, maisons d'édition anglophones du Moyen-Orient »<sup>39</sup>, Leo Perutz n'ait rien réussi à publier de son propre chef en Palestine durant les années de guerre<sup>40</sup>. Les efforts déployés pour prendre pied sur la scène éditoriale nord-américaine demeureront tout aussi infructueux, et seule l'Argentine, où ses amis Annie et Hugo Lifczis se révèlent être des agents fort efficaces, lui offre, via le cinéma<sup>41</sup>, l'asile littéraire qu'il ne trouve pas ailleurs. En 1944, Perutz résume pour les Lifczis ses déceptions et ses espoirs à l'occasion de sa première publication sud-américaine, la traduction de *Turlupin* :

« [...] peut-être que grâce à vous, l'Amérique du Sud sera vraiment pour moi cette planche de salut intellectuelle que je n'ai malheureusement pas trouvée en Amérique du Nord malgré les efforts intenses que j'ai déployés à cet effet depuis 1933. »<sup>42</sup>

<sup>37</sup>«Daher muß ich hier ein übersetztes Dasein führen.» Lettre à Sigmund Freud, 15/2/1936, *ibid.* p. 261.

<sup>38</sup>«[...] Dinge], die ich mir hier [...] ausdenke und in schönem Deutsch, [...] Paradiadialekt, niederschreibe.» Brouillon de lettre à Joseph Than, 6/1/1942, *ibid.* p. 286.

<sup>39</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 14 /5/1945, *ibid.* p. 315

<sup>40</sup>Tel est, du moins, le constat de Hans-Harald Müller et Brita Eckert, qui ont minutieusement dépouillé les archives et n'ont pu trouver qu'une seule publication, non autorisée par Perutz, durant la Seconde Guerre mondiale : celle de *Zwischen neun und neun* en nouvel hébreu dans un journal de Tel-Aviv, qui a donné lieu à un procès, contribuant ainsi de manière inattendue à la notoriété de l'auteur. *Ibid.* pp. 275-276.

<sup>41</sup>La pièce de théâtre *Morgen ist Feiertag* y est filmée dès 1941 sous le titre *Historia de una noche* (voir filmographie en annexe) : ce sera un succès qui ouvrira à Leo Perutz les portes des maisons d'édition, sous le patronage un peu plus tardif de Jorge Luis Borges.

<sup>42</sup>«[...] vielleicht wird dank Ihnen Südamerika wirklich die geistige Rettungsplanke für mich, die ich in Nordamerika leider nicht gefunden habe, trotzdem ich mich seit dem

Cependant, cette lointaine lumière argentine ne suffit pas à préserver du découragement un homme qui se laisse toujours plus gagner par le sentiment de sa solitude, comprenant peu à peu que la guerre efface irrémédiablement le monde viennois qui a vu s'épanouir son œuvre. De tout cela, il se plaint dans ses lettres. Ainsi, la correspondance des années de guerre égrène les noms des amis dispersés aux quatre coins du monde et la litanie, au fil du temps, se mue en nécrologue<sup>43</sup>. À mainte reprise, il explique ce que signifie cette perte pour lui qui avait besoin d'interlocuteurs à qui raconter ses histoires afin qu'elles prennent vraiment corps<sup>44</sup>. Ce que pèsent ce déracinement et ces deuils, comment ils minent ses efforts d'écrivain, Perutz le résume dans une lettre à Annie et Hugo Lifezis datée du 15 avril 1945 en faisant le compte de ce qu'il a produit depuis son départ de Vienne :

« Tout bien pesé, deux romans que je n'ai toujours pas complètement achevés en six ans, voilà un maigre résultat. Mais je ne trouve ici ni stimulation, ni source d'information, rien, pas même *une* personne à qui je pourrais raconter mes histoires ou mes idées, et vous savez combien j'ai besoin de raconter sans cesse pour donner forme à un sujet, le peaufiner et le développer. »<sup>45</sup>

---

Jahre 1933 intensiv darum bemühte.» Lettre à Annie et Hugo Lifezis, 5/8/1944, citée in *Catalogue*, pp. 325-326.

<sup>43</sup>Une lettre de novembre 1945 à Gerty Hanemann récapitule tristement : « Auch Anton Kuh ist in New York gestorben, im Frühjahr 1942, an einem jener Herzanfälle, die wir ihm in Wien nie glauben wollten. Dietrichstein, Sperber, Elbogen, Anton Kuh ... erinnerst Du Dich an Elbogens " Dietrichsteinlied ", an das Lied vom versunkenen Altwien? " Ach, von all den Lieben, keiner ist geblieben, der mit uns einst fröhlich war ", heißt es darin. [...] Merkwürdig, wenn ich alles überlebe. [...] Von den Toten dieses Sommers — Beer-Hofmann, Roda-Roda, Werfel, Salten — wirst Du wohl wissen.» Cité in *Leo Perutz*, p. 76. Il faudrait ajouter Ernst Weiß et surtout Richard A. Bermann, l'ami d'enfance, à propos de qui Perutz écrit en 1946 : « Auch Höllriegel [Dr. Bermann] ist leider tot. Er starb in der Nacht nach Kriegsausbruch in N. York an Herzschlag, und ich habe diesen Verlust des besten Menschen und Freundes auch heute noch nicht verwunden.» Lettre à Otto Schmöle, 29/7/1946, citée in *Catalogue*, p. 333.

<sup>44</sup>Ainsi, dans une lettre à Richard A. Bermann datée du 20 février 1939, Perutz remarque : « Von meiner Arbeit zu sprechen war mir immer ein Bedürfnis und die Voraussetzung des zur Feder-Greifens. Indem ich meine Stoffe erzähle, setzen sie erst Sehnen und Muskeln an und bekommen ihren Blutkreislauf. Aber ich habe hier noch niemanden, der mir zuhört.» Ibid. p. 271.

<sup>45</sup>« Alles in allem sind zwei, in 6 Jahren noch immer nicht ganz beendete Romane ein mageres Ergebnis. Aber ich habe hier weder Anregungen, noch Quellenmaterial, nichts, nicht einmal *einen* Menschen, dem ich meine Geschichten oder Einfälle erzählen könnte, und Sie wissen, wie notwendig ich dieses unaufhörliche Erzählen zur Formung, Abrundung und Weiterentwicklung eines Stoffes brauche.» Ibid. p. 314. On peut ajouter à ce bilan deux projets abandonnés durant les années noires : *Mainacht in Wien* et *Mayflower* (voir à ce sujet la bibliographie chronologique en annexe).

- Retour ? -

En moins d'une dizaine d'années, la guerre et l'exil ont fait de Leo Perutz, selon ses propres termes<sup>46</sup>, un écrivain presque oublié. Il est en même temps devenu une sorte d'apatride de l'esprit : n'ayant pas trouvé sa place sur la scène éditoriale palestinienne, il met toute son espérance en un retour littéraire dans sa propre langue, mais devine aussi que l'Allemagne comme l'Autriche lui sont devenues étrangères et redoute ces retrouvailles autant qu'il les désire. Sa stratégie éditoriale est le reflet de ces sentiments contradictoires. Bien qu'il affirme avoir tout tenté pour se faire un nom à Tel-Aviv, il avoue dans le même temps préférer attendre que les circonstances lui soient de nouveau favorables dans les pays germanophones. Dès 1943, il indique ainsi à ses amis argentins qu'il ne pense pas faire paraître dans l'immédiat les deux romans en cours, *La fortune de Meisl* (qui sera rebaptisée *La nuit sous le pont de pierre*) et *Le Judas de Léonard* :

« Je crains qu'aucun des deux ne convienne à l'Amérique, à moins qu'ils n'aient un grand succès en Allemagne. Étant donné le tour que prend aujourd'hui la guerre, c'est une possibilité que l'on peut de nouveau envisager. »<sup>47</sup>

Désirant préserver toutes ses chances de reprendre pied sur le marché éditorial germanophone, Leo Perutz n'appréciera guère la publication, en 1946, du *Cavalier suédois* en langue allemande par une petite maison de Buenos

---

Se fondant sur le témoignage de Michaela Staples, fille de Leo Perutz, Reinhard Lüth souligne lui aussi que, contrairement aux affirmations de Dietrich Neuhaus, l'inappétence littéraire dont l'écrivain continue d'être victime après la guerre s'explique bien plus par ce sentiment général d'exil que par la seule confrontation avec la Shoah : «Der Grund für Perutz' weitgehende Agraphie nach 1945 ist wohl auch nicht darin zu sehen, daß er "erschlagen und resigniert [...] von der Judenvernichtung im Dritten Reich war" (D. Neuhaus, *Erinnerung*, 1984, p. 82), sondern hängt (wie mir auch von seiner Tochter Michaela bestätigt worden ist), eher mit der Exilsituation zusammen, der fehlenden Atmosphäre Wiens, dem Verlust des früheren Freundeskreises, der mangelnden sprachlichen und literarischen Resonanz [...].» *Drommetenrot*, p. 401.

<sup>46</sup>Dans une lettre à Gerty Hanemann datée du 4 mai 1946, Leo Perutz, note : «Ich bin für Europa ein vergotten writer.» Cité in *Catalogue*, p. XII. Six ans plus tard, le 22 février 1952, alors qu'il rencontre les plus grandes difficultés pour faire publier *La nuit sous le pont de pierre*, il constate dans son journal avec la même résignation douloureuse : «Ich wurde traurig, weil ich in der Welt so vergessen bin.» Ibid. p. 372. Voir aussi note 1 du *Préambule*.

<sup>47</sup>«Für Amerika sind sie, fürchte ich, beide nicht das Richtige, außer sie haben einen großen Erfolg in Deutschland. An diese Möglichkeit kann man, so wie der Krieg heute steht, schon wieder denken.» Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 20/4/1943, ibid. p. 309.

Aires qui n'avait pas de véritable réseau de distribution en Europe : c'est précisément l'ouvrage, explique-t-il à Hugo Lifczis, avec lequel il pensait avoir le plus de chance de retrouver un éditeur en Allemagne, et pour ne pas gâcher cette perspective, il obtiendra une modification du contrat afin que le livre ne soit pas distribué sur le vieux continent<sup>48</sup>.

Cependant, Leo Perutz ne se berce pas d'illusions, surtout en ce qui concerne l'Autriche, dont il remarque dans une lettre à Otto Schmöle combien elle semble peu encline à honorer la mémoire des écrivains de toutes origines qui avaient fait sa grandeur et qu'elle a vu disparaître d'un coup en 1938<sup>49</sup>. De fait, Perutz va connaître une série de déboires littéraires en ce début d'après-guerre : les rééditions, en 1947 et 1948, de trois de ses premières œuvres se vendront fort mal<sup>50</sup>, et *Le cavalier suédois* comme *La neige de Saint-Pierre*, qui reparaissent chez Zsolnay au début des années cinquante, seront des « échecs absolus », ainsi que le constate leur auteur<sup>51</sup>. Il faut attendre 1953 pour que soit publiée *La nuit sous le pont de pierre* après deux ans d'efforts et de démarches auprès de diverses maisons, mais la malchance poursuit Perutz qui voit son éditeur faire faillite l'été suivant : le roman ne sera repris qu'en 1957. Ainsi que Perutz l'avait pressenti, la thématique « en partie juive »<sup>52</sup> de cette nouvelle œuvre fera obstacle à sa publication, bien que l'auteur se défende d'avoir voulu écrire un texte de revanche politique :

---

<sup>48</sup>Lettre à Hugo Lifczis, 8/1/1946, *ibid.* p. 329.

Pour la même raison, Perutz préférera d'abord attendre une normalisation de la situation allemande plutôt que de faire paraître son roman à Vienne (lettre à Paul Zsolnay, 20/1/1948, *ibid.* pp. 353-354). Il devra pourtant se résoudre à confier « ce livre écrit pour l'Allemagne » (« dieses für Deutschland geschriebene Buch », *ibid.* p. 354) à son éditeur autrichien, qui le publiera en 1950 (*ibid.* p. 354).

<sup>49</sup>Lettre à Otto Schmöle, 29/7/1946, *ibid.* p. 334.

<sup>50</sup>*ibid.* p. 352. Voir aussi la bibliographie chronologique en annexe.

<sup>51</sup>« Schwedischer Reiter u. St. Petri Schnee absolute Mißerfolge ». *Journal*, fin décembre 1951, *ibid.* p. 356.

<sup>52</sup>« Ich habe das Maschinoskript vor einer Woche zu Zsolnay geschickt, und wenn der — zum Teil — jüdische Inhalt des Romanes für einen deutschen Verlag von heute nicht ein handicap darstellt, so werde ich Ihnen vielleicht schon Ende des Jahres wieder ein neues Buch zuschicken können. » Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 15/3/1951, *ibid.* p. 367. Perutz parlait d'expérience, puisque le second chapitre du roman, *Des Kaisers Tisch*, publié en 1946 par le journal *Die Presse*, avait été préalablement expurgé de toute allusion à l'antisémitisme de certains personnages.

« Je l'ai envoyé à Zsolnay, mais il veut en repousser la parution, alors qu'il s'agit d'un roman purement historique, absolument apolitique et écrit sans le moindre ressentiment, dont il se trouve que l'action se passe pour une part dans le ghetto et fait intervenir parmi ses personnages principaux le grand Rabbi Löw. Ce n'est rien d'autre qu'une révérence devant le vieux Prague, décor aujourd'hui disparu où s'égarait ma première jeunesse. Mais Zsolnay ménage la susceptibilité de cette racaille viennoise qui n'aime pas se voir rappeler l'existence de juifs envers lesquels elle s'est mal conduite. »<sup>53</sup>

Paul Zsolnay justifie en effet son refus en expliquant à Perutz que « le thème, ou plutôt le milieu » choisi pourrait heurter l'opinion. Mais il donne aussi une autre raison : presque dix ans de mise à l'index ont coupé Perutz de la nouvelle génération, « qui n'avait pas accès à [ses] œuvres et n'a donc plus guère entendu prononcer [son] nom. »<sup>54</sup>.

Le succès de *La nuit sous le pont de pierre* auprès de la critique, tant en 1953 qu'en 1957, ne tirera pas Perutz d'un l'oubli que ses thuriféraires ne vont cesser de déplorer jusqu'à la renaissance tardive des années quatre-vingt. L'hommage que Friedrich Torberg rend à l'écrivain qui vient de mourir commence ainsi :

« Il aurait eu 75 ans le 2 novembre 1957. À cette occasion, il aurait pu lire toutes sortes de choses amicales et déférentes à son propos dans les gazettes et se serait beaucoup étonné de ce qu'on lui porte de tous côtés une telle estime. Car au cours de ces dernières années, il n'a plus guère eu l'occasion d'en sentir l'expression concrète (et d'ailleurs, même autrefois, il n'y a jamais vraiment cru). »<sup>55</sup>

<sup>53</sup>«Ich habe es dem Zsolnay geschickt, aber er will die Veröffentlichung hinausschieben, — obwohl es ein völlig politik- und ressentimentloser, rein historischer Roman ist, der eben zum Teil im Ghetto spielt und den hohen Rabbi Löw zu einer der Hauptfiguren hat. Es ist nichts als eine Verbeugung vor dem alten Prag, in dessen heute verschwundenen Kulissen meine früheste Jugend verlief und sich verlief. Aber Zsolnay schont die Empfindlichkeiten jenes Wiener Gesindels, das nicht gern daran erinnert werden will, daß es Juden gibt, gegen die es sich schlecht benommen hat.» Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 2/7/1951, *ibid.*, p. 368.

<sup>54</sup>«Seit Sie Österreich verlassen haben, ist eine neue Jugend dort aufgewachsen, die nicht Zugang zu Ihren Werken hatte und der Ihr Name daher nicht mehr sehr geläufig ist. [...] Es würde unsere Aufgabe natürlich wesentlich erleichtern, wenn wir mit einem neuen Buch von Ihnen herauskämen; jedoch sollte es nicht wie das vorliegende durch das Thema oder vielmehr das Milieu Widerstände begegnen, die ich Sie bitte, nicht unterschätzen zu wollen.» Lettre de Heinemann et Zsolnay à Leo Perutz, 5/7/1951, *ibid.*, p. 371.

<sup>55</sup>«Am 2. November 1957 wäre er 75 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlaß hätte er in den Gazetten allerlei Freundliches und Ehrenvolles über sich lesen können und hätte sehr gestaunt, wie hoch man ihn allenthalben schätzt. Denn in den letzten Jahren bekam er davon nicht viel Konkretes mehr zu merken (und im übrigen hat er schon früher nie so



En 1962, Georg Fröschel remarque que l'Allemagne n'a toujours pas redécouvert Perutz, qui vient de recevoir en France le « Prix Nocturne », nouvellement créé<sup>56</sup> ; en 1967 encore, Ernst Eduard Stein donne à l'article qu'il consacre à la mémoire de l'écrivain le titre suivant : *Une œuvre qui reste à découvrir. À la mémoire de Leo Perutz, mort il y dix ans.*<sup>57</sup>

---

recht daran geglaubt.)» Friedrich Torberg : *Ein Romancier aus Österreich. Zum Gedenken an Leo Perutz.* In *Forum*, Vienne : 1957, N° 45 : septembre, p. 332.

<sup>56</sup>Georg Fröschel, 1962, op. cit..

<sup>57</sup>Ernst Eduard Stein : *Ein Werk, das noch entdeckt sein will. Erinnerung an Leo Perutz, der vor zehn Jahren starb.* In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*, 1967, N° 222 : 25/9, p. 22.

## 1.2- « *Aber die Literaturkritik wußte schon damals nicht recht wohin mit ihm* »<sup>58</sup> - Une évaluation hésitante du corpus

### - Modernité ? -

De multiples causes peuvent expliquer l'indifférence longtemps manifestée envers l'œuvre de Leo Perutz, dont certaines sont spécifiques à la période de l'après-guerre. Brita Eckert, dans une étude détaillée des critiques qui ont ponctué les éditions et rééditions entreprises à partir des années cinquante, dégage quatre motifs de désintérêt : l'exil a coupé l'écrivain des jeunes générations et la thématique de son nouveau roman, *La nuit sous le pont de pierre*, suscite des réticences teintées d'antisémitisme ; sur un autre plan, la préférence accordée au roman historique, servie par un art du récit soigné, paraît désuète<sup>59</sup>. Au-delà des déboires éditoriaux, déjà évoqués, c'est donc une controverse esthétique portant sur la modernité de Leo Perutz qui nourrit les incompréhensions. Brita Eckert montre comment une partie de la critique considère comme démodés ces romans érudits<sup>60</sup>, méticuleusement composés, qui se déroulent tous dans le passé — il faut garder présent à l'esprit, à cet égard, que les œuvres reparaissant après la Seconde Guerre mondiale ont toutes pour cadre des époques révolues, même celles dont l'action était contemporaine de l'auteur au moment où il écrivait : *Le maître du Jugement dernier* ou *La neige de Saint-Pierre* sont désormais vieux d'un quart de siècle. C'est de ce décalage que la maison d'édition Hoffmann und Campe tire argument pour refuser en 1957 une réédition de *Où roules-tu, petite pomme ?*<sup>61</sup>

<sup>58</sup>Friedrich Torberg, 1957, op. cit..

<sup>59</sup>Brita Eckert : *Romancier métaphysique ou auteur de romans populaires ? Leo Perutz vu par la critique littéraire et la recherche universitaire après 1945*. In *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire*. Jean-Jacques Pollet Éd., pp. 7-15.

<sup>60</sup>Le terme même de récit "éudit", qui apparaît sous la plume d'un critique cité par Brita Eckert (ibid. p. 14), renvoie à la notion de roman professoral, modèle par excellence de ce que rejetait déjà la génération montante du début du siècle, comme le souligne par exemple Andreas Puff-Trojan à propos de la "Jeune Vienne" (Andreas Puff-Trojan : *Wien/Berlin/Dada. Reisen mit Dr. Serner*. Vienne : Sonderzahl, 1993, p. 15). On verra plus loin que Perutz s'y oppose lui aussi, à sa manière.

<sup>61</sup>«[...] denn dem [dem Vorhaben einer neuen Auflage von *Wohin rollst du, Äpfelchen?*] steht sehr entscheidend entgegen, daß dieser Roman in dem, was er erzählt, durch die Ereignisse der zweiten Nachkriegszeit etwas in den Hintergrund geraten ist, jedenfalls für den Leser von heute wohl nicht ganz mehr die Wirkkraft besitzt, die er in der Zeit, da er erschien, gehabt hat.» Lettre à Perutz citée in *Catalogue*, p. 392.

À l'occasion d'une nouvelle publication, en 1975, du *Maître du Jugement dernier*, Gerd Ueding revient avec plus de précision sur le silence qui s'est alors fait autour de Perutz :

« Quelques-uns de ses romans ont certes été réédités après la guerre — c'est le cas du *Marquis de Bolibar* ; c'est aussi celui du *Maître du Jugement dernier* — mais on ne saurait y voir une renaissance. Il faut avouer qu'aucune des conditions n'étaient réunies pour cela, et la littérature allemande de l'après-guerre cherchait plutôt des modèles qui lui permettent de mettre en scène avec le réalisme le plus précis possible ses expériences. Voilà ce qu'à vrai dire, Perutz ne pouvait pas fournir de manière si immédiate. »<sup>62</sup>

C'est un truisme que de parler de fracture — en politique comme dans le monde des lettres — à propos du XXe siècle allemand, et il est aisé de comprendre que la jeune génération littéraire, s'obligeant à instaurer une rupture à la fois idéologique et esthétique avec le passé, engagée dans la recherche des moyens d'expression nouveaux qui seuls pouvaient lui sembler à la mesure de la situation historique dont il lui fallait rendre compte, ne pouvait que rejeter Perutz aux oubliettes du conservatisme<sup>63</sup>. On lui fait non seulement grief de sa matière romanesque, trop détournée d'un présent qui s'impose alors dans l'urgence à la littérature, mais on lui reproche encore sa manière, trop savante dans la reconstitution historique, trop habile dans la construction narrative, métier d'artisan minutieux plutôt qu'art novateur.

Dans cette sorte de querelle entre anciens et modernes, la défense de Perutz est elle-même parfois ambiguë : certains thuriféraires, se lançant dans

<sup>62</sup>« Einige seiner Romane sind nach dem Krieg zwar neu aufgelegt worden — so „Der Marques de Bolibar“, so auch „Der Meister des Jüngsten Tages“ —, eine Renaissance kann man das aber nicht nennen. Dafür fehlten auch alle Bedingungen, und die deutsche Nachkriegsliteratur suchte eher nach Vorbildern für eine möglichst präzise realistische Verarbeitung ihrer Erfahrungen. Damit allerdings konnte Leo Perutz so unmittelbar nicht dienen.» Gert Ueding : *Triebkraft ist die Furcht. Gelegenheit, den Romancier Leo Perutz wiederzuentdecken*. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*, 1975, N° 118 : 24/5, *Bilder und Zeiten*, p. 5.

<sup>63</sup>À titre de comparaison, on peut se remémorer la mission assignée par Wolfgang Weyrauch à la littérature "des coupes sombres" (*Kahlschlagliteratur*) : « Die Männer des Kahlschlags [...] schreiben die Fibel der neuen deutschen Prosa. [...] Sie wissen, oder sie ahnen es doch mindestens, daß dem neuen Anfang der Prosa in unserem Land allein die Methode und die Intention des Pioniers angemessen sind. Die Methode der Bestandsaufnahme. Die Intention der Wahrheit. Beides um den Preis der Poesie. Wo der Anfang der Existenz ist, ist auch der Anfang der Literatur. » Wolfgang Weyrauch : *Tausend Gramm*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1949. Cité ici d'après l'anthologie *Deutsche Literatur seit 1945*. Volker Bohn Éd.. Francfort/M. : Suhrkamp, 1993, p. 28.

le procès de la modernité pour louer leur auteur, ne font qu'enfermer celui-ci dans le camp de la tradition. « C'est encore le véritable art d'autrefois, sans la moindre concession à l'ère moderne », lui écrit par exemple Bruno Proschaska à propos de *La nuit sous le pont de pierre*.<sup>64</sup> Rendant compte de la même œuvre, Ernst Eduard Stein regrette que soit passé le temps du roman qui n'avait pas « honte de fabuler pour le plaisir »<sup>65</sup>, et Friedrich Sieburg, saluant le courage qu'a Perutz de se fier entièrement à une imagination romanesque devenue « suspecte », note pour sa part :

« Les tentatives actuelles visant à attribuer au roman une "mission" dont l'importance et la netteté servent à légitimer son existence rendent presque impossible la naissance, sur le sol aride du romanesque d'aujourd'hui, d'une histoire sans références, qui soit "seulement" captivante. »<sup>66</sup>

- Divertissement ? -

Cette dernière remarque met en lumière la double critique faite à Perutz par ses détracteurs des années cinquante : au débat sur la modernité se superpose en effet une controverse sur la manière dont il convient d'évaluer les œuvres. Si la virtuosité de l'auteur n'est jamais mise en doute, elle est considérée par certains comme dépassée et lui vaut paradoxalement la réputation de ne chercher qu'à divertir : on reconnaît à l'écrivain le brio pour lui refuser la profondeur.

Cette position critique n'est pas nouvelle : elle reflète les flottements qui ont toujours marqué la réception de Perutz et que la publication de romans conçus dans une perspective plus alimentaire va renforcer. Dès la parution de *La troisième balle*, les jugements oscillent entre l'admiration pour la maîtrise narrative et stylistique de l'auteur et une certaine condescendance à l'égard du

<sup>64</sup>«Das ist noch die alte echte Kunst, ohne die leiseste Konzession an die "Zeit".» Lettre de Bruno Proschaska à Leo Perutz, 19/7/1953, citée in *Catalogue*, p. 380.

<sup>65</sup>«Der Roman begann, sich des fabulierens als Selbstzweck zu schämen, um nicht mit der Unterhaltungsliteratur verwechselt zu werden. Er wurde seiner Sendung untreu; er ließ sich zuviel mit der Seele ein; er spielte den Arzt und wurde siech dabei — krank vor lauter Weltanschauung, Problemsucht und zuletzt noch "Verpflichtung".» Ernst Eduard Stein : *Zu lange vernachlässigt. Österreichische Erzähler und große Literatur*. Publié sous le nom de Andreas Sattler in : *Die Zeit*, 1957, N° 52 : 26/12.

<sup>66</sup>«Die Gegenwärtigen Versuche, dem Epischen einen Auftrag zu erteilen und seine Daseinsberechtigung nach der Bedeutung und Deutlichkeit des "Auftrages" zu beurteilen, machen es praktisch unmöglich, daß auf dem dünnen Felde der heutigen Epik eine bezugsfreie "nur" spannende Geschichte entsteht.» Friedrich Sieburg : *Der Erzähler muß frei sein. Leo Perutz : "Nachts unter der steinernen Brücke"*. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*, 1958, N° 27 : 1/2, *Bilder und Zeiten*, p. 5.

petit maître dont on situe les textes en marge de la littérature sérieuse. La critique la plus acerbe émane certainement de Robert Musil qui, dans son journal, range les œuvres de Perutz sous la rubrique « littérature de journalistes »<sup>67</sup>. Mais la bienveillance peut elle aussi nourrir les ambiguïtés. Ainsi, Kurt Tucholsky, tout enthousiaste qu'il soit, loue avant tout le plaisir adolescent que lui procurent les aventures de cape et d'épée des héros perutziens<sup>68</sup>. Dans cet ordre d'idées, le terme le plus fréquemment utilisé demeure celui de " littérature de divertissement ", que l'on trouve aussi bien sous la plume de l'ami de toujours, Richard Bermann, lorsqu'il recommande chaudement la lecture du *Maître du Jugement dernier*<sup>69</sup> que, dix ans plus tard, sous celle de Herbert Scheffler dans une critique assez tiède consacrée à *La neige de Saint-Pierre*<sup>70</sup>.

Certes, cette réputation d'auteur populaire va s'estomper au moment même où les œuvres de Leo Perutz rencontreront une moins large audience en raison de la situation politique. *Le cavalier suédois* sera salué sans restriction

<sup>67</sup>«Die journalistische Dichtung: Perutz, Höllriegel usw. haben heute schon eine trockene, exakte Erzählungsart geschaffen, welche den Familienblattroman in der Zeitung verdrängt und dadurch großes Verdienst hat, dessen sie sich mit Recht rühmen dürfen.» Robert Musil : *Tagebücher*. Adolf Frisé Éd., Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1983, p. 554 (cahier 19 : 1919-1921).

Il semble par ailleurs que les relations entre les deux écrivains n'aient pas toujours été très bonnes, à en juger du moins par la manière dont, quelques années plus tard, Musil a fait valoir son droit de réponse après la publication dans la presse d'une anecdote rapportant sur un ton un peu moqueur une conversation qu'il avait eu avec Perutz. Il en profite pour porter le débat sur un terrain purement littéraire et railler à son tour son confrère : «Ich will gern den Glauben bestehen lassen, daß ich als Schriftsteller das Gegenteil des großen Leo Perutz bin. Aber von Mathematik verstehe ich zufällig ein wenig, ich kann mich zwar nicht einer Perutzchen Ausgleichsformel rühmen, doch ist immerhin ein physikalischer Apparat von mir in wissenschaftlichem Gebrauch, der einiges technisches Rechnen erfordert hat. Auch gelte ich hauptsächlich deshalb für einen schlechteren Unterhaltungsschriftsteller als Herr Perutz, weil ich immer wieder an ethischen Fragen hängen bleibe, über die ich nicht so schnell hinwegkomme wie er.» *Der Tag*, Vienne, 9/4/1926.

<sup>68</sup>Peter Panter (alias Kurt Tucholsky) : *Die dritte Kugel*. In *Die Weltbühne*, 1919, N° 24 : 5/6, p. 662 ; *Der Marques de Bolibar*. In *Die Weltbühne*, 1920, N° 46 : 11/11, pp. 566-567 ; *Die Geburt des Antichrist*. In *Die Weltbühne*, 1922, N° 33 : 17/8, pp. 179-180.

<sup>69</sup>«Er liefert Unterhaltungslektüre, aber was für eine!» Arnold Höllriegel — alias Richard A. Bermann : *Leo Perutz*, 1923, op. cit..

À propos de la même œuvre, Siegfried Kracauer déplore la tentative de mâliner de métaphysique un roman à suspense qui lui semble parfait en tant que tel. Voir à ce sujet : Siegfried Kracauer : *Der Meister des Jüngsten Tages*. In *Frankfurter Zeitung*, 1923, N° 736 : 4/10, édition du soir, feuilleton, p. 1.

<sup>70</sup>Herbert Scheffler : *Sankt Petri-Schnee. Roman. Von Leo Perutz*. In *Die Literatur*, Stuttgart, Berlin : 2/12/1933, p. 114.

comme un véritable texte littéraire : le critique du *Neues Wiener Journal* parle ainsi d'un « livre plein de profondeur et de sérieux, œuvre de poète », et rappelle à cette occasion son enthousiasme pour *La troisième balle*, roman né sous la plume « d'un authentique grand écrivain »<sup>71</sup>. Quinze ans plus tard, la *Frankfurter Neue Presse* refusera d'ailleurs de publier *Le cavalier suédois* en feuilleton, jugeant le texte « trop " ambitieux " pour le public large et varié » de ses lecteurs<sup>72</sup>.

- Fluctuations -

Malgré ce succès d'estime, malgré l'accueil beaucoup plus largement favorable que rencontreront les œuvres publiées après guerre<sup>73</sup>, l'image de Perutz restera brouillée, ainsi que le constate Hans-Harald Müller dans la préface de l'essai qu'il consacre à l'écrivain, où il résume les positions de la critique pour en mettre en lumière les contradictions<sup>74</sup>. Dans un court chapitre dédié aux tentatives classificatoires des germanistes de métier, il note de même, avec une pointe d'ironie :

« On connaît les immenses difficultés auxquelles se sont heurtés par le passé critiques et universitaires en abordant l'œuvre de Leo Perutz ; notre siècle compte certainement peu d'écrivains de langue allemande qui se soient vu décerner à la fois le qualificatif d'" auteurs de romans populaire " et le titre de " romancier métaphysique ". »<sup>75</sup>

<sup>71</sup>«Dieser Roman [*Die dritte Kugel*] war eines wirklichen und großen Dichters Werk. [...] Der Roman vom schwedischen Reiter ist ein tiefes und ernstes Buch, er ist eine Dichtung.» *Der schwedische Reiter. Leo Perutz neuer Roman.* In *Neues Wiener Journal*. 1936, N° 15439 : 11/11, p. 6.

<sup>72</sup>«Obwohl wir vom Feuilleton uns alle einhellig für den Roman eingesetzt haben, sind Herausgeber und Verlag, die ja das wichtigste Wort dabei mitzusprechen haben, nicht damit einverstanden, weil sie der Meinung sind, daß dieser Roman für unsere sehr breite und unterschiedlich zusammengesetzte Leserschaft "zu hoch" gegriffen sei.» Lettre de Hans Bütow pour la *Frankfurter Neue Presse* à Leo Perutz, 25/4/1951. Citée in *Catalogue*, p. 358.

<sup>73</sup>À propos de *La nuit sous le pont de pierre*, Perutz remarque lui-même dans une lettre à Gerty Hanemann : «Ich habe etwa schon 15 Kritiken aus Deutschland bekommen, die ganz anders aussehen, als alle meine früheren. Ich bin nicht mehr der Verfasser von "Abenteuerromanen". Deine Worte "dichterisch" und "vollendet" tauchen in fast allen Kritiken auf [...].» Cité in *Leo Perutz*, p. 86.

<sup>74</sup>Ibid. pp. 7-8.

<sup>75</sup>«Es ist bekannt, daß die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft in der Vergangenheit mit dem Werk von Leo Perutz sich außerordentlich schwergetan haben; es dürfte nicht viele deutschsprachige Autoren dieses Jahrhunderts geben, denen zugleich attestiert wurde, daß sie "Verfasser von Trivialliteratur" und "epische Metaphysiker" seien.» Ibid. p. 99.

De fait, les universitaires amenés à se pencher à leur tour sur le corpus ne pourront facilement se dérober à la question de sa valeur littéraire, que l'émergence progressive d'un champ de recherche spécifique ne suffit pas encore à établir de manière totalement indiscutable. Rares sont les commentateurs qui, pariant sur la qualité des textes, leur portent sans justifier leur position la même attention qu'à toute œuvre reconnue. Stephan Berg voit s'y dessiner une crise du sujet doublée d'une vision pessimiste de l'histoire, thèmes lui permettant d'inscrire les récits perutzien dans le discours littéraire de la Modernité<sup>76</sup>, tandis que Jean-Pierre Chassagne y retrouve maints éléments propres au scepticisme viennois : mise en question du moi, après Ernst Mach et Sigmund Freud ; crise du langage et de l'éthique, en écho aux thèses nominalistes de Mauthner et aux travaux de Wittgenstein<sup>77</sup>. L'intérêt que Perutz continue de susciter dans les enceintes universitaires permet de supposer que cette manière de le considérer d'emblée, sans autre forme de procès, comme un auteur reconnu, va s'imposer. Toutefois, l'évaluation de l'œuvre est suffisamment contradictoire, aujourd'hui encore, pour qu'on ne passe pas trop hâtivement sur le débat et qu'on examine de plus près les stratégies des différents spécialistes en la matière, entre condescendance et réhabilitation.

Ainsi, la reconnaissance tacite dont on vient de voir deux exemples s'inverse, chez Matías Martínez, en une dévaluation qui ne fait pas davantage l'objet d'une discussion. Critiquant une revalorisation esthétique qu'il juge excessive, il note à propos du second roman publié par l'écrivain :

« Si *Le marquis de Bolibar* est néanmoins placé ici sur le même plan qu'une série de textes de plus grande portée, la démarche nécessite une explication. La question de théorie du récit touchant à la manière dont une action se trouve motivée concerne la structure narrative des œuvres littéraires, non leur valeur esthétique. Dans les quatre textes analysés jusqu'ici, la mise en place d'un double monde pouvait être rapportée à des problèmes plus vastes d'ordre métaphysique, esthétique, socio-historique et psychologique. Certes, *Le marquis de Bolibar* met aussi en œuvre des thèmes et des motifs pleins de gravité — le Juif errant apparaît, il est question d'apocalypse et de folie collective. Cependant, ces éléments sont utilisés comme de simples accessoires et leur signification se réduit à leur fonction narrative. »<sup>78</sup>

<sup>76</sup>*Zeiten, Räume*, pp. 132 et 258.

<sup>77</sup>*Le scepticisme*, pp. 7-8, 11-12, 151-153.

<sup>78</sup>«Wenn „Der Marques de Bolibar“ hier dennoch in eine Reihe mit bedeutenderen Texten gestellt wird, bedarf das einer Begründung. Die erzähltheoretische Frage nach der Motivation von Geschehen betrifft den narrativen Aufbau literarischer Werke, nicht ihren

La structuration téléologique que confèrent au roman les figures du marquis et de Salignac ne lui semblant pas directement porteuse d'un sens qu'il pourrait appréhender en termes d'histoire des idées, Martínez y voit donc un jeu narratif gratuit voué au seul divertissement. Le verdict est hâtif à plus d'un titre. Faire dépendre la qualité esthétique d'une œuvre littéraire de sa seule charge conceptuelle est en soi discutable, et cette position implicite mériterait à tout le moins d'être justifiée. D'autre part, le jugement en cause ne repose sur rien d'autre qu'une affirmation, et il n'est a priori par exclu que le surnaturel perutzien ait plus de cohérence et de signification que Martínez veut bien lui en accorder — une exploration approfondie de cette dimension, fondée sur des rapprochements entre les diverses œuvres du corpus, pourra éclairer la question le moment venu<sup>79</sup>.

Si la réévaluation tacite peut se trouver justifiée par les résultats du travail interprétatif, il n'en va donc pas de même d'un verdict dépréciatif, de sorte qu'il paraît utile de poursuivre l'analyse. Par ailleurs, l'absence de consensus place l'universitaire devant l'obligation de légitimer ses choix, et s'abriter derrière l'autorité d'un Adorno — qui professait de l'admiration pour *Le maître du jugement dernier* — n'y suffit pas<sup>80</sup>. Tenter de se soustraire au problème peut du reste conduire à des contradictions, comme le montrent les analyses de Verónica Jaffé Carbonell, qui hésite entre le refus de s'engager dans une problématique d'évaluation et l'énoncé de jugements d'autant plus discutables qu'ils sont une fois de plus implicites. L'étude des comptes rendus journalistiques consacrés à Perutz l'amène d'abord à conclure qu'il a souvent été lu comme un auteur populaire<sup>81</sup>. Adoptant elle-même ce point de

---

ästhetischen Wert. In den vier bislang untersuchten Texten war der Aufbau einer doppelten Welt beziehbar auf umfassendere metaphysische, ästhetische, sozialhistorische und psychologische Probleme. Auch im „Marques de Bolibar“ werden zwar gewichtige Themen und Motive verwendet — der Ewige Jude tritt auf, es geht um Apokalypse und kollektiven Wahn. Diese Elemente werden jedoch nur als Versatzstücke verwendet und erschöpfen sich in ihrer narrativen Funktion.» *Doppelte Welten*, p. 178 (voir aussi pp. 204-205).

<sup>79</sup>Voir notamment 6.3, *Sortilèges* et 7.1, *Engrenage*.

<sup>80</sup>La référence est du reste purement anecdotique : le propos d'Adorno n'est certes pas de statuer sur la valeur littéraire du roman, auquel il assigne une position marginale en le présentant exclusivement comme un « roman à suspense » (Theodor W. Adorno : *Ästhetische Theorie*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1973, p. 129 ; *Blochs Spuren*. In *Noten zur Literatur*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1981, p. 235).

<sup>81</sup>«Man kann zusammenfassend sagen, daß Perutz' Werke in den Augen der literarischen Kritik als perfekte Stimulierung oder Erfüllung von Rezeptionserwartungen und



vue, qui fait un peu trop bon marché des thuriféraires de l'écrivain, elle précise qu'elle n'entend pas émettre de jugement de valeur lorsqu'elle parle de divertissement, mais décrire une intention narrative centrale, que l'on peut considérer comme une fonction de la littérature à laquelle ne s'attache rien de disqualifiant<sup>82</sup>.

Cette stratégie de réhabilitation indirecte (il s'agit finalement d'affirmer le droit d'être à la fois divertissant et véritablement littéraire), pour séduisante qu'elle soit, ne résout qu'incomplètement la question. En effet, elle ne tient pas compte de ce que les critiques emploient en général le terme de divertissement comme un déni, pour jeter un discrédit au moins partiel sur les œuvres visées, réputées alors trop légères pour figurer au rang de la grande littérature. Par ailleurs, bien qu'elle souligne elle-même l'ambiguïté du terme, Verónica Jaffé Carbonell finit par s'y laisser prendre en revenant à des jugements de valeur dont elle se passe alors d'explicitier les présupposés théoriques — en l'occurrence l'identification de toute littérature digne de ce nom au seul champ de l'avant-garde, défini par un double critère d'innovation formelle et de critique sociale. C'est ainsi qu'après avoir dans un premier temps placé sa démarche sous le signe de la suspension du jugement, elle finit par énoncer une sorte de verdict inavoué, transformé in extremis en éloge :

« Les possibilités d'identification avec des personnages conformes à une conception bourgeoise de la hiérarchie sociale dominante, ainsi qu'une conduite conventionnelle du récit, exempt de questionnement, faisant la part belle aux événements, à l'enchaînement des actions, facilitent une lecture agréable, invitant à suivre simplement ce qui se trouve décrit, et répondent de la manière la plus adéquate à un besoin de divertissement et de suspense, loin de toute complexité. Les critiques rendent du reste hommage à cette intention narrative manifeste qu'ils évaluent de manière positive dans leurs comptes rendus. »<sup>83</sup>

---

Leserbedürfnissen bezeichnet werden können und somit als "gehobene", als "wertvolle" Unterhaltungsliteratur bewertet werden.» *LP Phant*, p. 244.

<sup>82</sup>«So ist der recht unpräzise Begriff der Unterhaltungsliteratur letztendlich auf der möglichen und im literarischen Text präsenten Erzählintention reduzierbar und soll hier auch in diesem Sinne benutzt werden.» *Ibid.* p. 252.

<sup>83</sup>«Die Identifikationsmöglichkeiten mit Figuren, die der herrschenden gesellschaftlichen Hierarchie der bürgerlichen Vorstellungen entsprechen, und eine unproblematische konventionelle Erzählweise, die deutlich auf das Ereignishafte und auf die Handlungskette zurückgreift, erleichtern dem Leser die genußvolle, das Dargestellte einfach nachvollziehende Lektüre und entsprechen dem Bedürfnis nach unkomplizierter, dabei spannender Unterhaltung in der geeignetsten Weise. Die ausgesprochene Unterhaltungsentention wird dann auch in den Rezensionen und Kritiken zu Perutz' Romanen positiv bewertet und honoriert.» *Ibid.* p. 256.

- Charge -

Parmi les spécialistes de Perutz, beaucoup ont préféré aborder de manière plus directe la question de la valeur esthétique à laquelle peut prétendre le corpus. Le point de départ des controverses, en la matière, est constitué par le verdict de Masato Murayama, premier à dédier un travail universitaire à l'écrivain, dont il considère les romans comme autant de produits de consommation courante. Seul à entrer dans le détail des difficultés posées par l'évaluation littéraire, il rapporte d'une manière extrêmement discutée aux textes de Leo Perutz des critères par ailleurs assez peu convaincants. Le premier écueil est d'ordre méthodologique, et Masato Murayama le signale lui-même, sans toutefois en tirer les conséquences, lorsqu'il fait le point sur diverses approches du problème :

« [...] l'une des questions centrales pour l'analyse de la " littérature populaire " est celle de son idéologie dominante, adaptée aux masses. Cependant, il ne faut pas oublier les critères de style, d'écriture, bien qu'il soit difficile de préciser s'il s'agit de traits véritablement spécifiques de ce type de textes. »<sup>84</sup>

Cette restriction n'est pas sans importance : comment démontrer en effet que les œuvres en cause constituent autant d'exemples d'une littérature de moindre qualité en se fondant sur des caractéristiques dont on affirme d'autre part que leur valeur normative demeure sujette à caution ? Lorsqu'on étudie les critères retenus par Murayama, il paraît bien difficile de faire la part des choses entre approche idéologique et approche formelle : si le manque de réalisme, le goût de l'évasion et le manichéisme qu'il tente de mettre en évidence peuvent plus ou moins s'apparenter au premier registre, le sens du suspense, l'invraisemblance et le schématisme de l'action, censés permettre une production en série, sont précisément des questions d'écriture<sup>85</sup>, domaine dans

<sup>84</sup>«[...] eine Kernfrage der Erforschung der "Trivilliteratur" [ist] die nach ihrer allgemeinen Ideologie, die sich der Denkart der Masse anpaßt[...]. Doch darf man Kriterien wie Stiltzüge und Schreibart nicht außer acht lassen, obwohl offen bleibt, ob es sich dabei wirklich um spezifische Kriterien für "Trivilliteratur" handelt.» *Die historischen Romane*, p. 91.

<sup>85</sup>La présence même de ces caractéristiques est établie de manière peu convaincante, surtout en ce qui concerne le manichéisme et le schématisme de l'action. Systématisant avec maladresse certaines analyses de Hermann Bausinger (*Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*. In *Studien zur Trivilliteratur*. Heinz Otto Burger Éd., Francfort/M. : Klostermann, 1976, pp. 24-25), Murayama appuie sa démonstration sur la notion de conte, finalement assimilée, de manière fort surprenante, à celle de "sous-littérature" :

lequel il est en effet difficile de dégager une stylistique propre à la littérature populaire, comme on le verra plus loin. Cette incohérence tient sans doute au fait que Murayama reprend sans réflexion d'ensemble une série de caractéristiques dégagées par divers théoriciens dont les démarches ne sont pas forcément compatibles<sup>86</sup>. Par ailleurs, pour les besoins de sa démonstration, il applique ces critères disparates au mépris même des textes de Perutz, donc au risque du contresens : c'est en particulier le cas lorsqu'il assimile les héros perutziens à ces « hommes complets » qui conquièrent leur liberté d'action au fil du récit, spécificité de la littérature populaire selon Walter Höllerer<sup>87</sup>.

L'analyse purement idéologique des œuvres de Leo Perutz repose quant à elle sur d'autres incohérences et erreurs d'interprétation. Le point de départ de Murayama, cette fois encore, consiste non dans l'étude des textes, mais dans une affirmation discutable selon laquelle la littérature populaire est par définition conservatrice<sup>88</sup> : Perutz, s'inscrivant dans ce champ, ne peut donc transmettre dans ses œuvres qu'une vision du monde rétrograde, et inversement, en tant que défenseur notoire de la monarchie déchue, il écrit nécessairement selon les règles d'une esthétique schématique et dépassée<sup>89</sup>. Ce raisonnement n'est qu'une pétition de principe, cependant, l'image ainsi forgée se maintiendra longtemps, sans doute renforcée par le patronage de Lernet-Holenia, éditeur du dernier roman de l'écrivain, mais aussi nourrie par certaines dérives interprétatives sur lesquelles il faudra revenir en temps utile<sup>90</sup>. Notons simplement, pour le moment, que Perutz est en fait longtemps resté proche des sociaux-démocrates, comme en témoignent ses publications

---

partant, il tente de lire les textes de Perutz comme des contes populaires afin de démontrer qu'ils ressortissent à une littérature de moindre qualité — raisonnement dont chaque étape suscite les plus extrêmes réserves (*Die historischen Romane*, pp. 94-104).

<sup>86</sup>Murayama a essentiellement travaillé à partir du recueil d'articles coordonné par Heinz Otto Burger (op. cit.).

<sup>87</sup>*Die historischen Romane*, pp. 98-99 et Walter Höllerer : *Über Ergebnisse der Arbeitskreise "Untersuchungen zur Trivialliteratur" an der Technischen Universität Berlin, sowie einige Folgerungen, die daraus zu ziehen sind*. In Heinz Otto Burger : op. cit., pp. 36-37.

On verra au cours des analyses ultérieures à quel point cette interprétation est erronée : les personnages de Leo Perutz sont tout sauf des héros positifs dont le destin pourrait offrir une compensation imaginaire et illusoire à des lecteurs frustrés dans leur vie sociale.

<sup>88</sup>On y reviendra plus loin (1.3, *Conformisme ?*).

<sup>89</sup>*Die historischen Romane*, pp. 105-106.

<sup>90</sup>Voir à ce sujet 4.2, *Pessimisme, Patronages et Valeurs*.

dans le *Arbeiter Zeitung* durant la première moitié des années vingt<sup>91</sup> — à la fin de la Grande guerre, il avait même des contacts avec la Garde rouge par l'intermédiaire de son ami Egon Erwin Kisch, qu'il a hébergé durant l'hiver 1918-1919 pour le protéger des poursuites policières<sup>92</sup>. C'est seulement en avril 1934 que Perutz rejoint le *Bund der Legitimischen Jüdischen Frontkämpfer*, c'est-à-dire juste après l'échec du SDAPÖ, trop tard révolté contre le régime autoritaire instauré par le chancelier Dollfuß<sup>93</sup>. Il est probable que le modèle de la monarchie habsbourgeoise lui soit alors apparu comme le seul recours possible face aux tensions extrêmes qui traversaient et

<sup>91</sup>Voir à ce sujet les analyses de Hans-Harald Müller (*Catalogue*, p. 241).

En 1919, Leo Perutz a même publié — anonymement — une brochure dénonçant les crimes commis durant la guerre par une justice militaire expéditive : à l'exposition de cas particulièrement saisissants succède, en conclusion, un vibrant appel à voter pour les sociaux-démocrates afin d'éviter le retour d'une dynastie jugée meurtrière («Mit Habsburg zugleich kommt wieder der Galgen ins Land! [...] Wählet! Richtet! Bekennt euch zur Sozialdemokratie!» *Die Feldgerichte und das Volksgericht*. Wien : Wiener Volksbuchhandlung, 1919. Voir aussi *Catalogue*, pp. 102-103 et *Leo Perutz*, pp. 34-35).

<sup>92</sup>*Ibid.* et *Catalogue*, pp. 100-101.

Les rapports de Perutz avec la révolution autrichienne comme avec l'Union soviétique sont complexes et nuancés. Il suit de près les événements de 1918 et 1919, mais l'amitié qui le lie à Egon Erwin Kisch ne suffit pas le faire s'engager, malgré un éphémère passage dans les Conseils ouvriers signalé par Jürgen Serke (*Böhmische Dörfer*. Vienne, Hambourg : Zsolnay, 1987, p. 264), épisode éclairé avec plus de précision par Hans-Harald Müller et surtout Ulrike Siebauer : Perutz a été délégué en 1919, d'abord comme fonctionnaire — il est encore militaire, en poste au service de la censure — puis comme travailleur, alors qu'il a réintégré la société Anker, mais il ne sera pas réélu (voir à ce sujet *Catalogue*, p. 105, et *Ich kenne alles*, p. 104, où Ulrike Siebauer corrige certaines erreurs de ses prédécesseurs). Il existe quelques textes et lettres qui permettent de mieux saisir la position de l'écrivain : on peut y déceler à la fois de l'intérêt pour la cause des travailleurs, une familiarité manifeste avec les théories et la rhétorique marxistes, mais aussi une ironie mordante pour un certain type d'engagement qui ne lui paraît pas totalement désintéressé. On retrouve ces éléments dans le commentaire qu'il publie par exemple en mars 1919 à propos d'une initiative de ses collègues visant à « socialiser la littérature » (*Catalogue*, pp. 104-105). La mise au point qu'il fait en 1930 à propos des éditions pirates de ses œuvres paraissant en Union soviétique est encore de la même veine : dénonciation acerbe du "vol" dont il se sent la victime, mais refus de condamner en bloc le nouveau système et grande compréhension pour les problèmes économiques auxquels celui-ci doit faire face (*ibid.* pp. 166-171).

<sup>93</sup>Ulrike Siebauer, se fondant sur le journal de Perutz, affirme qu'il se tourne vers les conservateurs dès 1930 (*Ich kenne alles*, p. 184). Le commentaire que fait l'écrivain des journées de février éclaire ce choix, montrant que malgré sa sympathie pour les sociaux-démocrates, il ne les croyait plus en mesure de faire contrepoids à la montée des fascismes en Autriche : «Aufstand der Sozialdemokraten! In allen Gemeindegäusern wird gekämpft, viele hundert Arbeiter tot. Ich habe nie geglaubt, daß es so viel Heldentum in unserer Zeit geben könnte. Gewaltige und großartige Kämpfer für eine verlorene Sache.» *Journal de Leo Perutz*, 13/2/1934, cité in *Catalogue*, pp. 241-242.

déchiraient la société autrichienne. En septembre 1939, il justifie ainsi son engagement dans une lettre à Richard A. Bermann :

« En ce qui concerne le légitimisme, je demeure persuadé que c'est le seul moyen d'assurer l'existence d'États supranationaux. Les États-Nations tels que nous les connaissons en Europe sont toujours synonymes de guerre. Seuls des États supranationaux, monarchistes, peuvent offrir de véritables garanties de paix. »<sup>94</sup>.

#### - Contextualisation -

Les successeurs de Murayama s'inscriront pour la plupart en faux contre cette première analyse. Pour Dietrich Neuhaus, la cause est entendue : Leo Perutz ne mérite en rien les réserves ainsi exprimées. Son argumentation se déploie selon plusieurs lignes directrices qui reprennent les objections les plus souvent formulées à propos des textes perutziens : statut du divertissement, rapport à la modernité et degré de complexité de la problématique abordée — trois éléments dessinant à rebours l'image d'une littérature légère, de pur agrément, sans recherche novatrice et sans enjeu de fond<sup>95</sup>. Comme Verónica Jaffé Carbonell, Dietrich Neuhaus affirme que la volonté de divertir doit être considérée non comme une caractéristique en soi dévalorisante, mais comme une fonction parmi d'autres du texte littéraire — point de vue maintenu avec plus de cohérence dans la mesure où il s'insère dans une démarche générale de réhabilitation. Pour Neuhaus en effet, le divertissement proposé par Perutz n'est pas pur ornement, fuite dans un hors

<sup>94</sup>Ibid. pp. 273-274. Félix Kreissler rappelle qu'après l'assassinat de Dollfuss et l'arrivée au pouvoir de Schuschnigg, beaucoup de représentants de la bourgeoisie libérale juive se tournent vers le légitimisme en réaction à la montée du nazisme (Félix Kreissler : *De la révolution à l'annexion. L'Autriche de 1918 à 1938*. Paris : PUF, 1971, p. 338). La lettre que Perutz envoie alors à sa fille aînée, âgée de quatorze ans, montre une évolution semblable : Perutz s'en remet clairement au nouveau gouvernement et à la protection de l'Italie mussolinienne pour endiguer la montée du nazisme (*Ich kenne alles*, pp. 184-185). Plus tard, au début de l'année 1938, il suivra avec attention les tentatives de rapprochement entre sociaux-démocrates et légitimistes, ainsi que le souligne Hans-Harald Müller (*Catalogue*, p. 242).

<sup>95</sup>On peut toutefois regretter que Dietrich Neuhaus passe un peu rapidement sur les critères permettant de démarquer clairement la littérature de divertissement de la littérature sérieuse, puisqu'il se contente de reprendre la dichotomie traditionnelle et quelque peu désuète qui oppose forme et fond pour affirmer : «Zwar kann und darf Unterhaltungsliteratur unter formalen Gesichtspunkten sehr gut sein — großes Lob in den Kategorien "Stil" und "Komposition" —, sie darf aber inhaltlich keine ernsthaften Probleme aufgeben, die zu angestrengtem Nachdenken führen würden, das würde ihrem Charakter als Unterhaltungsliteratur, der man Perutz' Werke a prima vista zugeordnet hat, widersprechen.» *Erinnerung und Schrecken*, p. 128.

champ social intemporel et consolateur : en le lisant à la lumière du maniérisme, tels que l'ont défini Ernst Robert Curtius et, après lui, Gustav René Hocke, il tente au contraire d'en montrer les enjeux formels, historiques et métaphysiques pour conclure :

« Si l'on veut rassembler les observations en partie contradictoires des critiques littéraires pour les ordonner dans un ensemble cohérent qu'il convient de placer dans la tradition maniériste, il me semble alors avéré que l'œuvre de Leo Perutz entretient un rapport étroit avec d'autres manifestations artistiques du maniérisme marquant la première moitié de notre siècle, telles le symbolisme, l'expressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme — esthétiques elles aussi interprétées de manières diverses, comme mise en forme et/ou prémonition de crises sociales et politiques, au premier rang desquelles se trouvent les massacres et destructions engendrés par la Première et la Seconde Guerre mondiale. »<sup>96</sup>

La démarche de Neuhaus, dans ce qu'elle a de totalisant, prête certes le flanc à la critique. On peut déplorer avec Reinhard Lüth que l'auteur ne s'appuie pas, dans cette partie, sur des analyses textuelles précises<sup>97</sup>, préférant faire la part belle à de pures constructions conceptuelles où les notions de métaphore, de labyrinthe, de tragi-comique, de grotesque s'enchaînent dans un vaste brassage pour constituer un réseau qui se superpose aux œuvres de manière artificielle, au risque de lui faire écran. Néanmoins, la lecture proposée par Neuhaus s'ouvre sur des perspectives pleines d'intérêt : structuration des textes perutziens selon un principe d'hybridation ; déploiement d'une philosophie pessimiste fondée sur une critique de la raison moderne et sur une mise en question de la notion de progrès — autant de conclusions témoignant de ce que l'on peut prendre Leo Perutz au sérieux et dégager des divertissements qu'il propose une série de questionnements esthétiques, politiques, ou métaphysiques.

---

<sup>96</sup>«Lassen sich die zum teil widersprüchlichen Beobachtungen der literarischen Kritik zu einem sinnvollen Ganzen ordnen, das der manieristischen Tradition zuzuordnen ist, so scheint mir erwiesen, daß das Werk Leo Perutz' in engem Zusammenhang zu sehen ist mit anderen manieristischen Erscheinungen in der Kunst der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wie Symbolismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, die auch verschiedentlich interpretiert worden sind als Verarbeitung und/oder Erwartung gesellschaftlicher und politischer Krisen, vor allen Dingen der Massenvernichtung des ersten und zweiten Weltkrieges.» Ibid. p. 141.

<sup>97</sup>*Drommetenrot*, pp. 37-38.

La position de Reinhard Lüth, qui consacre une critique cinglante à Murayama<sup>98</sup>, est plus affinée, encore qu'on puisse regretter la rapidité de sa réflexion sur la notion de littérature populaire. À cet égard, Lüth énumère dans son introduction un certain nombre de critères discriminants — facilités de style, manichéisme, recours à des clichés narratifs — et rappelle les termes dans lesquels la recherche allemande pose actuellement le problème de l'évaluation littéraire : analyse historique de la situation de communication et des conditions de réception<sup>99</sup>. Dans cette perspective, il s'en remet au jugement positif porté sur les œuvres de Perutz par certains grands noms de l'époque — Richard Beer-Hofmann, Ernst Weiß, Hermann Broch, entre autres — et étaye sa propre démarche de réhabilitation en soulignant au fil de son étude, dont c'est l'un des enjeux, les points communs entre les textes de Leo Perutz et ceux de ses contemporains mieux établis dans le champ de la littérature reconnue<sup>100</sup>.

Si Reinhard Lüth considère que les techniques narratives mises en œuvre par Leo Perutz, mesurées à l'aune de l'expressionnisme ou de la " Neue Sachlichkeit ", demeurent relativement conventionnelles, il précise que le fait de se trouver à l'écart des courants d'avant-garde ne suffit pas à disqualifier un

---

<sup>98</sup>«Murayamas Arbeit ist, überspitzt ausgedrückt, ein ungenießbares Konglomerat aus Claudio Magris' Buch über den habsburgischen Mythos nebst ähnlichen Darstellungen österreichischen Lebensgefühls und seines traditionellen Niederschlags in der Literatur und aus H. O. Burgers *Studien zur Trivialliteratur*, das in der anfechtbaren Sentenz gipfelt, Perutz vertrete ein Konzept des historischen als trivialen Romans und erweise sich als konservativer Kritiker seiner politischen Gegenwart, der ersten österreichischen Republik, und Fürsprecher einer verklärten k. u. k. Vergangenheit.» *Drommetenrot*, p. 36.

Lüth fait cependant justice à Murayama de son travail biographique et bibliographique (ibid. p. 37). On pourrait ajouter au crédit de ce dernier la publication de documents inédits — souvenirs d'Annie Lifczis et lettres de Grete Perutz — en annexe de son travail.

<sup>99</sup>Ibid. pp. 29-30. Cela dit, malgré ces références, Lüth considère au fond que ces tentatives de discrimination littéraire sont sujettes à caution, la distinction entre une littérature dite "triviale" et la "grande" littérature lui paraissant souvent fondée sur des critères de délimitation imprécis et, en fin de compte, subjectifs et arbitraires (ibid. p. 273). Réhabiliter Perutz en replaçant son œuvre dans le contexte littéraire d'époque, c'est aussi pour lui s'inscrire en faux contre ce type de classement : «erzähltechnische und inhaltliche Parallelen zu den Romanen von Gustav Meyrink wie auch zur arrivierten Wiener Literatur um 1900 dürften die fragwürdigkeit eines solchen Schablonendenkens veranschaulicht haben.» Ibid. p. 394.

<sup>100</sup>À propos de l'argument d'autorité (la référence aux défenseurs célèbres de Leo Perutz), il faut toutefois observer que d'autres écrivains en vue professaient des opinions plus nuancées — celles de Musil, ou même de Tucholsky, ont déjà été citées : il paraît donc utile de pousser plus avant la réflexion.

auteur<sup>101</sup> et met par ailleurs en lumière, au cours de ses analyses, la savante complexité narrative des textes perutziens, caractéristique dont il s'autorise pour réfuter définitivement les thèses de Murayama<sup>102</sup>. Lüth peut ainsi conclure que Leo Perutz est le représentant d'un « fantastique littéraire à la fois ambitieux et captivant » par lequel il tente « d'élucider les mystères de la vie et de la mort », donne « une vision de l'histoire » et propose « une réflexion cryptée sur les dangers de [son] époque. »<sup>103</sup>

- Esthétique -

Au contraire de Reinhard Lüth, qui conclut son étude par une évaluation précise des textes perutziens, assignant de ce fait une place centrale, dans sa réflexion, à la question de leur statut littéraire, Michael Mandelartz considère pour sa part que le déni artistique ayant parfois frappé l'écrivain n'est qu'un lieu commun forgé par une critique encore balbutiante :

« Ainsi figure, parmi les topiques maintenant établis, la thèse selon laquelle le large succès de Perutz auprès de ses contemporains aurait retardé une analyse universitaire appropriée. [...] Le suspense qui découle justement d'une technique narrative longuement mûrie, de même que les succès littéraires, auraient conduit la germanistique à ravalier son œuvre au rang de sous-littérature. »<sup>104</sup>

<sup>101</sup>«Gemessen an der expressionistischen Literatur ihrer Zeit oder anderen aktuellen Strömungen wie der realistischen "Neuen Sachlichkeit" sind Perutz und Lernet-Holenia allerdings eher konventionelle Erzähler, wie freilich auch zahlreiche andere deutschsprachige Autoren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die man deswegen ebenfalls nicht gleich als Epigonen abqualifizieren darf.» Ibid. p. 394.

<sup>102</sup>À propos de la technique de l'enchâssement narratif, fréquemment utilisée par Perutz, Lüth note par exemple, s'opposant à Murayama : «Perutz gebraucht keine "verfügbaren Erzählklischees, die in ihrer Wirkung erprobt sind" (S. Schödel : *Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks*, 1965, p. 149); mit aller Entschiedenheit ist deshalb eine Zuordnung des Autors zur Trivalliteratur abzulehnen [...]» Ibid. p. 162.

<sup>103</sup>«Leo Perutz und Lernet-Holenia haben ihren Platz in der österreichischen Literaturgeschichte, [...] als Exponenten anspruchsvoller und zugleich spannender literarischer Phantastik, die für sie ein Mittel ist, den Geheimnissen des Lebens wie des Todes auf die Spur zu kommen, die Geschichte zu charakterisieren und die Gefährdung der Gegenwart verschlüsselt zu reflektieren.» Ibid. pp. 402-403.

<sup>104</sup>«Zu den Topoi, die sich inzwischen herauskristallisiert haben, gehört beispielsweise die These, der große Erfolg von Perutz bei den Zeitgenossen habe die angemessene wissenschaftliche Rezeption verzögert. [...] Gerade die mittels ausgereifter Erzähltechnik erzeugte Spannung seiner Romane und der schriftstellerische Erfolg habe die Germanistik veranlaßt, sein Werk als Trivalliteratur abzutun.» *Poetik und Historik*, p. 2.



Prenant ses distances par rapport à un discours critique présenté comme dominant, Mandelartz accorde pleine valeur artistique à l'œuvre perutzienne : reste à examiner l'argumentation sur laquelle se fonde sa réévaluation.

Il s'inscrit d'abord en faux, chiffres à l'appui, contre la réputation faite à Perutz d'être un auteur à succès. Les incertitudes pesant sur ce type d'appréciation ont été soulignées plus haut<sup>105</sup> ; on peut ajouter que relativiser la réussite de Perutz n'est d'aucun secours pour lui forger une statue d'écrivain : a priori, le caractère confidentiel d'un auteur n'est pas plus gage de qualité qu'un large écho indice de médiocrité, même si ces différents aspects peuvent se trouver liés. Il apparaît une fois encore que l'on ne saurait se passer d'analyser les concepts nécessaires à toute démarche d'évaluation — en d'autres termes, il faut interroger les notions de " sous-littérature " et de " littérature populaire " pour déterminer dans quelle mesure les œuvres de Perutz peuvent échapper à de telles qualifications.

À ce point s'ouvrent deux voies : celle du raisonnement a priori et celle de l'étude empirique. La première ressortit en fait à l'esthétique : il s'agit de déterminer sur quels critères fonder l'appartenance de tel texte au domaine proprement artistique — et a contrario l'exclusion de tel autre. Mandelartz termine son chapitre introductif par un long développement où il précise sa position en la matière, entre une conception ontologique, néo-hégélienne, de l'œuvre d'art et une approche phénoménologique d'inspiration kantienne, s'inscrivant par là au cœur de débats dont Peter Zima a par exemple proposé une analyse critique d'ensemble<sup>106</sup>. Pour passionnantes que soient en tant que telles ces réflexions, elles appellent cependant une objection.

Ce qui importe à Mandelartz en effet, lorsqu'il définit sa position en matière d'esthétique, c'est de préciser les fondements des analyses qu'il va proposer dans les chapitres ultérieurs, et non de répondre à la question initialement posée quant à la valeur des textes perutziens :

« Ainsi, les réflexions qui précèdent ramènent à leur point de départ : l'art tire son essence du fait que la conscience humaine demeure pour elle même une énigme et que cette opacité peut cependant être représentée de manière artistique. L'esthétique kantienne invite à se garder d'imputer à l'œuvre un rôle consistant à objectiver cette réalité fondamentale, qu'il

---

<sup>105</sup>Voir I. 1, *Succès*.

<sup>106</sup>Peter V. Zima : *Literarische Ästhetik*. Tübingen : Francke Verl., 1991 (UTB 1590).

suffirait alors d'y lire. L'interprétation — suivant les fils directeurs inverses que sont la dispersion et l'unité — doit plutôt procéder de manière *productive*. En conséquence, il faudra d'une part éclairer la signification de chaque élément en se référant à un contexte *extra-textuel* ; en même temps, il convient aussi de replacer ces éléments au sein d'une cohérence *interne*. Autant que faire se pourra, chaque thème abordé par l'œuvre sera interprété comme une représentation symbolique de cette structure paradoxale. »<sup>107</sup>

Mandelartz tente donc de légitimer par un recours à la philosophie de l'art son propre mode de lecture : en chemin, l'œuvre de Perutz a basculé dans le domaine de la littérature " sérieuse ", donc digne d'une analyse raisonnée, sans que ce statut soit réellement soumis à discussion.

Cette lacune tient peut-être au fait que l'esthétique cherche à rendre compte du phénomène de création artistique en interrogeant des œuvres dont la qualité fait précisément l'objet d'un postulat. Le problème de la valeur littéraire se pose en d'autres termes : au carrefour de la philosophie et de l'analyse textuelle s'est développée une réflexion sur la validité des normes utilisées dans le discours critique, dont il ressort qu'il est impossible de résoudre le problème en se fondant sur une délimitation unanimement acceptée du territoire littéraire. Même les idées de modernité et d'avant-garde, référence jusqu'ici obligée pour l'art du XXe siècle, se sont vu remises en question<sup>108</sup> : à l'évidence, ces discussions ne sont pas destinées à se refermer sur la définition d'une nouvelle esthétique. Joseph Quack a tiré les enseignements de ces interrogations pour éclairer d'un jour nouveau l'opposition entre Perutz et Musil, et plus largement, les problèmes posés par

<sup>107</sup>«So führten die vorstehenden Überlegungen wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück: daß Kunst ihre Wesentlichkeit aus dem Sachverhalt gewinnt, daß das menschliche Selbstbewußtsein sich selbst undurchsichtig bleibt, seine Rätselhaftigkeit aber von der Kunst dargestellt werden kann. Die Kantische Ästhetik bewahrte davor, dem Werk eine Objektivierung dieses Grundes zu unterstellen, die bloß noch "abgelesen" zu werden brauchte. Vielmehr muß die Interpretation — am Leitfaden der Gegenläufigkeit von Zerstreuung und Einheit — *produktiv* verfahren. Entsprechend dieser Gegenläufigkeit wird einerseits die Bedeutung jeden Teiles [sic] aus *textexternen* Zusammenhängen zu erläutern sein, andererseits sind die Teile in einen *internen* Zusammenhang zu bringen. Soweit möglich, wird jedes Thema, das das Werk anschneidet, als symbolische Repräsentation der paradoxen Struktur zu lesen sein.» *Poetik und Historik*, p. 45.

<sup>108</sup>Dans une étude consacrée à ce débat, Norbert Mecklenburg note ainsi : «Vollends in der jetzigen, als postmodern — oder bereits als post-postmodern? — deklarierten Epoche sind Normativität und Kanonizität der klassischen Moderne, der künstlerischen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts und der Kriterien moderner Literatur geschwunden wie zuvor die der älteren Klassiken.» Norbert Mecklenburg : *Literarische Wertung*. In *Literaturwissenschaft*, Helmut Brackert et Jörn Stückrath Éd., Rowohlt, 1992 (rowohlts enzyklopädie 523), p.542.

l'évaluation des romans perutzien. Reprenant les termes de la controverse qui a conduit Musil à souligner la valeur éthique de son propre travail pour stigmatiser en contrepoint " les gamineries " de Perutz, il note :

« Afin de comprendre la portée de cette objection, il faut se rappeler que les conceptions littéraires de Musil le conduisent à mettre en doute le récit d'une manière fondamentale. Plus qu'Alfred Döblin, Hermann Broch ou Thomas Mann, il a ressenti la crise du roman comme un problème ne pouvant être maîtrisé qu'en faisant appel à toutes ses forces intellectuelles. C'est surtout à ses œuvres que nous pensons lorsque nous parlons du roman moderne dans la littérature allemande. Mais entre temps, la littérature avant-gardiste, qui ne formait certainement pas un mouvement homogène, est entrée dans l'histoire. On s'est rendu compte que ses normes esthétiques étaient souvent des dogmes de portée restreinte. Et les résultats des recherches en narratologie, que les essais et réflexions de ces mêmes auteurs ont contribué à aiguillonner, permettent de poser à nouveau la question du sens et de la finalité du récit pour y répondre de manière plus juste. Il est également apparu que même un genre aussi trivial que le roman policier pouvait tout à fait donner naissance à des œuvres dont la cohérence narrative et la valeur de critique sociale n'avaient rien à envier aux productions ambitieuses de la littérature reconnue. [...] Il serait donc nécessaire d'examiner aussi les récits de Perutz en se demandant si l'art qu'y déploie l'auteur ne dépasse pas parfois de loin ce que l'on attend habituellement de la littérature de divertissement. »<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup>«Um die Tragweite dieses Einwands zu verstehen, muß man sich daran erinnern, daß nach Musils Literaturkonzept das Erzählen in einem fundamentalen Sinne fragwürdig geworden ist. Stärker als Alfred Döblin, Hermann Broch oder Thomas Mann hat er die Krise des Romans als ein Problem empfunden, dem sich nur unter Aufbietung aller intellektuellen Kräfte beikommen ließ. An die Werke dieses Autors denken wir vor allem, wenn wir innerhalb der deutschen Literatur von dem Roman der Moderne sprechen. Inzwischen aber ist die Literatur der Avantgarde, die mitnichten eine einheitliche Bewegung war, historisch geworden. Man hat erkannt, daß ihre ästhetischen Normen vielfach Dogmen von begrenzter Reichweite waren. Und die Erzählforschung hat, auch angeregt durch die essayistischen Reflexionen jener Autoren, zu Einsichten geführt, die es erlauben, die Frage nach Sinn und Zweck des Erzählens neu aufzuwerfen und gerechter zu beantworten. Auch hat sich herausgestellt, daß selbst innerhalb eines so trivialen Genres wie dem des Kriminalromans durchaus Werke geschaffen werden können, die, was erzählerische Konsequenz und radikale Zeitkritik angeht, hinter den ehrgeizigen Hervorbringungen der Hochliteratur nicht zurückbleiben. [...] So wäre auch bei Perutz zu prüfen, ob seine Erzählkunst nicht im Einzelfall weit über das hinausgeht, was man von der Unterhaltungsliteratur billigerweise erwarten kann.» Joseph Quack : *"Phantasien der Notwendigkeit". Über Leo Perutz' Erzählungen.* In *Die fragwürdige Identifikation : Studien zur Literatur.* Würzburg : Königshausen und Neumann, 1991, pp. 41-42.

**1.3- « ... und was daran Literatur ist, das gibt sich so anspruchsvoll und bescheiden, daß man den Dichter über dem Gedichteten vergift. »<sup>110</sup> - Réflexions sur la question de la valeur littéraire et les malentendus marquant la réception perutzienne**

**- Paralittérature -**

Crise de la critique normative, cela ne signifie pas pour autant que tous les textes de fiction se valent : indéniablement, il existe un en deçà de la littérature dont un certain nombre de théoriciens se sont attachés à repérer les caractéristiques de manière empirique, à partir d'un corpus donné. C'est à cette aune qu'il faut mesurer les textes de Perutz si l'on veut répondre avec un minimum de sérieux à la question qui ne manque jamais de surgir en même temps que son nom : « Et ce Perutz, qu'est-ce qu'il vaut ? » .

Cependant, la tâche est ardue parce que ce domaine de recherche n'offre, au premier abord, qu'assez peu d'unité, ainsi qu'en témoigne une confusion terminologique soulignée par beaucoup de spécialistes<sup>111</sup>. En français comme en allemand, il existe une foule de mots pour désigner ces marges de la littérature : roman de gare, à quatre sous, ou encore, dans une perspective plus générique, roman d'aventures, à l'eau de rose, terrifiant, à quoi répondent outre-Rhin des termes comme *Hintertreppenroman*, *Schundliteratur* ou *Kitsch*. Ces dénominations ne sont bien sûr pas neutres ; en elles s'inscrit une attitude face à l'objet désigné.

Si l'on fait abstraction des connotations péjoratives ou moralisantes, on voit se dessiner plusieurs clivages possibles selon qu'on choisit telle ou telle

<sup>110</sup>Peter Panter [alias Kurt Tucholsky] : *Die dritte Kugel*, op. cit..

<sup>111</sup>Il en va ainsi Gert Ueding dans les premières pages de son étude (op. cit., p. 11), ou encore de Hans Friedrich Foltin dans son article sur l'histoire du roman populaire de langue allemande (Hans Friedrich Foltin : *Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivalliteratur, insbesondere im Bereich des Romans*. In Heinz Otto Burger Éd., op. cit., pp. 260-261). Des années plus tard, Hans Otto Hügel commence par une constatation semblable l'article dans lequel il résume les positions critiques en la matière (*Unterhaltungsliteratur*. In Helmut Brackert et Jörn Stückrath Éd. : op. cit., pp. 280-281). En 1997, Uwe Baur souligne une fois de plus la diversité des appellations, du « roman à la mode » évoqué par A. W. Schlegel en 1798 à la littérature de consommation étudiée dans les années soixante-dix, sans parler des classements génériques utilisés pour distinguer les diverses variétés de romans d'amour et de romans d'aventures (Uwe Baur : *Trivalliteratur. Zur Verwendbarkeit eines Begriffs*. In Eva Philippoff Éd. : *La littérature populaire dans les pays germaniques*, Villeneuve d'Ascq : Université Lille 3, *Travaux de recherche*, 1999, pp. 20 et 27).

terminologie, et selon les définitions qu'on y associe. *Trivial-* et *Unterhaltungsliteratur* sont les substantifs les plus fréquemment utilisés par les chercheurs allemands, traduits jusqu'ici indifféremment par littérature de divertissement, littérature populaire, ou littérature légère. En suivant Gero von Wilpert, on serait tenté de réserver le terme de *Trivialliteratur* à une réalité éditoriale moderne qu'il définit ainsi :

« Production textuelle de masse, sans valeur esthétique, toujours publiée sous pseudonyme, souvent menée par une équipe, en série ou selon une division du travail définie en fonction d'un plan éditorial (schéma, synopsis) [...], d'une lecture facile, qui, à travers une intrigue précise terminée par un happy end, proposent au lecteur peu exigeant la représentation fallacieuse d'un monde de rêve et d'évasion, intact, sans problème, offrant bonheur, amour et richesse. »<sup>112</sup>

On pourrait utiliser en regard le terme français de paralittérature, qui s'est imposé depuis le colloque de Cerisy organisé en 1967, précisément intitulé *Entretiens sur la paralittérature*<sup>113</sup> ; la notion de *Unterhaltungsliteratur* correspondrait alors plutôt à celle de littérature populaire telle qu'elle se trouve décrite dans des recherches principalement fondées sur l'étude des feuilletons du XIXe siècle<sup>114</sup>.

Cette partition n'est cependant pas tout à fait satisfaisante parce qu'elle établit une confusion entre les registres du qualitatif et de la chronologie, donnant implicitement une sorte de prime d'ancienneté à la littérature populaire des XVIIIe et XIXe siècles qui s'inscrirait comme un « degré intermédiaire entre la grande littérature [...] et la paralittérature »<sup>115</sup>, assimilée, elle, à la production de masse contemporaine. Or le roman connaît une forte expansion

<sup>112</sup>«stets pseudonyme, oft im Team serienmäßig oder arbeitsteilig nach Verlagsplan (Schema, Inhaltsskizze) verfaßte, ästhetisch wertlose Massenlesestoffe, die [...] durch leichte Lesbarkeit, eingehende Handlung und Happy-End dem unbedarften Leser eine heile, unproblematisch-eskapistische Wunschtraumwelt von Glück, Liebe und Reichtum vorgaukeln.» Gero von Wilpert : *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart : Kröner, 1989. Article " Trivialliteratur ", pp. 970.

<sup>113</sup>Voir à ce sujet Daniel Couégnas : *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil, 1992, p. 14.

<sup>114</sup>Cette hypothèse de traduction se trouve confirmée par Gero von Wilpert, qui précise : «Die Trivialliteratur dieser Art ist eine Erscheinung der Massenerliteratur des 20. Jh. Ihre Vorläufer waren die Abenteuer-, Ritter- und Räuber- oder Schauerromane des 18. Jh., der exotische Abenteuerroman und der franz. Feuilletonroman des 19. Jh., die durchweg noch der Unterhaltungslit. zuzurechnen sind.» (Gero von Wilpert, 1989, op. cit., article " Trivialliteratur ", pp. 970-971).

<sup>115</sup>«Zwischenstufe zwischen hoher Dichtung [...] und Trivialliteratur» (ibid., article " Unterhaltungsliteratur ", p. 982).

dès la fin du XVIIIe siècle, et rien ne prouve a priori que les brochures diffusées par colportage ou les feuilletons de la presse à bon marché, avec leurs innombrables histoires de vierges persécutées sauvées par de fringants chevaliers servants, soient tous très au-dessus de Barbara Cartland ou de la collection *Harlequin*<sup>116</sup>. S'il existe bien une filiation entre, par exemple, le roman noir anglais, " gothique ", des années 1760 à 1800, le roman-feuilleton français du XIXe siècle et l'œuvre de Gaston Leroux ou de Jean Ray, tous s'inscrivent en fait dans un même territoire *plus ou moins* marginal par rapport aux canons littéraires de leur époque. Se pose alors le problème des critères de délimitation entre littérature et paralittérature, et toute la difficulté tient à ce *plus ou moins*<sup>117</sup>.

- Commerce -

Reprenons l'image véhiculée par les diverses définitions citées jusqu'ici (celle de Gero von Wilpert comme celles données, explicitement ou non, par Masato Murayama, Dietrich Neuhaus ou Verónica Jaffé Carbonell). La paralittérature apparaît la plupart du temps comme un produit de consommation courante, fabriqué selon des recettes éprouvées pour plaire à un large public, ce qui garantit aussi des possibilités étendues de reproduction,

---

<sup>116</sup>Dans l'étude qu'il consacre au développement de ces marges romanesques, Hans Friedrich Foltin en met clairement en lumière les continuités. Il montre notamment que le recours à des techniques de productions concertées n'est pas spécifique du XXe siècle : éditeurs et auteurs travaillent depuis longtemps à partir de canevas éprouvés dont la mise en forme se fait de manière collective, selon les attentes supposées du public (*Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivilliteratur, insbesondere im Bereich des Romans*. In Heinz Otto Burger : op. cit., pp. 244 et 254). Pareille stabilité peut être observée sur le plan thématique : « erst in den letzten Jahren wurde deutlich, daß schon um 1800 fast alle Themenkreise der heutigen Unterhaltungs- und Trivilliteratur ausgiebig bearbeitet wurden, also Liebe, Ehe und Familienprobleme, der gesellschaftliche Aufstieg, Kriegserlebnisse, Reisen in die romantische Ferne usw. » Ibid. p. 246.

<sup>117</sup>En Allemagne, les chercheurs qui se sont attachés à circonscrire ces territoires marginaux se sont en fait très vite heurtés à des problèmes de découpage et de frontières, hésitant entre une bipartition opposant littérature et paralittérature ou bien une tripartition faisant intervenir le niveau intermédiaire de la littérature populaire. Ce débat traverse déjà les *Studien zur Trivilliteratur*, dans le sillage desquelles se sont développées une série d'analyses formant le soubassement des définitions proposées par Gero von Wilpert. S'il peut sembler assez facile, dans une vision tripartite, d'isoler les textes les plus éloignés d'un *art* littéraire, en se fondant par exemple sur un mode de production particulier, défini par l'éditeur en fonction du public visé, le problème du passage vers la littérature reconnue est aussi difficile à résoudre dans un cas que dans l'autre — or c'est en cela que réside la véritable question, impossible à élucider si l'on s'en tient à une vision trop strictement hiérarchisée.

en l'absence d'inspiration, de nécessité véritablement artistique — dans cette perspective, il s'agit d'une forme d'artisanat, voire d'industrie, où s'abolit parfois la notion même d'auteur<sup>118</sup>.

De cet impératif commercial découlent un ensemble de caractéristiques textuelles ; mais avant de s'interroger sur la manière de les définir, une première observation s'impose. En effet, s'il est un aspect de la paralittérature à propos duquel tous les spécialistes s'accordent, c'est bien l'intention qui préside à sa naissance : il s'agit de s'adapter à un large public. On peut y réussir plus ou moins bien, de même qu'un écrivain " artiste " peut atteindre un degré variable de perfection ; mais en tout état de cause, une œuvre littéraire maladroite n'entre pas nécessairement dans la catégorie de la paralittérature, et inversement, la paralittérature n'est pas assimilable à la " mauvaise " littérature, même s'il arrive que les deux domaines s'interpénètrent<sup>119</sup>.

Or, face à la critique, Perutz se revendique pleinement écrivain et fait lui-même parfaitement la différence entre les travaux alimentaires auxquels il a dû se livrer pour des raisons financières<sup>120</sup> et son œuvre littéraire proprement dite. Les témoignages en sont nombreux, depuis le soin qu'il mettait à ne pas

---

<sup>118</sup>Ces caractéristiques expliquent que certains genres, dont le roman policier et la littérature fantastique, à laquelle on a justement souvent rattaché Perutz, soient considérés en tant que tels comme relevant du divertissement commercial plutôt que de l'art. Inversement, la paralittérature est souvent définie comme le domaine de l'imitation et de la soumission à la règle, en opposition avec une esthétique dominante fondée, depuis l'époque romantique, sur un impératif d'autonomie, de rupture et d'innovation, position renforcée avec les avant-gardes du XXe siècle (voir par exemple Uwe Baur, op. cit., pp. 21 sq.). Outre le fait, signalé plus haut, que la valeur normative de cette conception a en partie été remise en question par l'éclectisme postmoderne, on peut aussi se demander si la référence générique suppose obligatoirement l'imitation servile : ce point sera évoqué lors d'une réflexion plus approfondie sur la théorie des genres (voir 3.3, *Transtextualité*).

<sup>119</sup>Voir à ce sujet le passage intitulé *Technisches Versagen* du premier chapitre de Gert Ueding (op. cit., pp. 19-21) et le début de l'*Introduction à la paralittérature* de Daniel Couégnas (op. cit., pp. 17-19).

<sup>120</sup>Dans son journal, Perutz qualifiait lui-même de « Frankmist » *Le Cosaque et le rossignol*, œuvre conçue avec Paul Frank dans une perspective de grande diffusion pour les éditions Ullstein (cité in *Catalogue*, p. 193).

La collaboration des deux écrivains a porté d'autres fruits : outre les pièces de théâtre dans lesquelles Perutz se lance surtout par nécessité, les compères avaient aussi publié un roman exotique, *Le miracle du manguiier*, quelque dix ans plus tôt, en 1918.

Par ailleurs, Perutz a tenté d'exploiter seul cette veine plus commerciale avec *Où roules-tu, petite pomme ?* qui fut le grand succès que l'on sait. Dans ce cas encore, il souligne lui-même le statut particulier de ce texte au sein de son œuvre, le mentionnant dans son journal comme un « livre pour Ullstein ». Il n'est pas sans intérêt de noter que, seul maître à bord cette fois, il y apportera en fait le même soin qu'à ses autres romans, comme le fait remarquer Hans-Harald Müller (ibid. p. 186).

mêler son nom à des travaux qu'il jugeait trop en dessous de sa réputation (scripts de films, essai sur le bridge<sup>121</sup>), jusqu'à la notation malicieuse apposée de sa main sur la page de titre du *Cavalier suédois*, où il « demande une place entre Pascal et Pindare »<sup>122</sup>. Du même souci procède la réponse indignée qu'il fit au *Frankfurter Zeitung* après la publication d'un article dans lequel Walter Benjamin, traitant de ces romans policiers achetés au kiosque à la dernière minute pour conjurer l'angoisse du voyage, le met littéralement au rang des auteurs de gare (quoique des meilleurs, précise-t-il) :

« Je n'ai jamais écrit de roman policier, et certainement jamais aucun livre dont on puisse traiter dans une critique intitulée *Romans policiers à lire en voyage*. J'aimerais cependant attirer votre attention sur les quatre lignes négligentes par lesquelles votre auteur souhaite me voir jouer le rôle d'un accompagnateur ponctuel, en hommage à l'indicateur des chemins de fer [...]. Ce n'est pas le ton juste pour parler d'un écrivain qui a travaillé à chacun de ses romans et à chacune de ses nouvelles pendant plusieurs années avec beaucoup de soin. Pour le moins, ces quatre lignes donnent à vos lecteurs une image totalement fautive de ma manière et de mes intentions. »<sup>123</sup>

<sup>121</sup>Pour le domaine cinématographique, voir la lettre adressée à l'écrivain par Joseph Than pour la Horus Filmgesellschaft en date du 1er mars 1935, qui se termine ainsi : «Im gegenseitigen Einverständnis und aus Ihnen und uns bekannten Gründen bleibt Ihre Mitarbeit an unserem Buch völlig geheim.» Ibid. p. 235.

À propos de son livre sur le bridge, édité aux Etats-Unis sous un pseudonyme américain, Perutz écrit non sans une pointe d'humour à Annie et Hugo Lifezis, en vue d'une publication en Argentine : «Ich bitte Sie, mein Pseudonym streng zu wahren. Mein erlauchter Name soll mit diesem Buch nicht in Verbindung gebracht werden.» Ibid. p. 308.

<sup>122</sup>«bittet um einen Platz zwischen Pascal und Pindar» Ibid. p. 235 (cité en exergue de ce chapitre).

<sup>123</sup>«Ich habe niemals einen Kriminalroman geschrieben, niemals überhaupt ein Buch, das sich in eine Kritik, betitelt „Kriminalromane auf Reisen“ einfügen ließe. Die vier saloppen Zeilen, in denen mich der Autor zu Ehren des Kursbuches als einen exakten Begleiter auf Reisen wünscht [...], möchte ich doch Ihrer Aufmerksamkeit empfehlen. Es ist nicht die richtige Art, über einen Autor zu sprechen, der an jedem seiner Romane und an jeder seiner Erzählung jahrelang sehr mühevoll gearbeitet hat. Zumindest geben diese vier Zeilen Ihren Lesern ein vollständig falsches Bild meiner Art und meiner Ansichten.» Ibid. p. 129.

Perutz n'a jamais écrit avec facilité, ainsi qu'en témoigne en effet le temps passé à la rédaction de chaque œuvre : entre neuf mois pour *Le tour du cadran* et vingt-sept ans pour *La nuit sous le pont de pierre* (il est vrai que dans ce dernier cas, comme pour *Le Judas de Léonard*, la guerre et l'exil n'ont pas facilité le processus d'écriture).

Dès son premier roman, Perutz souligne l'importance qu'il accorde à la musicalité de la phrase (lettre à Richard A. Bermann de septembre ou octobre 1910, ibid. p. 51). Ce souci l'a accompagné tout au long de son travail : il y revient par exemple lors d'une lecture du *Cavalier suédois* en 1936 (cité par Hans-Harald Müller in *Leo Perutz*, p. 60) ; beaucoup plus tard encore, dans un entretien accordé en 1955 au journal *Yedioth Hayom*, il déclare déchirer les pages qu'il écrit jusqu'à ce qu'il soit satisfait du son que rendent ses phrases (*Catalogue*, p. 394). En 1945, Perutz avouait à Bruno Brehm dans un moment de découragement : «Je älter ich werde, desto skeptischer stehe ich jeder Zeile gegenüber, die



- Conformisme ? -

Certes, se vouloir écrivain ne garantit pas la réussite de l'entreprise, mais cela permet au moins de situer un projet. Reste à vérifier que les textes de Leo Perutz répondent à cette exigence, autrement dit qu'ils ne s'inscrivent pas dans le champ de la paralittérature à l'insu de leur auteur, donnant raison malgré lui à certains critiques. On retrouve ici le problème des caractéristiques textuelles à retenir pour déterminer les différentes aires littéraires concernées. Les définitions évoquées plus haut font intervenir deux aspects, associant en une vision duelle une stylistique jugée simplifiée et conventionnelle à une représentation du monde rassurante, c'est-à-dire exempte de questionnement trop complexe, donc généralement interprétée comme une forme de conservatisme social : tel est par exemple le modèle que Murayama cherche à retrouver dans les textes de Perutz au prix de distorsions déjà évoquées<sup>124</sup>.

Il y a là un schématisme assez restrictif. Deux points de vue difficilement compatibles coexistent en fait, à cet égard, chez les spécialistes allemands et autrichiens de la question. À la suite des réflexions de Theodor W. Adorno et de Max Horkheimer sur la culture de masse<sup>125</sup> s'est développée une démarche critique ayant pour objet d'analyser la manière dont les produits standardisés de « l'industrie culturelle » servent à la manipulation des classes populaires et à la pérennisation des rapports de pouvoir. Mais d'autres spécialistes ont abordé la question dans une perspective inverse, animés par la volonté de réévaluer au moins partiellement un corpus rejeté par le bon goût en interrogeant notamment les mécanismes par lesquels se forme, à différentes époques, un canon littéraire qui reflète avant tout la culture de classes privilégiées, ou bien en insistant sur les liens thématiques et esthétiques qui

---

ich schreibe, und ein mißlungener Satz läßt mich wochenlang daran zweifeln, daß ich weiter schreiben soll. Ich stelle mir zu schwierige Aufgaben und bin von dem, was mir gelingt, nie befriedigt.» (Lettre à Bruno Brehm citée par Hans-Harald Müller in *Leo Perutz*, p. 82).

Le témoignage de Paul Frank confirme à quel point Perutz était exigeant en matière d'écriture : «Seine hervorstechende Art war seine Kompromißlosigkeit. Er war ein geistiger Schwerarbeiter. Seine Verbesserungsmanie kannte keine Grenzen. Ich möchte seinen Arbeitsweise beinahe mönchisch nennen.» (cité par Hans-Harald Müller, *ibid.* p. 47).

<sup>124</sup>Voir 2.2, *Charge*.

<sup>125</sup>Theodor W. Adorno et Max Horkheimer : *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947 ; Francfort/M. : Fischer, 1969.

peuvent exister entre littérature populaire et littérature reconnue<sup>126</sup>. L'analyse s'attache alors aussi à mettre en lumière les éléments progressistes ou subversifs de ces textes mal famés. Hans Friedrich Foltin, retraçant l'histoire du roman populaire allemand, montre par exemple que celui-ci n'est pas inaccessible aux idées de son temps et défend parfois des positions avancées, comme les idéaux de la Jeune Allemagne<sup>127</sup>. Sur les traces d'Ernst Bloch, Gert Ueding s'est attaché à étudier la fonction sociale des textes paralittéraires dans une perspective plus large<sup>128</sup>, montrant comment l'imaginaire de classes défavorisées et frustrées s'y déploie selon deux logiques opposées : celle du *Kitsch* qui, reconstruisant un bonheur familial soigneusement corseté par le sens du juste milieu, rêve la restauration d'un ordre rassurant ; celle du *Kolportage* qui, s'évadant au contraire dans le fracas et la démesure de l'aventure, « rêve en fin de compte la révolution »<sup>129</sup>, même s'il s'agit d'un songe impuissant, nécessairement inaccompli parce que fondé sur l'illusion de l'héroïsme individuel.

Si l'on aborde le problème par le biais formel, d'autres précisions s'imposent. On a vu, par exemple, que l'on s'engage sur un terrain peu sûr en se fondant sur une vision normative de la littérature pour définir a contrario une stylistique paralittéraire ainsi assimilée à un ratage — vision qui se profile

---

<sup>126</sup>La voie fut notamment ouverte par Marianne Thalmann : *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*, Berlin, 1923 ; Nendeln/Liechtenstein : Kraus, 1967 (voir à ce sujet Uwe Baur : Uwe Baur, op. cit.). Telle est aussi la perspective adoptée par Clemens Ruthner dans un travail plus précisément consacré à la littérature fantastique : *Am Rande (geschrieben). Kanon, Peripherie und Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jh.*, Phil. Diss., Vienne, 2001.

<sup>127</sup>Hans Friedrich Foltin : op. cit., pp. 242-270.

<sup>128</sup>*Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Francfort/M. : Suhrkamp, 1973.

<sup>129</sup>«Träumt also Kolportage immer, so träumt sie doch letzthin Revolution, Glanz dahinter[...]» Ernst Bloch : *Erbschaft dieser Zeit*, Francfort/M., 1962, p. 181 (cité par Gert Ueding : op. cit., p. 67).

Dans *Pleurer pour Jenny ?*, article paru en 1971 et repris comme premier chapitre de *Il superuomo di massa* (traduction française : *De Superman au surhomme*, Paris : Grasset, 1993), Umberto Eco défend un point de vue moins radical, mais finalement plus proche qu'il n'y paraît, lorsqu'il montre que le roman populaire, s'il n'est pas véritablement révolutionnaire, incarne « une idéologie réformiste » et peut-être qualifié de « socialo-démocratique-paternaliste » (pp. 22-23).

Sur la division du champ paralittéraire en deux grandes familles, celle du roman sentimental et celle du roman d'aventure, voir aussi Uwe Baur, op. cit., pp. 26-27.

derrière l'idée assez vague de récit conventionnel<sup>130</sup>. Dans un article résumant les positions théoriques sur le sujet, Hans Otto Hügel rappelle que ces impasses ont conduit les spécialistes allemands à abandonner la recherche de caractéristiques paratextuelles internes pour se tourner vers une sociologie du lectorat. S'il affirme lui aussi qu'« il est impossible de définir la " littérature de divertissement " à partir de critères thématiques ou structurels de manière normative », il met simultanément en garde contre un renoncement qui risquerait de faire s'évanouir l'objet même de l'étude, ajoutant qu'on aurait tort « d'inférer l'impossibilité de faire aucune observation objective à propos de textes paralittéraires précis »<sup>131</sup>. Pour sa part, il propose une approche plus complexe faisant intervenir l'analyse des processus de lecture tels qu'ils sont suscités par les œuvres elles-mêmes.

- Modèle -

C'est une démarche analogue qu'adopte Daniel Couégnas dans son *Introduction à la paralittérature*, construisant ce qu'il nomme un « modèle paralittéraire » à partir d'analyses textuelles précises et non en fonction de présupposés normatifs<sup>132</sup>. La manière dont il procède est intéressante parce qu'elle permet de résoudre le problème si épineux des frontières. Couégnas remarque en effet qu'« il y a perméabilité entre les productions des " bons " et

<sup>130</sup>Gert Ueding dénonce de telles tentatives en montrant qu'elles reposent sur une vision figée du " beau " littéraire, conception par ailleurs prise en défaut dès que les mêmes théoriciens se trouvent confrontés à des textes avant-gardistes (op. cit., pp. 19-21). Dans le même ordre d'idées, Walter Höllerer fait remarquer que certaines normes esthétiques appelées à la rescousse pour distinguer paralittérature et littérature " sérieuse " (psychologie complexe ou schématique ; étude de milieu ou stylisation du contexte social, recours ou non au cliché) renvoient au seul modèle narratif du « roman classique, caractérisé par la description très élaborée d'une psychologie individuelle ou par un ancrage social » : quel statut accorder alors à des textes expérimentaux qui ne répondent pas mieux à ces normes et s'affirment pourtant comme œuvres d'art ? (Walter Höllerer : op. cit., pp. 53-54). Ces analyses s'opposent notamment à la tentative de Walter Killy pour dégager une stylistique propre au roman sentimental (*Deutscher Kitsch*, Göttingen, 1962 ; voir aussi, à ce sujet, Uwe Baur, op. cit., p. 21).

<sup>131</sup>«Aus der Feststellung, daß es (auch unter Einbeziehung historischer Variablen) unmöglich ist, „Literatur zur Unterhaltung“ inhaltlich, literarisch-strukturell präskriptiv zu bestimmen, läßt sich nicht ableiten, daß am einzelnen unterhaltenden Text gar keine objektiven Beobachtungen zu treffen sind.» Hans Otto Hügel : op. cit., p. 283.

<sup>132</sup>Couégnas s'explique au passage, en se référant à Karl Viëtor, sur la pétition de principe que recèle toute approche générique : Comment choisir un corpus sans avoir défini au préalable les caractéristiques du genre ? Et inversement, comment établir ces caractéristiques en l'absence de corpus ? (op. cit., pp. 23-24). Cette discussion sera reprise et développée au chapitre suivant, à propos du fantastique.

des " mauvais " auteurs », ajoutant que « la carrière d'un écrivain n'est pas toujours homogène »<sup>133</sup> (Perutz en fournit justement un exemple). Ce constat l'amène à « postu[er] la " dispersion " des traits " paralittéraires " [...] et l'extrême variété de leur dosage dans les textes », ce qui explique, conclut-il, « l'impossibilité d'étiqueter la plupart des œuvres dans un tableau régi par une opposition binaire ». Partant, il se propose d'« édifier sur des critères définissables une construction idéale, abstraite, rendant compte de ce que la *doxa* repousse à l'extérieur des limites de la " littérature " », étant entendu « qu'aucune œuvre concrète (*in praesentia*) n'atteindra à l'achèvement exemplaire (*in absentia*) de ce modèle. »<sup>134</sup>. Son étude le conduit alors à déterminer une série de six aspects dont la présence plus ou moins massive permet d'évaluer dans quelle mesure telle ou telle œuvre tend vers le modèle ainsi défini. Se trouvent retenues les caractéristiques suivantes : présentation matérielle des textes (collections populaires, illustrations, etc.) ; répétition des mêmes procédés narratifs sans intention parodique ; recours massif à l'illusion référentielle tendant à faire oublier l'acte de lecture ; pansémie installant une « polarisation idéologique » ; « domination du narratif induis[ant] une lecture " tendue " [...] vers l'aval du récit » (suspense) ; « personnages procédant d'une mimésis sommaire ». Inversement, Couégnas affirme que « tout texte *s'éloigne* du modèle paralittéraire dès lors qu'il présente un certain nombre de traits " repoussoirs ", d'*éléments d'incompatibilité* : l'affirmation de sa nature langagière, de l'opacité et de l'arbitraire des mots qui le constitue ; l'aveu, voire la mise en scène, de sa nature fictionnelle ; le souci d'une certaine objectivité ou polyphonie idéologique »<sup>135</sup>.

En regard de ces caractéristiques internes, Couégnas, insistant sur l'interaction entre les processus d'écriture et de lecture, fait intervenir la notion de « geste lectorial », posture suscitée par le texte en même temps qu'elle l'informe par un effet de retour. En l'occurrence, la manière dont se distribuent les deux séries de critères précédemment définies invite à une lecture littéraire ou, au contraire, paralittéraire : on peut ainsi distinguer des œuvres qui se donnent à lire exclusivement selon le premier mode (*À la recherche du temps*

---

<sup>133</sup>Ibid. p. 21.

<sup>134</sup>Ibid. p. 22.

<sup>135</sup>Ibid. pp. 181-182.

*perdu*), d'autres qui supposent obligatoirement le second (les SAS de Gérard de Villiers), et enfin un type mixte que Couégnas illustre par *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien, montrant que la présence de certains points communs avec la littérature de divertissement ne suffit pas à faire basculer toute l'œuvre dans cette catégorie<sup>136</sup>. Rabelais, qui savait déjà tout des jeux sur les modes de lecture, ne disait pas autre chose à propos de son *Gargantua* :

« [II] fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'autre valeur que ne promettoit la boîte, c'est-à-dire que les matières icy traictées ne sont tant folastres comme le titre au dessus pretendoit.

Et, posé le cas qu'au sens littéral vous trouvez matières assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutefois pas demourer là ne faut, comme au chant de Sirenes, ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cuer. »<sup>137</sup>

#### - Polysémie -

Les ambiguïtés marquant la réception de Perutz sont le signe que ses fictions s'offrent précisément à une lecture plurielle<sup>138</sup> : romans de cape et d'épée, d'aventures, sans nul doute, mais aussi riches d'enjeux ontologiques et métaphysiques souvent relevés par la critique. On pourrait multiplier les exemples à cet égard<sup>139</sup> : il est intéressant de s'arrêter en particulier sur ceux des commentateurs qui ont senti à quel point les œuvres de Perutz, loin de véhiculer les certitudes de la littérature populaire — caractérisée par une

<sup>136</sup>Ibid. pp. 183-184.

<sup>137</sup>François Rabelais : *Gargantua. Prologue*. Paris : Le livre de poche, 1965, pp. 27-29.

<sup>138</sup>Hans-Harald Müller propose une interprétation semblable en affirmant de l'écrivain : « Seine Bücher haben die Eigenschaft, ganz unterschiedliche Lesebedürfnisse zu befriedigen und auf verschiedene Ebenen lesbar zu sein [...]. » (*Leo Perutz*, p. 126).

À ce propos, il est amusant de noter comment les aspects péritextuels — premier critère discriminatoire retenu par Couégnas — reflètent les incertitudes portant sur l'évaluation des œuvres perutziennes : présentation relativement sobre et surtout présence d'une postface universitaire dans la réédition entreprise depuis 1985 par la maison Zsolnay ; couverture nettement plus bariolée et accrocheuse dans la version de poche publiée par Rororo.

<sup>139</sup>On ne compte pas les articles qui insistent en particulier sur la mise en scène du destin et sur le questionnement qui s'y articule, en effet central dans l'œuvre de Perutz comme on le verra plus loin. Même les pièces de théâtre écrites à quatre mains appellent de tels commentaires : Richard Wiener parle ainsi de « la vision du monde et du scepticisme souriant » (« die Weltanschauung und lächelnde Skepsis zweier wirklicher Dichter») qui s'exprime dans *Morgen ist Feiertag*, « pièce touchant avec grâce et ironie, effet de suspense et humour, à la métaphysique » (« dieses mit Spannung und Humor, mit Grazie und Ironie ins Metaphysische hinüberreichende Stück » : *Kalender als Schicksalsmacht. "Morgen ist Feiertag" von Leo Perutz u. Hans Adler. Uraufführung im Deutschen Volkstheater in Wien. In Prager Tagblatt. 17/4/1935*).

polarité axiologique corrélée au triomphe du bien —, s'ouvrent en fait sur les interrogations de ce qu'Umberto Eco nomme, par opposition, le « roman problématique »<sup>140</sup>, rejoignant en cela l'idée de « polyphonie idéologique » développée par Couégnas. Beate Pinkerneil a souligné cette polysémie en analysant *Le maître du jugement dernier*, qu'elle compare justement avec *Le nom de la rose* pour conclure :

« Vouloir déchiffrer l'inquiétante étrangeté, ce serait chercher de l'univoque là où le doute règne comme principe dernier. Pas plus chez Perutz que chez Eco ou chez tous les autres romanciers métaphysiques, on ne peut obtenir la certitude qu'il existe une solution unique. Car ils se fondent sur l'idée que les faits ne sont toujours qu'un cas particulier dans l'ensemble des possibles, que la réalisation de ces virtualités suit les lois du hasard, et que cette réalité contingente doit donc être repensée comme une possibilité parmi d'autres. Voici en quoi consiste, dans sa simplicité, la métaphysique d'excellents récits entre lesquels le roman de Perutz se distingue par une dramaturgie qui brouille les pistes avec maestria. Il suggère au lecteur tout un faisceau d'interprétations philosophiques ou purement fantastiques, faisant ainsi se dérober sous lui le sol des connaissances certaines.

La pensée des possibles propre à Perutz démasque en notre conception de la réalité une apparence absurde : façade, simple surface des choses. C'est en cela que réside le triomphe unique, mais aussi plein d'un scepticisme profondément mélancolique, de cet auteur. »<sup>141</sup>

<sup>140</sup> « Quoi qu'il en soit, il existe une constante permettant de distinguer le roman populaire du roman problématique : dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra [...] en faveur du bien [...]. Le roman problématique propose au contraire des fins ambiguës, justement parce que tant le bonheur de Rastignac que le désespoir d'Emma Bovary mettent exactement et féroce­ment en question la notion acquise de " bien " (et de " mal "). En un mot, le roman problématique place le lecteur en guerre contre lui-même. » (Umberto Eco : op. cit., pp. 20-21.)

<sup>141</sup> « Die unheimlichen Vorgänge entschlüsseln zu wollen hieße, Eindeutiges dort zu suchen, wo der Zweifel als letztes Prinzip regiert. Die Gewißheit einer einzigen Lösung ist bei Perutz ebensowenig zu haben wie bei Eco und allen sonstigen epischen Metaphysikern. Denn sie berufen sich darauf, daß das Tatsächliche immer nur ein Spezialfall des Möglichen ist, das Wirklichwerden des Möglichen dem Zufall unterliegt und also die zufällige Realität erneut ins Mögliche umgedacht werden muß. So einfach verhält es sich mir der Metaphysik gelungener Geschichten, unter denen Perutz' Roman durch eine grandios verwirrende Dramaturgie herausragt. Er suggeriert dem Leser ein Bündel an philosophischen und rein phantastischen Deutungen und entzieht ihm dadurch den Boden gesicherter Erkenntnis. Perutz' Möglichkeitsdenken entlarvt unsere Vorstellungen von Wirklichkeit als absurden Schein, als Fassade und Oberfläche. Darin liegt der einzige, wenn auch zutiefst melancholisch-skeptische Triumph dieses Erzählers. » Beate Pinkerneil : *Der Feind in uns. Über Leo Perutz " Der Meister des Jüngsten Tages "*. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*. 1986, 270 (21/11), p. 25 (*Romane von Gestern — heute gelesen*).

Si les textes perutziens peuvent amuser, ils se situent donc finalement plus près du « rire sarcastique » que Hans Otto Hügel place sous le patronage de Hebbel et de Kleist, que du divertissement léger<sup>142</sup>.

Il n'est pas question de confronter ici les textes de Perutz avec chacun des critères définis par Couégnas ; un second aspect mérite cependant qu'on s'y arrête, car autour de lui se nouent la plupart des malentendus auxquels donne lieu l'évaluation des œuvres. Le commentaire de Beate Pinkerneil y renvoie à sa manière : ce sur quoi elle attire en effet l'attention en établissant un parallèle entre *Le maître du jugement dernier* et *Le nom de la rose*, c'est l'architecture du roman, la manière dont s'agence l'action, qui seule permet au jeu des possibles de se déployer. Chez Perutz comme chez Eco, l'action prime ; or l'une des caractéristiques de la littérature populaire réside précisément dans cette « domination du narratif » (Couégnas) qui entraîne le lecteur sur les chemins du suspense.

Le malaise face aux romans de Perutz s'explique en grande partie par cette contiguïté qui oblige même les critiques les plus fervents à toujours défendre Perutz contre l'accusation de légèreté qui le poursuit. Une double stratégie se met alors en place : d'une part se trouve souligné le caractère captivant de la construction, donc l'agrément d'une lecture en effet divertissante — le terme de " romans à suspense " revient fréquemment — ; d'autre part, on tente de mettre en valeur une profondeur métaphysique qui se dessinerait comme malgré cette structure narrative. « On peut lire le roman de Leo Perutz comme une œuvre de divertissement, il n'y manque pas un frisson d'excitation [...]. Mais il s'agit en même temps d'art sérieux », remarque déjà Richard Bermann à propos de *La troisième balle*<sup>143</sup>. Hugo Wolf donne une image semblable du *Tour du cadran* quelques années plus tard :

« Et si le simple succès ne fournit pas le meilleur critère pour juger d'un livre, il est cependant le signe patent qu'il y a dans l'air quelque chose d'intéressant, et qu'on aurait tort de l'ignorer — signe auquel on peut d'autant

<sup>142</sup>«Bitterböse Scherze gibt es, wie uns Hebel und Kleist lehren, zwar auch noch unter dem Galgen. Aber weder das sarkastische Gelächter noch das brüllende Lachen, wenn wir von und an unseren Emotionen gepackt werden, ist Unterhaltung.» Hans Otto Hügel : op. cit.), p. 293.

<sup>143</sup>«Man kann den Roman von Leo Perutz als Unterhaltungswerk lesen und wird keinen Kitzel der Erregung vermissen [...]. Aber es handelt sich zugleich um ernste Kunst.» Richard A. Bermann : *Die dritte Kugel. Roman von Leo Perutz.* in *Die Zeit*. Vienne, N° 4733 (28/11/1915), p. 29.

plus se fier, dans le cas de Leo Perutz, que celui-ci nous comble d'un art enrichi par des éléments plus nobles et plus idéaux. »<sup>144</sup>

Établissant cette dichotomie entre agencement séduisant de l'action et composante " sérieuse ", les critiques reprennent en fait les termes d'un débat lié au développement du roman durant le XVIIIe siècle, genre alors souvent suspecté de faire passer le plaisir avant la morale : comme les contempteurs de jadis, ils hésitent à accorder à Perutz le bénéfice de l'antique *docere et delectare*<sup>145</sup>.

#### - Architecture -

Rares sont les commentateurs qui savent échapper au piège de cette opposition, à l'instar de Carl von Ossietzky affirmant de Perutz, avec un certain sens de la polémique :

« C'est un écrivain qui possède la capacité de composer des romans extraordinairement captivants. J'insiste : un écrivain. [...] Les Allemands n'attendent pas a priori de leurs auteurs qu'ils soient de véritables hommes de lettres tout en étant capable d'écrire de manière divertissante. Le roman allemand typique est soit un roman de formation de huit cents pages dont l'action sert de prétexte à des développements lyriques, soit un roman psychologique dans lequel l'action est secondaire. »<sup>146</sup>

<sup>144</sup>«Und wenn der bloße Erfolg auch nicht das wertvollste Kriterium eines Buches abgibt, so enthält er immerhin einen deutlichen Wink, daß etwas Interessantes in der Luft liegt, an dem man nicht ohne Aufmerksamkeit vorübergehen soll, — ein Wink, dem bei Leo Perutz um so eher Glauben beigemessen werden darf, als sich seine Kunst auch aus Elementen höherer und idealer Schichten wohlgefällig ergänzt.» Hugo Wolf in *Der Friede*. Vol. 3, N°70, 23/5/1919, p. 432.

<sup>145</sup>Gert Ueding rappelle que le statut du divertissement est au centre des discussions esthétiques du XVIIIe siècle et précise à ce sujet : «Bis in die Spätzeit der Aufklärung hinein muß sich das delectare vor dem Prodesse rechtfertigen.» Op. cit., pp. 149-150 (voir aussi Uwe Baur, op. cit., p. 18).

Hans Otto Hügel montre pour sa part comment ce débat influe sur la perception de la paralittérature, d'abord condamnée parce que largement, voire exclusivement, divertissante, puis condamnée à nouveau, lorsque la poétique des lumières est remplacée par une esthétique du génie, parce qu'elle se voit alors assimilée à un phénomène de mode, soumis à l'air du temps, donc inapte à répondre aux profondes missions que doit s'assigner l'art pour légitimer son autonomie nouvellement conquise. (op. cit., pp. 284-287).

<sup>146</sup>«Er ist ein Dichter mit der Fähigkeit, ungewöhnlich fesselnde Romane zu schreiben. Ich betone: ein Dichter. [...] Der Deutsche erwartet von vornherein nicht von seinen Autoren, daß sie Dichter sein und zugleich unterhaltsam schreiben können. Der typische deutsche Roman ist entweder der 800seitige Entwicklungsroman mit seiner episch verkleideten Lyrik oder der die Handlung bagatellisierende psychologische Roman.» Carl von Ossietzky : *Leo Perutz*. In *Das Tage-Buch*. Berlin, 6 (1925), 44 (31/10), pp. 1640-41 (*Dichter, die nicht genügend gewürdigt werden*).

Après la seconde guerre mondiale, les ambiguïtés persisteront, ainsi qu'en témoigne le débat sur la modernité de Perutz, justement lié, comme on a pu le voir, à son goût de la



C'est en effet le statut de l'architecture dramatique qu'il convient de préciser pour sortir de ce faux débat sur la profondeur et le sérieux des textes perutziens. La structure narrative, chez Leo Perutz, n'a rien de secondaire ni de décoratif ; le primat accordé à l'action ne fait pas maladroitement écran, comme une faute de goût, à une réflexion prétendument plus profonde sur la liberté de l'individu, le destin ou l'art. Bien au contraire, cette architecture est en elle-même signifiante, ainsi que le souligne Schalom Ben-Chorin, tout en montrant comment cette manière d'écrire pouvait nourrir les malentendus :

« La fable n'était pas pour lui prétexte à exposer des idées philosophiques ; elle possédait au contraire à ses yeux une valeur artistique intrinsèque, sans autre fondement qu'elle-même. [...] »

Dire que les romans de Perutz ne sont pas écrits dans le but de développer des idées, cela ne signifie pas pour autant qu'ils en manquent. Il se produit plutôt le phénomène suivant : ces idées ne deviennent visibles, intelligibles, que lorsqu'on reprend ses esprits après s'être laissé grisé par le monde bigarré sorti de sa plume. »<sup>147</sup>

Il faut dès lors être attentif à l'enchaînement des événements, s'attacher à comprendre comment s'opère l'alchimie du suspense, pour savoir où Perutz veut mener son lecteur. Hans-Harald Müller a poussé l'analyse plus loin, exposant comment chacune des œuvres, au-delà des énigmes dans lesquelles se trouvent pris les protagonistes, confronte en fait le lecteur à des problèmes de narration : fusion de deux histoires incompatibles en un même récit dont l'interprétation, dès lors, se dérobe, pour les premiers textes ; reconstruction de deux actions différentes et complémentaires à partir de faits apparemment contradictoires dans *Le cavalier suédois* ; interaction entre les structures

---

fable. Il faut attendre les années quatre-vingt pour que change le point de vue de la critique. Dans l'article précédemment cité, Beate Pinkerneil note à propos de l'oubli dans lequel Perutz demeure alors plongé : «Und das ist heute unverständlicher denn je, bedenkt man, daß dieser Romancier ein seltenes Talent besaß: die Fähigkeit, Kunst und Vergnügen, ästhetisches Raffinement und Spannung aufs natürlichste miteinander zu verbinden.» Beate Pinkerneil : op. cit.. De même, un article du *Spiegel* affirme : «So stürzen seine dunklen Abenteuerromane die vertrauten Erzählmuster ins Subversive und demonstrieren derart ganz nebenbei, daß die Grenzen zwischen E- und U-Literatur nur dazu da sind, überschritten zu werden» (*Labyrinth der Obsessionen. Leo Perutz' "Wohin rollst du, Äpfelchen ? "*. In *Der Spiegel*. Hambourg. 41 (1987), 32 (3/8), p. 145).

<sup>147</sup>«Ihm war die Fabel nicht ein Vorwand, um philosophische Ideen zu demonstrieren, sondern sie bildete für ihn den künstlerischen Eigenwert, der sich aus sich selbst erwiesen hatte. [...] Wenn wir sagten, daß Perutz nicht um der Ideen willen erzählte, so will das nicht heißen, daß seine epischen Werke an Ideen arm gewesen sind. Vielmehr verhält es sich so, daß die Ideen erst sichtbar und erkennbar werden, wenn wir gleichsam aus dem rausche erwachen, in den uns die bunte Welt seiner Dichtung versetzt hat.» Schalom Ben-Chorin : *Leo Perutz zum Gedenken*. In *Hakidmah*. 10 (1958), 506 (10/1), p. 8.

fermées d'une série de nouvelles et la structure ouverte d'un roman déconstruit avec précision pour *La nuit sous le pont de pierre* ; oblitération de l'action fondamentale par une autre, plus anecdotique dans *Le Judas de Léonard*<sup>148</sup>. Avec plus de subtilité que Verónica Jaffé Carbonell, ou même Reinhard Lüth, qui voient simplement en Perutz un narrateur relativement conventionnel, Hans-Harald Müller met en évidence la manière dont l'écrivain utilise des techniques traditionnelles pour les subvertir de l'intérieur :

« Les romans de Perutz ne font pas éclater les formes héritées du passé, mais ils en font apparaître de manière évidente le caractère illusoire, inactuel ; ce n'est pas la moindre des raisons autorisant à inscrire dans la modernité ces romans qui demeurent conservateurs par leur forme générale tandis que les techniques narratives mises en œuvre possèdent un raffinement contemporain. »<sup>149</sup>

On pourrait pousser ce jeu de retournement critique jusqu'à appliquer à Perutz les réflexions de Franz K. Stanzel sur la "médiatisation" (*Mittelbarkeit*) propre à tout acte narratif. Stanzel remarque en effet que « toute tentative visant à mettre en scène la médiatisation du récit renforce la littérarité (Roman Jakobson) d'un roman ou d'une nouvelle, c'est-à-dire la possibilité tout à fait spécifique que possède une œuvre de se donner à lire comme construction littéraire ou esthétique »<sup>150</sup>. De même que Couégnas, Stanzel voit dans cette médiatisation signalée, clairement prise en charge par le texte lui-même, (*gestaltete Mittelbarkeit*) une différence essentielle entre littérature et paralittérature :

« Se démarquant nettement du roman populaire, les auteurs de récits qui ont fait date — *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Ulysse*, entre autres — ont justement appliqué une bonne part de leur puissance d'innovation au modelage du processus narratif à l'intérieur du roman. »<sup>151</sup>

<sup>148</sup> *Leo Perutz*, chap. 4 (pp. 126-135).

<sup>149</sup> « Perutz' Romane zerbrechen die überkommenen Formen nicht, aber sie exponieren deren unzeitgemäßen Illusionscharakter auf eine demonstrative Weise, nicht zuletzt aus diesem Grund gehören die — bei allem modernen erzähltechnischen Raffinement — Formkonservativen Romane von Leo Perutz der Moderne an. » Ibid. pp. 126-127.

<sup>150</sup> « Jede Anstrengung, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, erhöht die Literarizität (Roman Jakobson) eines Romans oder einer Kurzgeschichte, d. h. die ganz spezifische Möglichkeit des Werkes, als literarisches und ästhetisches Gebilde zu wirken. » Franz K. Stanzel : *Theorie des Erzählens*. Göttingen, 1982 (Uni-Taschenbücher 904), p. 17.

<sup>151</sup> « Im deutlichen Gegensatz zum Trivialroman haben die Autoren von epochemachenden Werken der Erzählliteratur, wie *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Ulysses* u. a. ihre Innovationskraft zu einem Gutteil der Gestaltung gerade des Erzählvorganges im Roman zugewendet. » Ibid.

C'est dans cette ligne qu'il faut inscrire Perutz : les énigmes qu'il propose se liront alors comme autant de jeux littéraires. Parmi les rares contemporains qui ont perçu ce que les textes perutziens, dans leur dimension ludique, pouvaient comporter de nouveauté, il faut citer l'analyse d'Ernst E. Stein à propos de *La naissance de l'Antéchrist* :

« La capacité paradoxale d'éclairer par une lumière si nouvelle une personnalité historique [Cagliostro] dont nous croyions savoir quoi penser grâce aux témoignages des contemporains aussi bien qu'aux travaux des chercheurs, le fait d'exposer les données selon une vision transformée, tout cela constitue déjà une rupture avec un mode de description figé et revivifie l'histoire, fécondant de manière inestimable le roman historique. »<sup>152</sup>

- Paradoxes -

Paradoxes : le mot est bienvenu à propos de Perutz, dont les textes se donnent donc à lire de manière contradictoire. Selon un code paralittéraire, ce sont des romans d'aventures où le primat accordé à l'action, le sens du suspense, tendent à abolir toute distance critique, à absorber le lecteur avide d'apprendre ce qu'il advient des protagonistes dans l'illusion mimétique. Mais cette trame événementielle constitue dans le même temps un jeu narratif par lequel se trouve réinscrite dans le texte une médiatisation toute littéraire. La démonstration en a été faite jusqu'ici à partir des différents points de vue critiques et non des œuvres elles-mêmes, qui seront analysées par la suite. Il s'agissait en effet d'explicitier d'abord un mode de lecture, de préciser une position face au texte et de situer cette approche dans un champ critique traversé de contradictions.

Avant d'entrer dans le vif des analyses, il ne semble pas dénué d'intérêt d'avancer une hypothèse pour comprendre les choix esthétiques de Leo Perutz. Cela suppose toutefois de quitter un moment le domaine de la stricte analyse textuelle pour aller vers l'homme, au prix d'une certaine licence méthodologique. La clef des paradoxes et ambiguïtés relevés jusqu'ici réside peut-être dans la légendaire discrétion de Perutz. On sait qu'il détestait la pose

---

<sup>152</sup>« Schon die paradoxe Fähigkeit, eine historische Persönlichkeit, über die wir uns durch Zeitgenossen und Forschung völlig orientiert glaubten, in so neuem Licht zu sehen und die gegebenen Fakten durch veränderte Auffassung nezugestalten, ist ein Bruch mit der erstarrten Darstellungsweise und eine Verlebendigung der Geschichte von unabsehbarer Fruchtbarkeit für die Kunst des historischen Romans.» Ernst E. Stein : *Leo Perutz. (Eine Betrachtung über den historischen Roman.) Eine Studie.* In *Arbeiter-Zeitung*, Vienne. 37 (1925), 115 (27/4), p. 5.

de l'écrivain : il refusa par exemple de donner à la revue *Die Literatur* l'autoportrait qu'on lui demandait<sup>153</sup> et s'irrita de ce que le *Berliner Illustrierte Zeitung* voulût publier une photo de lui (qui parut néanmoins) pour lancer la publication en feuilleton de *Où roules-tu, petite pomme ?... .* Il écrivit à ce propos au rédacteur, Georg Fröschel, qu'il connaissait bien :

« Ne m'en veuillez pas, mais je suis par principe opposé au genre de publicité que vous me proposez dans votre lettre. Je suis toujours très reconnaissant de ce qu'une revue attire l'attention de ses lecteurs sur mes livres, mais ma physionomie n'offre certainement aucun intérêt (ou n'en devrait offrir aucun) pour le lecteur. »<sup>154</sup>

On pourrait ainsi appliquer à Perutz lui-même ce qu'il a écrit d'Arno Holz, « écrivain qui s'imposait toujours par son œuvre, et jamais par sa

<sup>153</sup> «Ihr verlangen nach einer autobiographischen Skizze bringt mich in Verlegenheit. Ich befürchte, mit einer Darstellung meines Lebenswegs weder bei den Lesern meiner Bücher noch bei den Lesern Ihrer Monatsschrift Interesse vorzufinden.» *Leo Perutz. Ein Brief.* In *Die Literatur.* Stuttgart. 28 (1925/1926), 11 (Août 1926), p. 643.

<sup>154</sup> «Seien Sie mir nicht böse, aber ich bin ein prinzipieller Gener dieser Art von „Publicity“, die Sie mir in ihrem Schreiben vorschlagen. Ich bin immer sehr dankbar, wenn eine Zeitschrift ihre Leser auf meine Bücher aufmerksam macht, aber meine Physiognomie dürfte (oder sollte) für den Leser doch gänzlich uninteressant sein.» Lettre de Leo Perutz à Georg Fröschel du 17/11/1927, citée in *Catalogue*, p. 188.

Tous les témoignages de ceux qui ont approché Perutz confirment ce souci de discrétion. Friedrich Torberg, décrivant le cercle d'habitues que Perutz rassemblait autour de lui au café "Herrenhof", rappelle son « aversion pour toute forme de snobisme et autres fanfaronnades » («Widerwille gegen jede Art von snobistischen oder sonstwelchen Möchtegern-Attitüden», Friedrich Torberg : *Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten.* Munich : dtv, 1989, p. 245). De nombreuses années plus tard, Max Brod sera frappé par la simplicité de l'écrivain lors d'une lecture publique de *La nuit sous le pont de pierre* : «Ich hörte Perutz selber Teile dieses ergreifenden Buches still und ohne die geringste In-Szene-Setzung vorlesen» (op. cit., p. 194).

Cela dit, il était aussi connu pour son caractère difficile, despotique aux dires de sa propre fille (témoignage de Michaela Staples cité in Jürgen Serke : op. cit., p. 275), reflété par la devise qu'il s'était choisie, *Contra torrentem* (Leo Perutz, p. 89), et ses réparties cinglantes entraînaient quelques éclats publics, à en croire tout au moins Serke (ibid. pp. 269-270), Torberg (op. cit. pp. 242-248) et Milan Dubrovic (*Veruntreute Geschichte : die Wiener Salons und Literatencafés.* Vienne, Hambourg : Zsolnay, 1985, pp. 117-121). Mais il convient de nuancer ces anecdotes : si l'on se réfère à la seule affaire qu'il soit possible de vérifier sur documents d'époque — la rixe avec Otto Soyka à la suite d'un bon mot quelque peu insultant — force est de constater que les témoignages tardifs tendent à alourdir le trait pour tailler à Perutz un costume d'original ombrageux. En l'occurrence, il se trouva piégé autant que son adversaire par un écho dû à Josef Kalmer, ainsi que ce dernier l'a confirmé par voie de presse (voir à ce sujet *Eine Anekdote und ihre Folgen.* In *Der Tag.* Vienne, 4<sup>e</sup> année, N° 1037 (20/10/1925), p.3 : document cité en annexe, contenant une lettre de Perutz et une de Kalmer). Ulrike Siebauer revient abondamment sur les excentricités de l'écrivain et la rudesse de ton des cafés littéraires (*Ich kenne alles,* pp. 56-60 et 122-132).

personne »<sup>155</sup>. En 1957 encore, peu avant sa mort, il prie Joseph Kalmer de rappeler seulement ses livres au souvenir du public sans rien écrire au sujet de sa personne — il s'agit de fêter son soixante-quinzième anniversaire, qu'il ne lui sera cependant plus donné de vivre — et il conclut sa lettre en précisant que son soixante-dixième anniversaire n'avait été salué d'aucune manifestation officielle, ce qu'il n'aurait du reste jamais permis<sup>156</sup>.

Cette volonté d'effacement n'est pas conçue comme une simple vertu domestique, mais élevée à la dignité d'un impératif éthique et esthétique. Il est par exemple frappant que Perutz ait condamné la création de l'État d'Israël parce que le nationalisme lui paraissait être une forme de « suffisance »<sup>157</sup>. Certains commentateurs ont montré comment cette attitude peut engendrer une esthétique, parmi lesquels Friedrich Torberg dans l'hommage qu'il rend à l'écrivain décédé :

« Ce type se mettait tout simplement à raconter des histoires, et la précision d'horloger avec laquelle il bâtissait ses conflits, la logique limpide selon laquelle il déroulait ses actions, la sûreté sans merci qui lui faisait répartir les accents et ménager les surprises, tout cela, assurément, ne pouvait viser qu'à produire du suspense.

D'un certain point de vue, ceux qui en jugeaient ainsi avaient sans aucun doute raison. Malheureusement, un autre point de vue leur échappait. Ce suspense extérieur leur cachait hélas la tension intérieure qui fait vibrer tous les romans de Perutz, tension nouée autour de cette énigme qu'est l'homme. Et elle leur échappait parce que Perutz n'en faisait pas grand cas. Cela lui aurait paru trop insistant, voire dénué d'humour. Or Leo Perutz n'avait aucun de ces défauts. Possédant, outre ses nombreux dons, le sens de la retenue et celui de l'humour, il laissait à ses lecteurs le loisir de lire ses histoires à leur guise. »<sup>158</sup>

<sup>155</sup>«Überbringen Sie, bitte, dem Dichter, der immer mir seinem Werk und niemals mit seiner Person in den Vordergrund trat [...] diese Worte des Danks und der Hochachtung.» In *Arno Holz und sein Werk. Deutsche Stimmen zu seinem 60. Geburtstag*. Ferdinand Avenarius, Max Liebermann et Max von Schillings Éd., Berlin : Werk-Verl., 1923, p. 28 (cité d'après *Catalogue*, p. 151).

<sup>156</sup>Lettre à Joseph Kalmer, 14/5/1957, citée in *Catalogue*, pp. 382-385.

<sup>157</sup>Voir 1.1, *Exil*, p. 18.

<sup>158</sup>«Dieser Kerl fabulierte da einfach drauflos, und die messerscharfe Präzision seiner Konflikte, die glasklare Logik seiner Handlungsabläufe, die tödliche Sicherheit, mit der er Akzente und Überraschungen setzte — das alles sprach ja nur dafür, daß er nichts weiter als Spannung erzeugen wollte. Die so urteilten, hatten in einer Hinsicht zweifellos recht. Leider entging ihnen eine andere. Leider blieb ihnen vor lauter äußerer Spannung die innere verborgen, die durch alle Werke des Romandichters Perutz vibriert: die Spannung um das Rätsel „Mensch“. Und sie blieb ihnen deshalb verborgen, weil er mit dieser Spannung nicht viel hermachte. Das hätte er als aufdringlich empfunden oder wohl gar als humorlos. Leo Perutz jedoch war weder das eine noch das andere. Er besaß, zu seinen vielen Begabungen dazu, auch die Verhaltenheit und den Humor. Er überließ es den

Il est en effet assez cohérent de penser que Perutz, renonçant délibérément à convoquer dans ses textes les accessoires dont se parerait une littérature ostentatoire, en réserve la substance aux seuls lecteurs assez attentifs, par un retournement qui le fait finalement rejoindre une forme d'élitisme raffiné dans son espièglerie. Partant, il y a tout à parier qu'un jeu littéraire se déploie dans l'œuvre perutzienne et qu'il est gratifiant d'engager la partie.

## 2- Les scandales du fantastique

« Waldemar, du bist offenbar nicht bewußt, in welcher phantastische Regionen du dich verstiegen hast. Nein, deine Theorien sind alles eher als überzeugend. » (Leo Perutz: *Der Meister des Jüngsten Tages*, p. 81).

### 2.1- « ... heute mit recht als einer der bedeutendsten phantastischen Erzähler in deutscher Sprache angesehen. »<sup>1</sup> - Un rattachement discuté au domaine du fantastique

#### - Lectures -

Au premier abord, inscrire l'œuvre de Leo Perutz dans le champ du fantastique n'a rien d'étonnant : c'est ainsi qu'elle a été le plus souvent perçue<sup>2</sup>. Le mot tombe dès la parution de *La troisième balle* dans une critique de Richard A. Bermann<sup>3</sup> et sera régulièrement repris dans les comptes rendus saluant chaque nouvelle publication de l'écrivain jusqu'à son éviction de la scène littéraire germanophone entre 1933 et 1938. Ainsi, Egon Dietrichstein et Ludwig Ullmann s'y réfèrent dans leur critique du *Miracle du manguier*<sup>4</sup>, et ces deux premiers textes seront commentés à la rubrique des « livres fantastiques » dans la revue *Der Orchideengarten*.

<sup>1</sup>Rein A. Zondergeld : *Lexikon der phantastischer Literatur*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1983, p. 186 (article sur Leo Perutz).

<sup>2</sup>Les premiers éditeurs de Perutz, Rikola (pour *La naissance de l'Antéchrist* en 1921), et surtout Albert Langen (pour la plupart des textes publiés avant l'avènement du nazisme) sont du reste en partie spécialisés dans le domaine du fantastique, ainsi que le soulignent Jens Malte Fischer (*Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. In Rein A. Zondergeld Éd.: *Phaïcon 3*. Francfort/M. : Suhrkamp, *Phantastische Bibliothek*, 1978, p. 118) et Jean-Jacques Pollet (1983, op. cit., p. 3).

<sup>3</sup>«Einer, dem das Schauen und Gestalten gegeben ist und das glühheiße Miterleben, hat da phantastische Geschehnisse aus einer phantastischen Zeit erzählt.» Richard A. Bermann : *Die dritte Kugel*, op. cit..

<sup>4</sup>«Das ist ein abenteuerliches, tippig phantastisches Buch mit heißem Tropenklima [...]» Egon Dietrichstein : *Ein Buch der Abenteuer. Das Mangobaumwunder von Leo Perutz u. Paul Frank (Albert Langen)*. In *Prager Tagblatt*. Édition du matin, 18/6/1916, p. 8.  
«Und so mögen in naiver Zwecklosigkeit sich auch die Fäden der strengen Phantastik des Mangobaumwunders verschlungen haben zu einem Geflecht, dessen Kurven und Knoten der Formwille eines ganzen belletristischen Typus schon mitgeschürzt hat.» Ludwig Ullmann : *Das Mangobaumwunder*. In *Wiener Allgemeine Zeitung*. N° 11447 (1916).

*Phantastische Blätter*, dirigée par Karl Hans Strobl<sup>5</sup>. C'est le même aspect qui motive l'intérêt de Murnau pour Perutz<sup>6</sup>; Bermann y revient en parlant du *Maître du jugement dernier*<sup>7</sup>; Alfred Polgar y fait allusion lorsque paraît *Turlupin*<sup>8</sup>; Georg Fröschel utilise le terme pour caractériser l'art de Perutz en lançant la publication par épisodes de *Où roules-tu, petite pomme ?*<sup>9</sup>; Ludwig Hirschfeld s'en saisit à son tour pour présenter *Le cosaque et le rossignol*<sup>10</sup>; enfin, Blanche Kübek y a recours pour établir un lien entre *La neige de Saint-Pierre* et les œuvres précédentes dans un article qu'elle intitule précisément *Un roman fantastique*<sup>11</sup>.

Quand les analyses n'y font pas explicitement référence, le genre est souvent désigné de manière indirecte — cerné de plus ou moins près, évoqué sous forme de cliché, parfois défini de manière intuitive avec assez d'exactitude. Hermann Broch parle ainsi de « logique du merveilleux » à

---

<sup>5</sup>Leo Perutz und Paul Frank: "Das Mangobaumwunder." In *Der Orchideengarten. Phantastische Blätter*. Karl Hans Strobl Éd., 1<sup>è</sup> année (1919), N° 8, rubrique *Phantastische Bücher*, p. 19.

Leo Perutz: *Die dritte Kugel*. Ibid., 1<sup>è</sup> année (1919), N° 10, rubrique *Phantastische Bücher*, p. 19.

<sup>6</sup>«Herr Murnau, der ihre Bücher sehr schätzt, läßt nun durch mich anfragen, ob Sie nicht vielleicht eine wesensverwandte Idee oder Novelle wie die Geschichte des Stanislaus Demba für ihn schreiben könnten. Es kommt in der Hauptsache darauf an, daß die Fabel phantastisch im Rahmen einer durchaus realen Handlung sich abspielt, wie es ja im vorgenannten Roman auch der Fall ist.» Lettre de Hans Rameau à Leo Perutz, citée in *Catalogue*, p. 88.

<sup>7</sup>«der neue Roman von Leo Perutz, den der „Tag“ von morgen an veröffentlichen wird, ist eines von seinen phantastischen Büchern.» Arnold Höllriegel [alias Richard A. Bermann]: *Leo Perutz*, op. cit..

<sup>8</sup>«So, aus einer wahrheitsliebenden Einbildungskraft, erklärt sich dieses Real-Träumers Freude an der Historie, das Heimweh seiner Erzählerlust nach vergangenen Jahrhunderten, deren Wirklichkeit schon Phantastik [...] ist.» Alfred Polgar: *Turlupin*. In *Die Weltbühne*. Berlin, 2/10/1924 (pp. 506-508).

<sup>9</sup>«Aber Perutz besitzt die Kunst, den phantastischen Einfall durch eine Fülle exakter Kleinzüge, durch eine fast magisch anmutende Fähigkeit der Einfühlung in die Atmosphäre von Zeit und Ort des Romangeschehens und durch strengste Logik der Entwicklung völlig in die Wirklichkeit hineinzureißen.» Georg Fröschel: "Wohin rollst du, Äpfelchen..." *Unser neuer Roman und sein Autor Leo Perutz*. In *Berliner Illustrierte Zeitung*. 18/3/1928 (p. 511).

<sup>10</sup>«Wie das geschieht, soll man nicht nacherzählen, das muß man lesen, denn es geschieht in der phantastischsten, oft gruseligsten Weise.» Ludwig Hirschfeld: *Leo Perutz und Paul Frank: "Der Kosak und die Nachtigall"*. In *Neue Freie Presse*. Vienne. 15/1/1918.

<sup>11</sup>«Leo Perutz, dem Verfasser der „Marques de Bolibar“, der „Dritten Kugel“ und des spannenden „Turlupin“, gelang es hier wieder, Phantastik und Wirklichkeit zu einer überaus suggestiven, logisch lückenlosen Einheit zu verweben.» Blanche Kübek: *Ein phantastischer Roman*. In *Neue Freie Presse*. Vienne. 29/10/1933, Literaturblatt.



propos du *Marquis de Bolibar*<sup>12</sup>, tandis que Kisch, sur le même sujet, évoque « la précision mathématique » avec laquelle Perutz conduit ses personnages « à commettre de manière logique, selon une nécessité toute naturelle, des actes inattendus, surprenants »<sup>13</sup>. Commentant *La neige de Saint-Pierre*, Herbert Scheffler souligne, dans une perspective légèrement différente, que Perutz réussit « à si bien charger de mystère une action parfaitement réaliste dans le détail que le monde physique, mis en face de puissances immatérielles, se trouve dangereusement ébranlé »<sup>14</sup>. Revenant pour sa part à l'idée d'un contraste entre rigueur du récit et imagination, Erhard Schütz dira beaucoup plus tard que « pour Perutz, le calcul rationnel est au service de la magie narrative »<sup>15</sup>. Échappées vers le merveilleux, ancrage réaliste, logique de la construction : telles sont donc les trois composantes qui se trouvent régulièrement combinées pour décrire la manière de Perutz, même lorsque celle-ci n'est pas explicitement rapportée au fantastique. À partir d'une analyse de *Turlupin*, Ernst Eduard Stein montre comment ces trois éléments s'articulent :

« Cette structure du récit, qui n'est jamais un exercice formel, mais semble engendrée par l'action même, s'apparente à la résolution d'une équation à une inconnue : l'explication naturelle du mystère. Parfois, c'est une autre technique qui prend le relais, et l'irrationnel est alors intégré comme facteur déterminable dans le calcul, le hasard et la passion sont considérés comme autant de phénomènes réglés, et ce qui semblait impossible peut alors se produire sans susciter l'incrédulité. »<sup>16</sup>

<sup>12</sup>« Es ist eine Phantasie der Notwendigkeit, die damit abgerollt ist, eine Logik des Wunderbaren [...] » Hermann Broch : *Leo Perutz: Der Marquis de Bolibar* [sic.]. Critique parue en 1920 dans *Moderne Welt* et reprise dans *Schriften zur Literatur. I. Kritik*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1975, pp. 360-361.

<sup>13</sup>« Mit geradezu mathematischer Präzision arbeitet Perutz seine Stoffe aus, es ist einfach unfaßbar, wie folgerichtig, naturnotwendig und lebenswahr seine Figuren das Unerwartete, Überraschende tun müssen [...] » Egon Erwin Kisch : op. cit.

<sup>14</sup>« Es gelingt ihm gut, ein im einzelnen völlig reales Geschehen so sehr mit Geheimnis zu laden, daß das Körperliche vor den unkörperlichen Gewalten in eine gefährliches Schwanken gerät. » Herbert Scheffler : op. cit.

<sup>15</sup>« Rationales Kalkül steht für Perutz im Dienst der erzählenden Magic. » Erhard Schütz : *Der unheimliche Schläfer im Kopf. Ein neuer Versuch, den Romancier Leo Perutz wiederzuentdecken*. In *Die Presse*. Vienne. 14-15/3/1981, p. 6 (*Literaricum*).

<sup>16</sup>« Diese Struktur des Erzählens, niemals formelhaft, immer wie aus der Handlung selbst hervorgegangen, hat etwas von der Auflösung einer Gleichung mit einer unbekanntem Größe: der natürlichen Erklärung des Geheimnisvollen. Manchmal wechselt sie mit einer anderen Technik, die das Irrationale als berechenbaren Faktor in ihr Kalkül einbezieht, Zufall und Leidenschaft als gesetzmäßige Phänomene erkennt und damit das scheinbar Unmögliche glaubhaft eintreten lassen kann. » Ernst Eduard Stein, 1967, op. cit.

- Classement -

À l'heure des nécrologies et des retours sur l'œuvre complet, ce mode de lecture devient dominant. Une bonne part des articles répertoriés par Hans-Harald Müller et Wilhelm Schernus pour la période 1957-1989 font explicitement référence au fantastique dans leur titre<sup>17</sup>. Si le terme sert parfois à désigner une catégorie esthétique assez floue<sup>18</sup>, il renvoie cependant le plus souvent à un classement générique : ainsi, *Le tour du cadran*, *Le marquis de Bolibar*, *Le maître du jugement dernier*, *La neige de Saint-Pierre* et *La nuit sous le pont de pierre* sont très souvent mesurés à l'aune du fantastique lors des rééditions des années soixante-dix et quatre-vingt, et Perutz est en général perçu, dans les comptes rendus portant sur l'ensemble de son œuvre, comme un maître du genre<sup>19</sup>. D'autres articles l'y rapportent de manière indirecte, soit en faisant référence à Hoffmann, Kafka ou Meyrink<sup>20</sup>, soit en soulignant le jeu entre réalisme, imaginaire et maîtrise

<sup>17</sup>Hans-Harald Müller et Wilhelm Schernus : op. cit., chap. 3 et 4, pp. 95-133. Pour la période de l'après-guerre, on ne trouve pas moins de dix-huit titres mentionnant le fantastique (répertoriés sous les numéros 501, 519, 532, 552, 567, 570, 589, 590, 592, 610, 616, 632, 656, 691, 693, 775, 766, 855), auxquels il faut ajouter quatre titres faisant référence à l'étrange, *l'Unheimlich* (N° 612, 640, 666, 887).

<sup>18</sup>On peut citer en exemple un article d'Alfons Bungert intitulé *Leo Perutz kommt. Die phantastische Welt eines Vergessenen*. Paru dans le *Rheinischer Merkur* (Coblence) du 12/9/1975 (ibid., N° 501).

<sup>19</sup>En témoignent des titres comme *Wanderer zwischen zwei Welten. Vor 30 Jahren starb Leo Perutz in Bad Ischl. Einem Meister des Phantastischen zum Gedenken*. (Friedrich Wiener in *Neues Volksblatt, Magazin* ; Vienne, N° 34, 21/8/1987, p.6 ; ibid. N° 552) ; *Un maître du fantastique*. (Évelyne Pieiller in *Magazine littéraire* N° 238, février 1987, p. 76 ; ibid. N° 693/748) ; *Leo Perutz, athlète complet du roman fantastique*. (Nicole Zand in *Le Monde* du 27/11/1987 ; ibid. N° 570/786) ; *Ein vergessener Meister des Unheimlichen*. (Lothar Sträter in *Heidelberger Tageblatt* du 27/6/1975 ; ibid. N° 640) ; *Perutz : un maître de l'étrange*. (Marcel Schneider in *Le Figaro littéraire* du 2/3/1987 ; ibid. N° 612/752/ 849).

<sup>20</sup>Par exemple Marcel Schneider : *Hoffmann et Perutz : le maître et le disciple*. In *Le Généraliste* du 31/3/1987 (ibid. N° 614/698). K. H. Kramberg : *Wiener Phantasiestücke. Der Geschichtenmacher Leo Perutz*. In *Süddeutsche Zeitung* des 12-13/7/1975 (ibid. N° 647). Lutz Göllner : *Ein unterhaltsamer Kafka? Porträt des Schriftstellers Leo Perutz*. In *Zitty* ; Berlin, 13è année/1989, N° 2, p. 31 (ibid. N° 518). Dominique Fernandez : *Le bouffon de Kafka*. In *Le nouvel observateur* du 16/1/1987 (ibid. N° 690/744). Kurt Kahl : *Meyrink winkt und Kafka grüßt*. In *Welt am Sonntag* du 6/4/1985 (ibid. N° 660). À cet égard, il faut aussi mentionner la célèbre formule «*ein Fehltritt von Kafka mit Agatha Christie*», lancée par Friedrich Torberg à propos du *Maître du jugement dernier* (in *Die Presse*. Vienne, N° 8103, 5-6/4/1975 ; ibid. N° 635) et souvent reprise par la suite (ibid. N° 510, 645, 648, 890).

narrative<sup>21</sup>. On pourrait multiplier les exemples ; citons seulement, pour terminer ce rapide inventaire, un compte rendu de 1975 dans lequel Gerd Ueding prédit une redécouverte de Perutz en s'attachant précisément à souligner la modernité du fantastique pratiqué par l'écrivain :

« Si l'on considère les tendances de la littérature contemporaine, telles qu'elles se dessinent de plus en plus nettement, il semble que cette fois, le moment soit beaucoup mieux choisi pour une renaissance de Perutz : le fantastique de ses romans ne repose pas sur le surnaturel, mais sur un gauchissement de la relation au réel, sur un rapport d'étrangeté qui s'instaure comme réaction du personnage romanesque à une situation devenue intolérable. »<sup>22</sup>

Ce qui n'était qu'une clef parmi d'autres s'imposant au fil du temps comme principal mode d'interprétation, on passe des simples propositions de lecture faites par les critiques aux entreprises classificatoires dont éditeurs et chercheurs sont les relais. En 1962, *Le marquis de Bolibar* reçoit ainsi un assez mystérieux " Prix Nocturne " créé sous l'égide de Roland Stragliati pour couronner les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique, et décerné par un jury anonyme<sup>23</sup>. Autre signal : l'entrée de certains textes dans des collections spécialisées. Entre 1975 et 1980, cinq œuvres paraissent ainsi chez Zsolnay sous la couverture des " Romans

<sup>21</sup>Les critiques opposent ainsi, dans les titres qu'ils choisissent, le domaine du rêve ou de l'ivresse à celui de la réalité diurne (ibid. N° 517, 548, 649, 663, 760, 757, 758, 759, 762), la dimension légendaire, de pure fiction, au cadre historique (ibid. N° 817, 822), l'imagination à la rigueur logique du récit (ibid. N° 516, 523a, 600, 653, 901), pour proclamer Perutz " maître de la mystification " (ibid. N° 615/699/754). L'une des formules les plus heureuses est peut-être celle qu'utilise Werner Morlang à propos de *La nuit sous le pont de pierre* et du *Judas de Léonard*, « Geschichte als literarisches Vexierspiel » (ibid. N° 827/873), en référence à ces dessins en trompe-l'œil (*Vexierbild*) pouvant être lus de deux manières différentes (un vase ou deux profils accolés, par exemple).

<sup>22</sup>« Betrachtet man die immer deutlicher hervortretenden Tendenzen unserer Gegenwartsliteratur, so scheint diesmal der Zeitpunkt einer Perutz-Renaissance sehr viel glücklicher gewählt: die Phantastik seiner Romane beruht nicht auf dem Übernatürlichen, sondern auf einer bestimmten, verschobenen und entfremdeten Beziehung zur Realität, mit der die Romanpersonen auf eine ihnen unerträglich gewordene Situation reagieren.» Gerd Ueding, 1975, op. cit.

<sup>23</sup>Voir à ce sujet *Catalogue*, p. 412.

Nicole Zand, dans une chronique du *Monde des livres* consacrée à Perutz, précise que ce prix n'a été attribué qu'une fois et cite, parmi les membres du jury, Roger Caillois, Jean Ray et Robert Margerit. Nicole Zand: *Autrichien de Prague. Leo Perutz, le fantastique ... méconnu*. In *Le Monde*, 30/1/1987. Voir aussi Roland Stragliati: *Avez-vous lu Perutz ?* In *Fiction*, Paris, 1962 (N° 101).

fantastiques <sup>24</sup> ; quatre d'entre elles seront reprises en édition de poche dans la série " dtv phantastica " <sup>25</sup>. À la même époque, une des nouvelles de *Seigneur, ayez pitié de moi !* trouve place dans une anthologie intitulée *Autriche fantastique*<sup>26</sup>.

Les dictionnaires, encyclopédies et autres histoires littéraires emboîtent le pas, présentant désormais presque toujours Perutz comme un exemple du genre : tel est évidemment le cas dans le *Lexikon der phantastischen Literatur* cité plus haut, mais aussi dans le *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts* édité par Manfred Brauneck<sup>27</sup>. Dans son histoire de la littérature allemande, Victor Zmegac mentionne Perutz aux côtés de Meyrink et de Kubin dans la même perspective<sup>28</sup>.

#### - Recherches -

Les travaux universitaires viennent couronner cet édifice. À cet égard, il faut distinguer deux domaines de recherche dont les points de vue se confortent mutuellement. D'une part, les études consacrées à la littérature fantastique allemande, qu'elles soient générales ou qu'elles portent sur une

<sup>24</sup>Zsolnay. Coll. "Die phantastischen Romane" : *Der Meister des Jüngsten Tages* (1975), *Nachts unter der steinernen Brücke* (1975), *Die dritte Kugel* (1978), *Zwischen neun und neun* (1978), *Der schwedische Reiter* (1980).

<sup>25</sup>*Der Meister des Jüngsten Tages* (dtv 1310, 1977), *Nachts unter der steinernen Brücke* (dtv 1371, 1978), *Zwischen neun und neun* (dtv 1861, 1980), *Die dritte Kugel* (dtv 1869, 1981).

<sup>26</sup>*Der Mond lacht*. In *Phantastisches Österreich*. Vienne, Hambourg, 1976.

<sup>27</sup>Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1988, p. 514.

<sup>28</sup>Victor Zmegac Éd. : *Geschichte der deutschen Literatur*. Francfort/Main, Hain : Athenäum, 1992. Vol. II/2, p. 392.

Cette trilogie emblématique sera souvent reprise, comme en témoigne cette remarque d'Achim Nuber dans un compte rendu qu'il consacre à l'essai de Marianne Wunsch sur la littérature fantastique du début du siècle : «Ein Nebeneffekt dieser wissenschaftlichen „Neulanderschließung“ dürfte sein, daß selbst ein Leser, der sich im Untersuchungszeitraum für relativ belesen hält, feststellen wird, daß sich hinter dem begriff der fantastischen Literatur mehr Namen als nur die von Kubin, Perutz und Meyrink verbergen, die man gemeinhin mit der Fantastik verbindet.» Achim Nuber : *Marianne Wunsch, „Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen“*. In *Arbitrium*. 11/1993, N° 3, p. 355.

Clemens Ruthner cite lui aussi les trois auteurs comme les plus connus du corpus auquel il consacre son étude (2001, op. cit. pp. 8 et 90, manuscrit).

période précise<sup>29</sup>, réservent la plupart du temps une place à Perutz dans le corpus qu'elles se proposent d'analyser. Dans son *Essai sur la littérature fantastique allemande du début du XXe siècle (1900-1930)*, Jean-Jacques Pollet en fait l'un des représentants du « roman des fatalités » aux côtés de Gustav Meyrink<sup>30</sup>, tandis que Stefan Berg, dessinant dans le même champ littéraire des clivages différents, voit en ce dernier un « écrivain de l'espace » qu'il oppose aux « écrivains du temps » au rang desquels il place Perutz<sup>31</sup>. Parcourant le même trajet en sens inverse, les spécialistes des études perutziennes abordent souvent l'œuvre dans une perspective générique, faisant intervenir le concept de littérature fantastique soit en liaison avec la thématique historique (Dietrich Neuhaus), soit comme référence centrale de l'analyse (Verónica Jaffé Carbonell, Reinhard Lüth, Martina Buchner).

Signe de cette imbrication entre recherches perutziennes et études fantastiques : un certain nombre d'articles consacrés à l'écrivain ont été publiés dans *Phaïcon* et dans le *Quarber Merkur*, revues animées respectivement par Rein A. Zondergeld et Franz Rottensteiner, deux *aficionados* du genre qui ont entretenu la flamme en des années où ce domaine jugé mineur n'avait pas droit de cité dans la germanistique

---

<sup>29</sup>Leo Perutz se trouve cité aussi bien dans le cadre d'une analyse générique transhistorique comme celle de Florian F. Marzin (*Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Francfort/M., Bern : Peter Lang, 1982, pp. 144 et 164) qu'au cours d'études consacrées au premier XXe siècle, comme celle de Marianne Wünsch (*Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. Munich : Fink, 1991) ou celle de Clemens Ruthner (2001, op. cit.). Louis Vax le mentionnait déjà, sans aborder le détail de ses œuvres, dans son chapitre consacré à la littérature fantastique de langue allemande (Louis Vax : *L'art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF, Coll. *Que sais-je?*, 1960, p. 75). On le retrouve dans le tableau général du fantastique allemand proposé par Winfried Freund : *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, München : Fink, 1999 (UTB 2091), pp. 96-98 et 213-215.

<sup>30</sup>Jean-Jacques Pollet, 1983, op. cit., 3<sup>e</sup> partie, chap. II.

Sont pris en compte, en l'occurrence, *Le Golem*, *Le visage vert*, et *La nuit de Walpurgis* pour Meyrink (« romans de la légende vérifiée ») ; *La troisième balle* et *Le marquis de Bolibar* pour Perutz (« romans de la parole réalisée »). Les œuvres plus tardives de Meyrink (*Le Dominicain blanc*, *L'Ange de la fenêtre de l'occident*) sont traitées par la suite dans une perspective différente, comme exemples d'évolution vers une littérature ésotérique, de même que *Le maître du Jugement dernier* est mesuré à l'aune du roman policier (3<sup>e</sup> partie, chap. III).

<sup>31</sup>*Zeiten, Räume*, (IV<sup>e</sup> partie).

officielle<sup>32</sup>. En France, un colloque de Cerisy dédié à la littérature fantastique a réservé une place à Perutz<sup>33</sup>. Dans le même ordre d'idée, il faut souligner que la thèse de Reinhard Lüth est parue dans la collection des *Studien zur phantastischen Literatur*, aux éditions Corian — autre étape dans ce processus critique, éditorial et universitaire qui a fait de l'écrivain un cas exemplaire et singulier au sein du corpus fantastique de langue allemande.

- Contestation -

Quelques fausses notes se sont cependant glissées dans ce concert. Certains spécialistes de Perutz rejettent une approche fondée sur la notion de fantastique : mal définie aux yeux de Michael Mandelartz et Hans-Harald Müller, elle est aussi jugée trop restrictive par Jean-Pierre Chassagne<sup>34</sup>. Ce dernier n'explicite pas sa position, mais ses réticences,

---

<sup>32</sup>Dietrich Neuhaus : *Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz*'. In *Phaïcon* 5. Rein A. Zondergeld Éd., Francfort/M. : Suhrkamp (*Phantastische Bibliothek*), 1982, pp. 41-69.

Reinhard Lüth : *Leo Perutz' Roman "Die dritte Kugel" (1915)*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 63, juin 1985, pp. 15-35 ; *Leo Perutz' "Der Marques de Bolibar"*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 64, décembre 1985, pp. 20-35 ; *Leo Perutz' "Der Meister des Jüngsten Tages" (1923)*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 65, juin 1986, pp. 36-52 ; *Leo Perutz' Roman "Sankt Petri-Schnee"*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 66, décembre 1986, pp. 15-35.

Par ailleurs, Franz Rottensteiner a aussi fait paraître dans la *Phantastische Bibliothek* de Suhrkamp un recueil d'études contenant un portrait de Leo Perutz par Reinhard Lüth : *Im Dämmerlicht der Zeiten. Ein Porträt des phantastischen Schriftstellers Leo Perutz*. In *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Franz Rottensteiner Éd., Francfort/M. : Suhrkamp (*Phantastische Bibliothek*), 1987, pp. 60-89.

Il faut aussi signaler que Franz Rottensteiner a écrit une postface au *Tour du cadran* intitulée : *Leo Perutz: Das Phantastische als Realität. (Zwischen neun und neun)*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1988, pp. 198-202).

Le *Quarber Merkur* a aussi publié une étude de Didier Viaud portant sur certains aspects du fantastique perutzien : *Zeit und Phantastik. Die Zeit als Mittel des Phantastischen in den Romanen von Leo Perutz "Zwischen neun und neun" und Sankt Petri-Schnee*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 77, juin 1992, pp. 28-46 & N° 78, décembre 1992, pp. 47-60.

<sup>33</sup>Jean-Jacques Pollet : *Les fatalités ordinaires de Leo Perutz*. In *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*. Antoine Faivre Éd., Paris : Albin Michel (*Cahiers de l'Hermétisme*), 1991 (le colloque de Cerisy s'était tenu en août 1989).

La revue *Otrante*, publiée par le "Groupe d'Études des Esthétiques de l'Étrange et du Fantastique de Fontenay", a par ailleurs consacré un article à Perutz (Lambert Barthélémy : *L'abolition mimétique*. In *Otrante* N° 1, avril 1991).

<sup>34</sup>*Le scepticisme*, pp. 8-9.

pour autant qu'on puisse en deviner les fondements, semblent relever d'un double mouvement de suspicion : une méfiance assez ordinaire envers toute forme d'analyse générique, impropre à rendre compte de l'originalité par laquelle doit s'affirmer toute œuvre digne de ce nom<sup>35</sup>, attitude renforcée, en l'occurrence, par l'assimilation du fantastique à une architecture littéraire trop simple en regard de la complexité marquant les textes de Perutz — autre forme de ce doute qui pèse sur une famille littéraire mal aimée des germanistes. Mandelartz se donne en revanche la peine d'entamer une discussion théorique, qu'il mène à partir des analyses proposées par Todorov : ses objections appellent donc un examen plus approfondi et supposent d'examiner sur le fond la question de la définition du fantastique — il faudra y revenir plus loin, mais on peut indiquer dès maintenant que son point de vue repose sur une méprise<sup>36</sup>. Hans-Harald Müller, spécialiste de Perutz s'il en est, refuse quant à lui toute pertinence au concept en cause, révocation organisée autour de trois axes : une analyse pour l'exemple de *La troisième balle*, élargie dans une conclusion péremptoire selon laquelle « il n'existe pour l'heure aucun argument décisif qui autorise à ranger les romans de Perutz parmi la " littérature fantastique " »<sup>37</sup> ; un ex-cursus biographique visant à confirmer cette affirmation ; enfin une remarque de théorie générale.

Les propos tenus sur *La troisième balle* prouvent en fait, à l'insu de l'auteur, que le roman s'insère parfaitement dans le champ fantastique tel qu'il se trouve défini par la plupart des spécialistes, comme on le verra en analysant plus précisément le corpus perutzien sous cet angle<sup>38</sup>. Il est en revanche nécessaire de procéder ici à une mise au point biographique. Se fondant sur le témoignage de Grete, seconde femme de l'écrivain — « Leo se fâchait quand on le comparait à Gustav Meyrink », note-t-elle dans une

---

<sup>35</sup>Voir à ce sujet, en première approche, Yves Stalloni : *Les genres littéraires*, Paris : Nathan, 2000, où l'auteur rappelle que l'école romantique et les avant-gardes du XXe siècle ont érigé la rupture et le refus de la norme en critère de littéarité, rendant plus difficile une approche générique qui « présente à la fois le bénéfice d'une codification régulatrice et la gêne d'une prescription stérilisante » (p. 102). On y reviendra plus loin (2.3, *Transtextualité*).

<sup>36</sup>Voir 2.2, *Malentendus*.

<sup>37</sup>«Es gibt bislang kein schlagendes Argument dafür, Perutz' Romane der „phantastischen Literatur“ zuzurechnen.» *Leo Perutz*, p. 100.

<sup>38</sup>Voir 7.2, *Croyances, Pièges et Clivage*.

lettre à Lambert Binder<sup>39</sup> — Müller affirme que « Perutz n'était pas lui-même partisan d'une littérature ayant pour ambition de produire des explications occultistes ou mystiques ». Rappelant par ailleurs l'admiration que l'écrivain nourrissait pour Schnitzler, il suppose que le premier « devait partager la conception de son modèle littéraire en matière de phénomènes surnaturels », c'est-à-dire une position agnostique d'où découle un refus de l'occultisme et du spiritisme aussi bien que de toute démarche mystique<sup>40</sup>.

Il y a là en fait deux questions qu'il convient de distinguer : celle des convictions métaphysiques de Perutz et celle de son esthétique littéraire. Sur le premier point, Perutz n'a jamais livré aucune profession de foi, et l'on en est réduit à émettre des conjectures à partir de témoignages peu nombreux et parfois sujets à caution. Ainsi, sa fille Michaela affirme lui avoir demandé, peu de temps avant qu'il meure, s'il croyait en Dieu, ce à quoi il aurait répondu : « Oui, mais pas comme vous pouvez le penser, toi et les autres. Dieu est une formule mathématique qui gouverne l'univers. » — parole d'expert qui laisse place à de multiples interprétations<sup>41</sup>. Par ailleurs,

<sup>39</sup>«Perutz war übrigens böse, wenn man ihn mit Gustav Meyrink verglichen hat.» Lettre de Grete Perutz à Lambert Binder, 23/4/1966, reproduite in *Die historischen Romane*, pp. 193-195 (citation p 194).

<sup>40</sup>«Perutz selbst war kein Anhänger einer Literatur, die okkultistische oder mystische Erklärungen beanspruchte [...]. In Bezug auf übersinnliche Phänomene dürfte Perutz die Auffassung seines literarischen Vorbilds Arthur Schnitzler geteilt haben, der 1928 in einem Brief an Raoul Auernheimer schrieb, daß er „nur das läppische und unlautere Geschwätz über das Unfaßbare, Unendliche, Über- und Außersinnliche ablehne, keineswegs aber so töricht bin oder jemals war, das Bestehen einer solchen übersinnlichen Welt und ihr Hineinspielen, Hineinragen, Hineindrohen in unsere menschliche Existenz zu leugnen. Freilich, mit den Flüchtlingen des Gedankens, den Mystikern und Okkultisten, von den Spiritisten gar nicht zu reden, will ich nichts zu tun haben [...].» *Leo Perutz*, p. 101.

Gero von Wilpert, se référant au même texte, souligne plutôt l'ambivalence de la position schnitzlerienne (*Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv. Form. Entwicklung*. Stuttgart : Kröner, 1994, pp. 368-369). Geneviève Roussel développe un point de vue semblable dans une étude consacrée à *La prédiction*, rappelant que Schnitzler s'est intéressé à la parapsychologie dès les années 1880-90 (dans une perspective certes médicale, via l'hypnose), mais qu'il refuse d'être lu dans le sillage d'un certain fantastique, en vogue au moment où paraît sa nouvelle (publiée in *Dämmerseelen*. Francfort/M. : Fischer, 1907 ; voir à ce sujet Geneviève Roussel : *Le fantastique comme symptôme et poétique dans Die Weissagung d'Arthur Schnitzler*. In *Marges du fantastique*. Jean-Jacques Pollet Éd. ; Publications de l'Université de Lille III : *Germanica* 3/1988, p 186).

<sup>41</sup>«Ja, nicht wie Du es meinst und die anderen. Gott ist eine mathematische Formel, die die Welt lenkt.» Témoignage cité par Jürgen Serke (op. cit., p. 281). Dans *Le Judas de Léonard*, Perutz fait dire à l'artiste italien : «Ich habe [...] keinen größeren Wunsch, als dieses schöne Werk zu beenden, weil ich mich sodann ganz und gar dem Studium der



il n'est pas absolument certain que Perutz ait toujours dédaigné les pratiques occultes. Annie Lifczis se rappelle qu'au début de son veuvage, il faisait appel à des médiums pour entrer en communication avec sa défunte épouse et racontait même avoir retrouvé par ce moyen des bijoux de corail que celle-ci avait cachés<sup>42</sup>. Si la traductrice a parfois mauvaise mémoire — elle se trompe sur d'autres points, notamment à propos des rapports entre Perutz et Meyrink ou Kafka<sup>43</sup> — l'anecdote est confirmée par l'écrivain lui-même dans son journal, mais il met l'expérience en doute au moment même où il la relate, de sorte qu'il est bien difficile de cerner ses croyances en la matière<sup>44</sup>. Il semble que, profondément affecté par le deuil de sa femme, il ait cherché un réconfort dans des pratiques qu'il connaissait bien sans parvenir à les prendre tout à fait au sérieux<sup>45</sup>. S'il n'est pas inutile de préciser, autant que faire se peut, des points biographiques obscurs, on ne saurait donc y trouver un mode d'emploi pour lire l'œuvre.

---

Mathematik zu widmen gedonke, denn in ihr ist der göttliche Ratschluß sichtbar zu erkennen.» *Judas*, p. 108.

L'écrivain a toujours conservé ses distances envers les rites juifs (*Ich kenne alles*, pp. 110-111, 165, 233 et 247), mais Ulrike Siebauer remarque qu'après l'épreuve de l'exil, il se tourne parfois vers Dieu dans son journal (*ibid.* p. 253).

<sup>42</sup>Témoignage cité par Masato Murayama (*Die historischen Romane*, p. 181 ; voir aussi plus haut : I.1, *Crises*, note 15).

<sup>43</sup>A. Lifczis affirme ainsi : «Aus Prag datiert auch seine Freundschaft mit vielen anderen Schriftstellern, die wie er aus dieser Stadt stammten: Gustav Meyrink, mit dem ihn die Vorliebe für phantastische und unheimliche Themen verband, und Kafka, den er liebte und bewunderte.» (cité in *Die historischen Romane*, p. 179). En fait, les rares témoignages directs qui nous soient parvenus prouvent le contraire : incompréhension pour Kafka (voir plus haut : I.1, *Exil*, p. 17 et *infra*, p. 73) et mépris pour Meyrink, que Perutz attaque par exemple, indirectement, dans une critique consacrée à *Der schwarze Magier* de Paul Madsak : «Daneben erstrebt der Autor durch Übertreibung und Überspitzung des phantastischen Elements satirische Wirkung. In der Technik seiner Darstellung und Erfindung verspottet er die Meyrink-Epigonen, die heulenden Derwische einer delirierenden Literatur, die überall weiße Mäuse und schwarze Magier sieht.» In *Neue freie Presse*. Vienne, 29/5/1925. Repris in *Mainacht*, pp. 211-212 (citation p. 212).

<sup>44</sup>Voici comment Perutz résume, le 27 juin 1928, l'affaire des perles de corail : «Seance. Medium Grete B. [...]. Dann Bär: Sprach sehr lieb zu mir. Sie wird immer um mich sein und mir helfen. [...] Die Perlen der Kinder waren dort, wie sie angegeben hatte. Kinderzimmer, Kasten, 2. Gang rechts. — Trotzdem leider alles Schwindel. Ich habe nicht mit Bär, sondern mit Grete B. gesprochen.» (*Ich kenne alles*, pp. 159).

<sup>45</sup>Ulrike Siebauer note que l'écrivain avait été introduit dans les milieux occultistes au lendemain de la Première Guerre mondiale (*ibid.* p. 123), intérêt ravivé par la mort d'Ida (*ibid.* p. 159). Selon les témoignages concordants de sa seconde épouse et de sa fille aînée, il pouvait être assez superstitieux malgré son scepticisme, redoutant le 13 de chaque mois ou se résolvant à enterrer ses mandragores, en novembre 1936, parce qu'il s'était persuadé qu'elles lui portaient malheur (*ibid.*).

Il est beaucoup plus fructueux à cet égard de se fonder sur les textes eux-mêmes et sur les prises de positions esthétiques de l'écrivain, rares mais assez précises. Que les romans de Perutz ne soient pas pétris de théories occultistes, et que cela constitue une différence fondamentale entre son œuvre et celle de Meyrink, voilà qui se révèle dès la première lecture. Mais en même temps s'impose une autre évidence : les textes de Perutz réservent une place de choix au surnaturel, dimension à la fois magique et religieuse qu'il n'y a aucune raison d'ignorer ou de rejeter. Il convient plutôt d'en prendre la mesure — c'est l'un des enjeux de ce travail — et la notion de fantastique, pour peu qu'on se donne la peine de la définir avec rigueur, offre à cet égard une clef dans la mesure où le genre se construit précisément entre réalisme et ouverture imaginaire, comme le suggèrent certaines intuitions de la critique dont on verra qu'elles se trouvent confirmées par la théorie.

Le refus de Perutz de se voir comparé à Meyrink n'est donc pas un argument dont on puisse déduire que l'un et l'autre relèvent de genres différents : Meyrink ne représente pas la seule modalité du fantastique, et la référence à l'occultisme n'en est pas un élément constitutif<sup>46</sup>. Perutz lui-même le savait bien — et il convient ici de citer le témoignage de Grete dans son intégralité : après avoir mentionné le peu de goût que montrait son époux pour Meyrink, elle ajoute immédiatement, en contrepoint : « Il disait toujours de lui-même qu'il écrivait à la manière d'E. T. A. Hoffmann, qu'il aimait beaucoup. »<sup>47</sup> Il existe quelques déclarations de Leo Perutz sur le sujet, qui correspondent très exactement aux affirmations de sa seconde femme et prouvent par ailleurs que l'écrivain n'aurait pas refusé de se voir intégrer dans une tradition fantastique. Lui-même, qui reconnaît sa dette

---

<sup>46</sup>Considérer la littérature fantastique de l'époque comme le simple relais de doctrines ésotériques est par ailleurs quelque peu simpliste. Les rapports complexes entre les deux domaines ont été étudiés en détail par Jean-Jacques Pollet ou Marianne Wunsch, qui arrivent à la même conclusion : les écrivains concernés, dans leur travail proprement littéraire, prennent une certaine liberté avec le matériau dont ils se nourrissent. Voir à ce sujet Jean-Jacques Pollet, 1983, op. cit., première partie, chapitre II : *Le bénéfice des doctrines*, pp. 61-75 ; et Marianne Wunsch : op. cit., 4.1 : *Der Umgang der fantastischen Literatur mit den okkultistischen Systemen : das eklektisch-synkretistische Verfahren*, pp. 152-180.

<sup>47</sup>«Er sagte immer von sich selbst, daß er in der Art wie E.T.A. Hoffmann geschrieben habe, den er sehr geschätzt hat.» Cité in *Die historischen Romane*, p. 194.

envers Hoffmann dans une lettre à Josef Nadler<sup>48</sup>, distinguait ailleurs deux traditions en la matière :

« Il existe au sein de la littérature fantastique deux lignées qui ne se croisent pas. La première commence avec E. T. A. Hoffmann et Tieck et culmine chez Hugo et Stevenson. L'autre mène de Poe à Meyrink et peut-être à Kafka (qui se situait tout à fait dans le sillage de Meyrink, s'efforçait de marcher sur ses traces, et parce qu'il n'y a pas réussi, a développé une sorte de singularité, mais est aujourd'hui extrêmement surestimé et mal compris.) »<sup>49</sup>

Peu importe la pertinence de l'analyse dans le détail : les écrivains ne sont pas toujours les meilleurs observateurs de l'histoire littéraire, ni les meilleurs juges de leurs collègues. Il n'en reste pas moins qu'à travers l'héritage d'E. T. A. Hoffmann, Perutz s'inscrit lui-même dans la première des traditions qu'il évoque : on ne saurait donc refuser une telle appartenance en son propre nom.

- Révocation ? -

Cela dit, l'assentiment de l'auteur ne peut pas davantage être invoqué comme argument d'autorité : Perutz n'est certes pas un théoricien du genre ; il utilise des catégories floues et se contente peut-être de préciser sa position en réaction à la manière dont il est généralement perçu, acceptant d'être dit fantastique à condition de pouvoir se démarquer de Meyrink. Ni les déclarations de l'écrivain, ni même le consensus critique précédemment décrit ne suffisent à prouver la pertinence du recours au concept de littérature fantastique pour analyser les textes de Perutz : c'est dans la théorie du genre qu'il faut aller chercher confirmation de ce qui n'est encore qu'une intuition. Et c'est justement parce qu'il la croit inconsistante qu'en dernière analyse Hans-Harald Müller lui refuse droit de cité au sein des études perutziennes :

---

<sup>48</sup>«Ich glaube nicht, daß ich die Fähigkeit zur Satire habe oder je hatte. Was sie so zu nennen die Freundlichkeit haben, ist wohl eher der Einbruch einer E. T. A. Hoffmann'schen Welt, der ich ja in jedem meiner Bücher die Tür oder einen Türspalt offen gelassen habe.» Lettre à Josef Nadler du 18/12/1951, citée in *Catalogue*, p. 361.

<sup>49</sup>«In der phantastischen Literatur gibt es zwei Linien, die einander nicht berühren. Die eine beginnt mit E. T. A. Hoffmann und Tieck und gipfelt in V. Hugo und in Stevenson. Die andere führt von Poe zu Meyrink und vielleicht zu Kafka. (Der durchaus von Meyrink herkam, ihm nachstrebte, und dadurch, daß ihm diese Nachfolge mißlang, eben so etwas wie ein Eigenes wurde und jetzt maßlos überschätzt und mißverstanden wird.)» Note à propos de nouvelles de Dino Buzzati, *ibid.* p. 359.

« Classer l'œuvre de Perutz au rayon du " fantastique littéraire " n'est guère utile tant que cela ne permet pas d'en tirer un enseignement spécifique qui éclaire l'interprétation de chaque roman. Or, du point de vue de l'histoire littéraire, la dichotomie entre " réalisme " et " fantastique " est bien trop pauvre pour rendre compte des multiples phénomènes de délitescence qui touchent le " réalisme " vers la fin du XIXe siècle. Si l'histoire littéraire est un jour en mesure de proposer des modes de classification plus riches et plus affinés, la position très personnelle que tient Perutz entre conservatisme stylistique et modernité littéraire pourra peut-être alors être située dans une tradition qui mène, en passant par quelques intermédiaires, des constructions schnitzleriennes en forme de parabole (comme *Le triple avertissement*) et autres récits (*Le journal de Radegonde*, par exemple) à Borges, Lem et Calvino. »<sup>50</sup>

Le verdict est sévère, et le défi écrasant — mais en fait, le problème se trouve mal posé. En effet, les théories du fantastique n'ont jamais prétendu expliquer la dissolution du réalisme, et ce pour la simple raison que le genre n'apparaît pas autour de 1900 comme relais d'une littérature mimétique essoufflée : il est né, sinon avec le roman, du moins avec la vogue du roman, avec le goût du romanesque, et ses lointains ancêtres sont fils rebelles des Lumières, comme l'a établi Pierre-Georges Castex il y a plus de quarante ans déjà<sup>51</sup>. Cela dit, il est indéniable qu'on assiste à une poussée du fantastique en Allemagne dans le premier tiers du XXe siècle, mais Marianne Wunsch elle-même, qui étudie précisément ce contexte, rappelle que la « littérature fantastique [...] existe pour l'essentiel [...]

---

<sup>50</sup>«Eine Zuordnung des literarischen Werks von Leo Perutz zur „literarischen Phantastik“ ist solange wenig hilfreich, als sich aus ihr keine spezifischen Aufschlüsse für die Interpretation der einzelnen Romane gewinnen lassen. Literaturhistorisch aber ist die Dichotomie von „realistisch“ und „phantastisch“ viel zu arm, um die mannigfaltigen Auflösungserscheinungen des „Realismus“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu erfassen. Wenn die Literaturgeschichte eines Tages reichhaltigere und differenziertere Klassifikationen anzubieten hat, wird Perutz' eigenwillige Position zwischen Stilkonservatismus und literarischer Moderne vielleicht einer Traditionslinie eingefügt werden, die etwa von Schnitzlers konstruktiven Parabeln (z. B. „Die dreifache Warnung“) und Erzählungen (z. B. „Das Tagebuch der Redegonda“) über einige Zwischenglieder zu Borges, Lem und Calvino führt.» *Leo Perutz*, p. 102.

<sup>51</sup>Pierre-Georges Castex : *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951. Cazotte, dont les principales œuvres sont publiées entre 1741 et 1788 y est cité comme précurseur.

On peut aussi faire observer que les grands modèles du " gothic " anglais paraissent presque à la même époque (*Le château d'Otrante* d'Horace Walpole en 1764, *Le moine* de Matthew Gregory Lewis en 1796). En Pologne, Jean Potocki a déjà commencé la rédaction de son *Manuscrit trouvé à Saragosse* en 1797 ; des parties en seront publiées en 1813 et 1814.

depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » et cite la formule de Louis Vax : « La littérature fantastique est fille de l'incroyance »<sup>52</sup>.

Les théories du fantastique ne sauraient donc prétendre bâtir une dichotomie entre réalisme et fantastique conçus comme des catégories historiques successives. Peut-on leur reprocher l'ambition plus démesurée encore de faire tenir toute la littérature dans un système binaire, transhistorique, dont l'un des pôles serait un réalisme redéfini, et l'autre un fantastique où pourrait être subsumée toute expression de l'imaginaire ? C'est faire un mauvais procès. Les théoriciens du fantastique consacrent au contraire leurs efforts à distinguer, dans le champ d'une littérature qui ne relève pas pleinement de la mimésis (et l'on ne peut nier qu'elle existe), différents types de récits dont le fantastique représente une possibilité tout à fait singulière qu'ils tâchent en général de définir avec le plus de précision possible, en posant notamment le difficile problème de la frontière avec les genres connexes (merveilleux, science fiction, utopie). Il vaut donc la peine de faire un détour théorique plus poussé afin de voir en quoi la notion de fantastique peut enrichir la lecture de Perutz en permettant de mieux saisir ce quelque chose qui a d'abord été rapporté intuitivement — et peut-être parfois avec maladresse — au fantastique.

---

<sup>52</sup>«„Geister-/Gespenstergeschichten“ gibt es seit der Antike, eine fantastische Literatur hingegen im wesentlichen erst seit dem späten 18. Jahrhundert.» Marianne Wunsch : op. cit., p. 8 (citation de Louis Vax, ibid. p. 9 et Louis Vax, 1960, op. cit., p. 72).

Étudiant l'émergence du fantastique, Roger Bozzetto a montré à quel point il s'instaure, puis se déploie comme la contrepartie du discours rationaliste totalisant dans lequel va s'ancrer le positivisme : « Le triomphe de l'ordre de la Raison met donc paradoxalement au jour la présence de l'irrationnel au sein même du monde que la raison construit, alors même qu'il n'existe plus aucun langage pour le parler. Cette contrainte insupportable, pour se dire, va donner lieu à une *conduite de détour*, qui s'efforce de le figurer, entraînant par là la naissance d'un nouveau type de narration fictionnelle. » (Roger Bozzetto : *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 48-49. Voir à ce sujet tout le passage consacré à la naissance du genre : *Le fantastique à l'épreuve de l'origine*. Ibid. pp. 46-52).

Ces analyses se sont imposées ; Clemens Ruthner les reprend par exemple dans son aperçu historique (2001, op. cit., *Ile partie, O- Das Andere der Vernunft als Gut der Kulturindustrie: Konjunkturen der Phantastik (18.-20. Jh.), I- Ghosts for sale: Phantastische Dialektik der Aufklärung*).

## 2.2- « Étrange démarche que celle qui consiste à parler longuement d'un objet préalablement déclaré indéfinissable. »<sup>53</sup> - Divergences théoriques de part et d'autre du Rhin

### - Approches -

Les réserves de Hans-Harald Müller, pour fragiles qu'en soient les assises, paraissent cependant moins étonnantes dès lors qu'on mesure la disparité des points de vue théoriques. Les recherches consacrées au fantastique constituent en effet un champ ouvert, de sorte qu'il est difficile de se référer à une définition qui fasse autorité. Si l'on tente de saisir comment ce domaine a émergé, se structurant peu à peu par le jeu de références croisées, on verra que se sont dessinés de part et d'autre du Rhin, selon des modalités propres, des paysages un peu différents.

Le fantastique a toujours eu droit de cité parmi les lettres françaises, contrairement, par exemple, à la science-fiction, moins volontiers prise au sérieux. Roger Bozzetto note à ce sujet, en introduisant l'étude qu'il consacre à ces « deux littératures de l'imaginaire » :

« Curieusement, le fantastique, qui est le plus récent des deux genres, est le mieux connu. Étudier Charles Nodier, Franz Kafka, Henry James, Dino Buzzati ou Maupassant pour leurs textes fantastiques n'a jamais soulevé la moindre réticence dans les "instances de légitimation". Les critiques s'intéressent sans barguigner et depuis toujours à la dimension onirique ou à la folie dans ses rapports au fantastique chez Nerval, comme ils se penchent avec intérêt sur l'ombre portée du fantastique dans le réalisme de Balzac ou d'Eugène Sue. La littérature critique sur ces sujets est abondante, riche, inventive, reconnue, et fait partie intégrante de la culture littéraire de chacun. »<sup>54</sup>

De Pierre-Georges Castex à Roger Bozzetto lui-même, en passant par Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Jean-Baptiste Baronian, Jacques Finné ou Jean Fabre<sup>55</sup>, pour citer quelques étapes importantes, il s'est

<sup>53</sup>Joël Malrieu : *Le fantastique*, Paris : Hachette, 1992, p. 3.

En 1988, Reinhard Lüth notait pour sa part : «Fast hat es den Anschein, als würde sich das Wesen der Phantastik per se jeglicher terminologischen Exaktheit entziehen.» *Drommetenrot und Azurblau*, p. 23.

<sup>54</sup>Roger Bozzetto : op. cit., p. 9.

Ce problème de légitimité se pose de manière bien différente en Allemagne, comme on le verra plus loin.

<sup>55</sup>Pierre-Georges Castex : op. cit. ; Louis Vax, 1960, op. cit., et *La séduction de l'étrange*, Paris : PUF, 1965 ; Roger Caillois : *Au cœur du fantastique*, Paris : Gallimard, 1965 (repris in *Cohérences aventureuses*, Paris : Gallimard, coll. "Idées",

en effet constitué dans l'aire francophone un abondant corpus théorique. Après une première époque d'exploration et de constructions conceptuelles singulières, dans les années soixante et soixante-dix, vint l'heure des reprises historiques et critiques, comme celle de Jean-Luc Steinmetz qui adosse sa réflexion aux propositions de ses prédécesseurs, retenant chaque fois certains aspects jugés pertinents — analyses historiques de Castex, rigueur de la narratologie todorovienne, perspective psychanalytique héritée des réflexions de Freud sur « l'inquiétante étrangeté », par exemple — pour déboucher sur une conception assez extensive du genre, étudié de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours<sup>56</sup>. Joël Malrieu a proposé peu après une synthèse pédagogique plus abstraite, examinant les points de vue de Castex, Caillois et Todorov pour explorer ensuite divers aspects thématiques (personnages, phénomènes étranges, espace-temps) et poétiques (dimension allégorique du récit, position du narrateur, instance de lecture)<sup>57</sup>.

---

1976) et *Images, images...* Paris : José Corti, 1966 (repris avec *Obliques*, Paris : Gallimard, 1987) ; les textes de Caillois seront cités dans la pagination des rééditions. Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970. Irène Bessière : *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris : Librairie Larousse, 1974. Jean-Baptiste Baronian : *Un nouveau fantastique*, Lausanne : l'Âge d'Homme, 1977. Jacques Finné : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1980. Jean Fabre : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris : José Corti, 1992. Roger Bozzetto : op. cit. et *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1998.

<sup>56</sup>Jean-Luc Steinmetz : *La littérature fantastique*. Paris : PUF, 1990, Coll. *Que sais-je ?* (3<sup>e</sup> éd. corr. 1997).

Sigmund Freud : *Das Unheimliche*. In *Imago*, 1919 et *Psychologische Schriften*. Francfort/M. : S. Fischer, 1974 (Studienausgabe) ; *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*, 1907 et *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Londres : Imago Publishing Co., 1940-1952 (à partir de 1960 : Francfort/M. : S. Fischer), Vol. 7.

<sup>57</sup>Joël Malrieu : op. cit..

De nombreux autres manuels et anthologies commentées ont été consacrés depuis au fantastique, sanctionnant l'établissement de la notion dans les institutions scolaires et universitaires francophones. Les éditions Ellipses en ont récemment publié plusieurs, notamment Denis Labbé et Gilbert Millet : *Le fantastique*, Paris : Ellipses, 2000 et Valérie Tritter : *Le fantastique*, Paris : Ellipses, 2001 — cette dernière cite du reste Malrieu aux côtés des grands pionniers de « la critique universitaire » que sont Castex, Caillois, Vax et Todorov (p. 19). Denis Mellier, l'un des spécialistes de la jeune génération, a rédigé un autre précis pour les éditions du Seuil : *La littérature fantastique*, Paris : Seuil, 2000 (coll. Mémo : Lettres N° 125).

Il ne s'agit à ce point que de cerner un domaine d'étude ; on reviendra plus loin, à partir des débats allemands, sur certains aspects des discussions en cours, sans prétendre dresser un panorama exhaustif des différentes théories et de leurs mérites comparés.

Le champ ne cessant de gagner en complexité, les chercheurs ont multiplié les angles d'approche dans la dernière décennie. Présentant en 1990 « le bilan provisoire d'une recherche universitaire française sur la problématique du fantastique en littérature dans les dix dernières années », Max Duperray rejetait l'idée d'une théorie monolithique pour privilégier une démarche polyphonique mobilisant les ressources d'un structuralisme assagi, dépouillé de tout dogmatisme, sans s'interdire pour autant d'explorer « le rapport fondamental avec le signifié qui fait la substance métaphysique du fantastique » — à la fin du même volume, Bernard Terramorsi lui répondait en écho qu'« il n'y a pas de théorie globale — monothétique — du fantastique »<sup>58</sup>. Il n'est donc guère étonnant que se soient aussi multipliées les équipes de recherches et les entreprises collectives, le nombre permettant de varier les approches<sup>59</sup> : Florent Montclair place par exemple son entreprise comparatiste sous le signe d'une interdisciplinarité largement définie, cherchant non seulement à saisir le fantastique à travers les époques, les cultures et diverses formes d'expression artistique telles que la littérature, le cinéma et la télévision, ou encore les arts picturaux, mais aussi à conjuguer différentes méthodes d'analyse : étude littéraire, réflexion sur l'image, musicologie, ethnologie, sociologie, notamment<sup>60</sup>.

Contrepartie de cette effervescence : une menace de dissolution conceptuelle. Notant que l'analyse se joue à la fois sur le plan des « contenus sémantiques » (le scandale du surnaturel), de la « poétique textuelle » (les

---

<sup>58</sup>Max Duperray Éd. : *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1990. *Préface* pp. 3 et 5.

Bernard Terramorsi : *Des tenants et des aboutissants du fantastique*, *ibid.* p. 185.

<sup>59</sup>Centre d'Études et de Recherches sur la Littérature de l'Imaginaire à Toulouse (*Cahiers* du CERLI) ; Groupe d'Études et de Recherches sur le Fantastique à Grenoble (*Cahiers* du GERF) ; Centre de recherches sur le merveilleux, l'étrange et l'insolite en littérature, à Narbonne (*Cahiers* du CERMEIL) ; Groupe d'Études des Esthétiques de l'Étrange et du Fantastique de Fontenay à l'E.N.S. de Fontenay - Saint-Cloud (*Otrante*), d'où est issu Denis Mellier, qui outre le manuel paru au Seuil, a publié récemment deux études : *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : H. Champion, 1999 et *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*, Paris : Éd. Kimé, 2001.

<sup>60</sup>Florent Montclair Éd. : *Écritures du fantastique*, Besançon : Presses du centre Unesco, 1998 (*La littérature et les arts*, vol. 2) ; *Sciences humaines et arts fantastiques*, Besançon : Presses du centre Unesco, 1998 (*La littérature et les arts*, vol. 3) ; *Écritures du fantastique en littérature et peinture*, Besançon : Presses du centre Unesco, 1998 (*La littérature et les arts*, vol. 4).



moyens de représentation de l'effraction) et d'une « pragmatique de la lecture » (la question de l'effet), Denis Mellier rappelle :

« L'intrication de ces différents niveaux, les glissements constants de l'un à l'autre, ne simplifient pas la définition du fantastique comme genre, et l'on peut lire chez de nombreux critiques l'idée que le fantastique serait par nature indéfinissable, insaisissable. Cela, comme si l'incertitude et l'étrangeté que thématisent les histoires fantastiques finissaient par gagner la compréhension même que l'on peut avoir de ses procédés, de son histoire, de ses discours. »<sup>61</sup>

Rejetant les approches qui lui semblent dominer le champ théorique — celles de Caillois, fondée sur l'idée d'une irruption qui vient ébranler un ordre trop entier, celle de Todorov, liée à l'hésitation du lecteur, et celle de Finné, qui met l'accent sur les différents types d'explication appelés par l'événement inouï, Charles Grivel fournit un exemple de cette démarche volontairement placée sous le signe de l'indéfinissable, qu'il s'agit d'assumer autrement que par la clôture générique :

« Je crois que la monstration fantastique est première ; je crois que le fantastique est un spectacle qui émerge (scandaleusement, certes) ; je crois que le trouble qu'il implique se marque aux yeux plus qu'à l'intellect et qu'aucun calcul d'ordre n'est propre à en bien faire mesurer la force. Je n'hésite pas, je vois. Je n'élucide pas, je sais. Je ne mesure même pas sur moi des incidences.

Car le fantastique est une notion : la notion d'un acte, la notion d'un faire, la notion d'un voir que l'œil intérieur recueille en figures, en ombres et en éclats de mots [...]. C'est une opération qui l'ébranle (cet œil) et l'émeut. Une saisie. Un appétit. On ne définit pas une espèce (de textes ou d'images) par le fait d'un appétit. Il n'y a pas à définir une série de textes. Je veux voir (ou dire, entendre dire) ce que je ne puis pas voir (dire), éprouver et asséner ce que je ne puis rencontrer. Aucun critère de nature cognitive n'est susceptible à lui seul de rendre compte de cela. Je préfère donc — sans vouloir nier le moins du monde l'existence de procédés narratifs peut-être trop systématiquement mis en avant dans les théories évoquées — chercher à évaluer, dans un premier temps, les tenants et les aboutissants de l'opération d'écriture dont il s'agit pour, dans un second temps, proposer un relevé des composantes majeures mises en œuvre afin d'en déterminer, si faire se peut, finalement la puissance. »<sup>62</sup>

<sup>61</sup>Denis Mellier, 2000, op. cit., pp. 7-8.

<sup>62</sup>Charles Grivel : *Fantastique-fiction*, Paris : PUF, 1992, pp. 24-30 (cit. pp.29-30).

Plus loin, il note aussi : « Idée d'un fantastique. Idée d'une notion floue. Idée d'un flou qui saisit l'esprit. On ne saurait dire ce que c'est, puisque c'est précisément de manquer de qualification qui le désigne : est fantastique toute figure du texte (de l'imaginaire) reconnaissable à demi (on la suppose, on la suppose), dont la forme et ce qui se dérobe sous cette forme, sa nature irrévélée encore, jette dans la perplexité et dans la crainte. » Ibid. p. 33.

L'étude porte en fait sur la peur dans son rapport avec la figuration et la jouissance, activité imaginaire et pulsion d'écriture considérée comme le ressort du fantastique.

Jean Fabre a préféré reprendre, plus classiquement, la question du genre, en mobilisant les ressources de diverses disciplines pour rendre compte de sa complexité : l'étude de structures narratives et d'une sémantique singulières s'adosse à une réflexion anthropologique consacrée à l'opposition entre pensée magique et rationalité moderne, tableau complété par une approche sociocritique visant à saisir les variations historiques du fantastique et son rapport aux idéologies dominantes, ainsi que par une réflexion sur le rapport au tragique. Par l'ampleur de l'analyse autant que par sa thèse centrale, qui fait du fantastique une écriture de l'angoisse, vouée à la mise en œuvre d'un surnaturel effrayant, Fabre apparaît comme un héritier dont Louis Vax n'aurait pas à rougir. Son projet s'inscrit par ailleurs dans la tradition dominante d'une modélisation qui met au premier plan la structure heuristique des textes concernés, insistant sur le code du questionnement qui s'y déploie<sup>63</sup>. Revenant aux analyses de Grivel, Denis Mellier considère que cette construction intellectualiste du fantastique, forgée par la tradition critique française, tend à exclure ce qui relève d'une esthétique de l'excès, dont il situe les origines dans le roman gothique et constate la permanence dans la littérature et le film d'horreur contemporains, se proposant pour sa part d'explorer cet autre côté du fantastique marqué par l'expressivité de la terreur<sup>64</sup>.

- Réticences -

En Allemagne, la floraison critique est nettement plus tardive. Le terrain a d'abord été occupé par des revues comme *Phaïcon* ou le *Quarber Merkur*, et il faut attendre jusqu'aux années quatre-vingt pour voir se multiplier les ouvrages de synthèse avec les travaux de Jens Malte Fischer, Florian Marzin, Peter Cersowsky, puis, dans la dernière décennie, ceux de

---

<sup>63</sup>Voir Jean Fabre, op. cit. pp. 97-100. Cet aspect est fondamental pour établir une distinction avec le merveilleux et la science-fiction.

<sup>64</sup>« [...] le corpus consensuellement tenu pour fantastique dans la critique de ces trente dernières années privilégie l'examen intellectuel des données fantastiques sur la *monstration* et l'effet spectaculaire des irréalités. [...] Les tendances gothiques et camavalesques du fantastique s'en trouvent donc écartées pour être cantonnées dans une zone esthétique ambiguë, celle de l'horreur et du grotesque contemporain, et, dans un mode de réception spécifique, celui de la culture de masse. » Denis Mellier, 1999, op. cit., p. 18. Voir aussi Denis Mellier, 2000, op. cit., p. 29-34.

Marianne Wunsch, Stephan Berg, Winfried Freund ou Clemens Ruthner<sup>65</sup>. Les chercheurs allemands héritent donc d'une perspective plurielle et sont tout d'abord tributaires des travaux français et anglo-saxons, en l'absence d'une référence qui fasse autorité dans leur propre aire linguistique. À cet égard, il est symptomatique que Rein A. Zondergeld, constatant cette carence dans son avant-propos, inaugure la série des *Phaïcon* en publiant Louis Vax et Roger Caillois, complétés par la réponse polémique de Stanislaw Lem à Tzvetan Todorov<sup>66</sup>. Les chercheurs qui vont suivre situeront leur démarche dans ce sillage : les noms de Vax, Caillois et Todorov reviennent dans la plupart des études, auxquels s'ajoutent à l'occasion ceux de Sartre, Castex, Finné, ou

<sup>65</sup>Jens Malte Fischer et Christian W. Thomsen Éd. : *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. Florian F. Marzin : op. cit.. Peter Cersowsky : *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der "schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, Munich : Fink, 1983. Marianne Wunsch : op. cit.. Stephan Berg : op. cit.. Winfried Freund, 1999, op. cit. et *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart : Kohlhammer, 1990. Clemens Ruthner : op. cit., 2001; *Die Austreibung der Chimären aus der Schrift. Zur (De-)Kanonisierung deutschsprachiger Phantastik*, Germanistische Mitteilungen 38/1993 ; *Jenseits der Moderne. Abriss und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890-1930*, in Le Blanc Thomas et Twrsnik Bettina Éd. : *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar : Phantastische Bibliothek, Tagungsband 1995.

<sup>66</sup>Pour Joël Malricu, les théories du fantastique sont même spécifiquement françaises, trouvant leur origine dans la réception de Hoffmann par la génération de 1830 : « [...] la notion de fantastique n'existe qu'en France, et [...] du même coup, les études synthétiques sur le genre sont presque toutes d'origines françaises. [...] du fait des romantiques, le terme de fantastique s'est trouvé crédité en France d'une valeur théorique telle que chacun la considère comme acquise. Les romantiques avaient posé qu'il existait un genre fantastique auquel ils avaient attribué une origine et des précurseurs. » Op. cit., p. 17.

Franz Rottensteiner lui donne raison, rappelant que la notion de fantastique, définie comme une forme très spécifique de travail sur l'imaginaire, a été forgée par la critique française avant de nourrir les discussions allemandes inaugurées par *Phaïcon*, tandis que les théoriciens américains se sont davantage intéressés à des genres voisins, notamment à la *Fantasy* dont l'œuvre de Tolkien demeure le grand modèle (Franz Rottensteiner : *Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur*. Préface à *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*, op. cit..

*Phaïcon I* (Francfort/M. : Insel, 1974) présente pour la première fois en Allemagne le chapitre I de *L'art et la littérature fantastiques* de Louis Vax (op. cit.) et le chapitre I de *Images, images...* de Roger Caillois (op. cit.). Par ailleurs s'y trouve repris le texte de Lem, *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*, qui avait déjà paru dans le *Quarber Merkur* (N° 34, 1973). L'*Introduction à la littérature fantastique* de Todorov avait été traduite en 1972 chez Hanser.

encore d'Eric Rabkin pour l'aire anglo-saxonne<sup>67</sup>. En même temps s'instaure peu à peu un dialogue entre théoriciens de langue allemande, dont Peter Cersowsky, Stephan Berg ou Clemens Ruthner donnent chacun un aperçu, à plusieurs années d'intervalle. Faisant le point de la recherche, ils adoptent une méthode analogue, distinguant entre les approches inspirées de disciplines non littéraires (psycho ou sociocritique), et les définitions visant à cerner une poétique du fantastique (études thématiques, narratologie)<sup>68</sup> : ainsi se constitue un réseau de références communes où les noms de critiques allemands viennent s'ajouter à ceux des théoriciens habituellement cités<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup>Eric S. Rabkin : *The fantastic in Literature*, Princeton/New York, 1976, cité par Marzin, Cersowsky et Berg.

Les deux premiers se réfèrent aussi à *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, de Sartre (in *Critiques littéraires (Situation, 1)*, Paris : Gallimard, 1947 ; repris dans la collection "Folio/Essais", N° 223 pp. 113-132).

Marianne Wunsch utilise beaucoup, pour sa part, l'étude de Jacques Finné (op. cit.).

<sup>68</sup>Peter Cersowsky : op. cit., pp. 11-19 ; Stephan Berg : op. cit., pp. 8-27 ; Clemens Ruthner, 2001, op. cit., II-3 : (*Sprachlicher*) *Konflikt mit dem Übernatürlichen: Definitionen* (avec un tableau récapitulatif des différentes approches théoriques : thématique, psychanalytique, narratologique, rhétorique, sémiotique, historique et sociale, théologique, comparatiste, notamment).

<sup>69</sup>Exemple de débat entre théoriciens allemands : la discussion portant sur l'interprétation idéologique des textes fantastiques, dont Verónica Jaffé Carbonell (*Leo Perutz*, pp. 12-14), Peter Cersowsky (op. cit., pp. 13-14), Jean-Jacques Pollet (*Écritures fantastiques de l'histoire : Karl Hans Strobl, Alexander Lernet-Holenia*. In *La littérature fantastique*. Christiane Ravy Éd., *Austriaca* N° 27, décembre 1988, Publications de l'Université de Rouen, pp. 31-44) ou Stephan Berg (op. cit., pp. 27-31) rappellent les éléments. Dans le primat accordé à l'imaginaire, souvent doublé d'un pessimisme destructeur, certains spécialistes, notamment Lars Gustafsson (*Über das Phantastische in der Literatur*, in *Utopien*, Munich, 1970), décèlent une fuite en de vains rêves et stigmatisent une littérature du renoncement où toute tentative d'affranchissement semble vouée à l'échec, tandis que d'autres soulignent au contraire la portée critique d'un questionnement sur le réel, la force subversive induite par la violence même du trait, la dimension satirique et protestataire que peut prendre le genre.

Les théoriciens français se sont moins préoccupés de cette controverse. Jean-Jacques Pollet évoque toutefois les analyses de Louis Vax, qui voit se déployer dans le fantastique une morale infantile et réactionnaire fondée sur la superstition et la peur de la transgression (Louis Vax, 1965, pp. 227-228) ; il souligne pour sa part que « la déconstruction du vraisemblable », fondatrice du fantastique, peut avoir aussi, à certaines époques au moins, « valeur de critique culturelle » (Jean-Jacques Pollet, 1983, op. cit., pp. 471-473). C'est aussi la thèse centrale de Stephan Berg : « In diesem Sinne funktioniert Phantastik nicht primär eskapistisch, sondern, indem sie die Krisenstruktur der Moderne mit Hilfe des phantastischen Grundkonflikts verdeutlicht und verschärft, aufklärerisch, wenngleich auch mit zumeist pessimistischem Ergebnis. » *Zeiten, Räume*, p. 2. Jean Fabre a repris la question, en France, concluant que « si le fantastique ne prend pas position directement au plan politique et moral, il dit pourtant le malaise d'une civilisation. » Op. cit. pp. 292-295, cit. p. 295.

Pour autant, il serait abusif de penser que la catégorie du fantastique s'est imposée dans la germanistique. Si les spécialistes français travaillent à diversifier les approches, plaidant à l'occasion pour une ouverture des recherches, trop exclusivement requises par la subtilité du modèle heuristique, vers des productions réputés paralittéraires comme les récits d'horreur, le foisonnement théorique suscite plus de réticences Outre-Rhin. Hans-Harald Müller, on l'a vu, se méfie d'un flou conceptuel qu'il soupçonne de renvoyer à une simple inconsistance : ces réserves sont en fait assez répandues dans l'espace germanique, où l'on continue de nourrir de fortes préventions à l'égard d'un corpus souvent suspecté de frivolité racoleuse<sup>70</sup>, doute affectant par ricochet les théories construites pour en rendre compte. Gero von Wilpert, dans l'étude qu'il consacre aux histoires de fantômes dans les lettres allemandes, en fournit un exemple frappant, obligé qu'il se sent de légitimer sa démarche en soulignant la qualité de son corpus tout en refusant de se

---

En tout état de cause, l'ambivalence du fantastique invite à se garder des généralités abusives : pour autant qu'il paraisse utile d'y décrypter un message idéologique, il vaudrait peut-être mieux choisir l'œuvre singulière pour terrain d'expérience.

<sup>70</sup>On en trouve de multiples exemples, dont Jean-Jacques Pollet s'est naguère fait l'écho. Citations à l'appui, il note à cet égard : « Dans les histoires littéraires, les censeurs de notre littérature prennent rarement la peine de justifier leur jugement, mais l'on devine qu'il ressort, souvent, à une prévention à l'égard du genre lui-même, considéré, globalement, comme "vulgaire". » (1983, op. cit., p. 467). Placé, comme tout germaniste abordant le fantastique, devant l'obligation de défendre ses choix, il pose lui aussi « la question de la valeur des textes » (ibid. p. 463) pour conclure : « Un jugement de valeur raisonné, fondé sur la conjugaison des critères précités — la technique narrative, l'originalité-cohérence, la qualité d'écriture — ne saurait donc condamner la littérature fantastique allemande du début de ce siècle. » (ibid. p. 470).

Clemens Ruthner adopte une stratégie inverse : plutôt que de chercher à réhabiliter certains textes pour les intégrer au canon admis par les élites culturelles, il prend en compte l'ensemble du champ considéré pour y mettre en lumière, dans une perspective sociocritique, les influences réciproques entre littérature reconnue et littérature des marges, postulant que cette dernière dispose d'un potentiel novateur (Clemens Ruthner, 2001, op. cit., chap. I : *Hinführung an den Rand: Kanonisierung und die Wirkungsgewalt des Abseitigen (peripherer Rahmen, Prämissen)* ; voir aussi I.3, *Conformisme*, pp. 48-49, note 126).

Notons au passage que l'on retrouve, à propos du fantastique en général, une discussion analogue à celle qu'il a fallu mener dans le cas particulier de Leo Perutz : si l'on s'en tenait aux préjugés de l'histoire littéraire, l'écrivain tomberait sous le coup d'une double condamnation, accusé par le genre qu'il pratique aussi bien qu'en son nom propre (voir à ce sujet I.3, *Commerce*, p. 46, note 118). Remarquons par ailleurs que la censure esthétique se double dans les deux cas du même soupçon de conservatisme politique. Stephan Berg montre comment se lient les deux aspects, les défenseurs du fantastique se sentant obligés d'en dégager la portée progressiste pour lui donner droit de cité parmi la "bonne" littérature (*Zeiten, Räume*, pp. 30-31).

commettre par le recours au concept de fantastique, jugé trop flou et rapporté à un simple effet de mode<sup>71</sup>. Les premiers mots de son *Avant-propos* traduisent non sans ironie cette double stratégie :

« Que le lecteur en soit averti : le présent ouvrage n'est pas destiné à lui procurer un agréable frisson de peur, ni à le plonger dans l'angoisse ou l'épouvante. Quant à l'horreur, il n'est certes pas impossible que le critique postmoderne en soit saisi en voyant quelle retenue cette description ose s'imposer au regard des méthodes d'analyse modernes désormais à la mode. Selon un processus aussi désuet que peut le paraître son objet lui-même, cette étude se propose de suivre sans se laisser rebuter le fil d'une tradition. Elle ne prétend rien prouver d'autre que le fait suivant : contrairement à un préjugé répandu sur la scène internationale, il existe bel et bien, dans les lettres allemandes, tout un ensemble d'histoires de fantômes que leur qualité rend dignes d'être lues et analysées »<sup>72</sup>

Wilpert s'en tiendra donc à l'« histoire d'un motif littéraire », refusant aussi bien une réflexion métaphysique sur l'horreur, une sociologie de la peur, une analyse psychanalytique de " l'inquiétante étrangeté ", qu'une étude des formes narratives<sup>73</sup>. Or, ce sont justement les principaux axes des recherches fantastiques, parmi lesquels la narratologie tient une place centrale. Il est bien sûr hasardeux d'attribuer à ces réticences méthodologiques une valeur exemplaire susceptible d'expliquer pourquoi la notion de fantastique a tant de mal à asseoir sa légitimité dans l'espace germanophone. Pourtant, il ne serait peut-être pas sans intérêt de rapporter le décalage temporel qui existe en l'occurrence entre la France et l'Allemagne aux fluctuations des théories littéraires générales dans l'un et l'autre pays, en particulier à la position qu'y a occupée le structuralisme et au développement de réflexions formelles sur l'architecture du récit.

<sup>71</sup>Gero von Wilpert, 1994, op. cit., pp. 23-24.

<sup>72</sup>« Leser seien gewarnt. Dieses ist kein Buch des behaglichen Gruselns oder dazu angetan, sie in Furcht und Schrecken zu versetzen. Und was das Grauen betrifft, so mag es allenfalls ein postmoderner Kritiker empfinden angesichts der Enthaltbarkeit, sie diese Darstellung modernen und modischen Methodenrichtungen gegenüber zu üben sich erdreistet. So altmodisch schon ihr Gegenstand erscheinen mag, so herkömmlich ist die Darstellungsweise des Themas als eine unverdrossene Addition des historisch Überlieferten. Wenn sie überhaupt etwas beweisen will, so nur dieses: daß es entgegen einem international verbreiteten Vorurteil doch eine ganze Reihe deutscher Gespenstergeschichten von Rang gibt, die Lektüre und nähere Beschäftigung mit ihnen lohnen.» Ibid. p. XIII.

<sup>73</sup>« Dies ist [...] keine tiefgründige Spekulation über die Metaphysik des Unheimlichen und keine Psychologie oder Phänomenologie der menschlichen Daseinsangst als individuelle oder soziale Erscheinung und als Stimulans einer Erzählform, sondern ganz schlicht eine literarische Motivgeschichte, die Wege und Wandlungen des Motivs Gespenst in seinen wesentlichen Ausformungen innerhalb der deutschen Literatur nachgeht.» Ibid.

Cela dit, le doute pesant sur le statut littéraire du corpus invoqué a certainement été un facteur déterminant — condamnation esthétique relayée, sur le plan de l'analyse et de l'histoire littéraire, par la prééminence de la notion de conte, valorisée selon des modalités différentes en *Volksmärchen* et *Kunstmärchen*<sup>74</sup>. Le merveilleux, qu'il soit folklorique ou « artiste », occupe une place bien différente en France où, loin d'apparaître comme l'expression d'une âme collective qu'il s'agit alors de faire émerger, il gagne ses lettres de noblesse romantiques contre les traditions nationales, la réception d'E. T. A. Hoffmann fournissant l'occasion d'un glissement terminologique qui allait se révéler fécond<sup>75</sup>. Le manifeste de Charles Nodier est très symptomatique à cet égard : prenant fait et cause pour un genre « décrié par les arbitres suprêmes du goût littéraire », l'écrivain fait de l'Allemagne, où « l'individualité méditative, impressionnable et originale [des] habitants se manifeste de temps immémorial dans les innombrables monuments de sa bibliothèque fantastique », la patrie naturelle de cette littérature<sup>76</sup>. Le terme qui s'impose alors en France et désignera par la suite une catégorie transhistorique

<sup>74</sup>Même s'il y a eu débat, au début du XXe siècle, sur les mérites comparés du conte populaire et du conte littéraire, la catégorie du *Kunstmärchen* s'applique à un corpus dont la qualité n'est pas mise en question. Voir à ce sujet : Paul-Wolfgang Wühl : *Der deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Heidelberg : Quelle und Meyer, 1984 (UTB 1341), pp. 15-18.

<sup>75</sup>On sait que le terme de fantastique est lancé en 1928 à propos d'Hoffmann par Jean-Jacques Ampère, critique du *Globe*, afin de saisir une nouvelle forme de merveilleux qui revivifie les charmes passés des vieux contes, auxquels il est devenu difficile de croire, en économisant ses effets et en confrontant les prodiges de l'imaginaire à la réalité quotidienne. Le terme sera utilisé en 1830 comme titre français pour les *Fantasiestücke*, au prix d'une licence de traduction parfois reprochée à Loève-Weimars. Voir à ce sujet Pierre-Georges Castex, op. cit., pp. 6-8 et Joël Malrieu, op. cit., pp. 8-11, qui note une double altération : « Simultanément, Loève-Weimars fait précéder sa traduction d'un article de Walter Scott, précédemment paru dans *La Revue de Paris* [...] sous le titre " Du merveilleux dans le roman ", version tronquée d'un premier texte paru deux ans auparavant et intitulé " On the Supernatural in Fictitious Compositions : Works of Hoffmann ". Du terme original de " supernatural ", on passe d'abord dans la traduction à celui de " merveilleux ", puis dans l'édition de Loève-Weimars à celui de " fantastique ". Le titre est en effet devenu " Sur Hoffmann et ses compositions fantastiques ". » Ibid. p. 9.

<sup>76</sup>Charles Nodier : *Du fantastique en littérature*. Paris : Chimères (Coll. Barbe bleue), 1989, pp. 35 et 32 (première édition : 1830).

Jean de Palacio, se penchant sur la postérité des contes de fées détournés par les écrivains de la génération décadente, à la fin du XIXe siècle, oppose le fantastique, hérité d'Hoffmann, et le merveilleux inspiré de Perrault, « appareil moins prestigieux, sans doute, et toujours frappé de suspicion par les hégémonies classicisantes. » (Jean de Palacio : *Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*. Paris : Séguier, 1993, p. 7).

couramment employée, ne sera guère utilisé Outre-Rhin, où la notion de conte occupe déjà la place, orientant différemment l'élaboration des concepts génériques. Comme le rappelle Jean-Jacques Pollet, il n'est pas de tradition, dans le domaine allemand, d'analyser les récits romantiques en référence au fantastique, exception faite des *Contes nocturnes* d'E. T. A. Hoffmann, en général considérés comme le modèle fondateur du genre<sup>77</sup>. Le terme de fantastique, lorsqu'il fera retour au XXe siècle, sera dès lors associé à des auteurs plus récents et souvent marginalisés.

- Malentendus -

Si l'on considère non plus l'établissement du concept de fantastique à l'époque romantique, mais le développement du discours critique qu'il suscite en France, puis en Allemagne, dans la seconde moitié du XXe siècle, il faut s'interroger sur le statut du structuralisme et le développement de la narratologie. Une telle réflexion ne peut évidemment être menée ici, mais il est possible de relever quelques indices. Certaines des réactions suscitées en Allemagne par la démarche de Todorov sont, à cet égard, révélatrices. Au-delà d'une définition générique particulière, ce sont ainsi les prémisses même du structuralisme que Stanislaw Lem dénonce dans sa diatribe contre l'auteur de

---

<sup>77</sup>Jean-Jacques Pollet : *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris : Nathan, 1997 (coll. Nathan Université), chap. 1 : *Ténèbres romantiques*.

La voie suivie par Winfried Freund, envers lequel Jean-Jacques Pollet avoue en l'occurrence sa dette (ibid. p. 118), est à cet égard assez singulière : il soulignait dès 1978 que la problématique du fantastique dégagée par Roger Caillois rappelle d'une part celle de la nouvelle, définie par une tension entre l'ancrage réaliste sur lequel insiste Wieland et le caractère « inouï » des faits relatés selon Goethe, et correspond d'autre part à « la dialectique du réel et du merveilleux caractéristique du type de nouvelle développée par les romantiques » (« Diese Bestimmung [Caillois'] trifft genau die Dialektik von Realem und Wunderbarem, wie sie für den romantischen Novellentypus kennzeichnend ist. » Winfried Freund : *Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland*. In *Phaïcon* 3, op. cit., pp. 9-10. Le propos est développé dans *Literarische Phantastik*, 1990 (op. cit.) et *Deutsche Phantastik*, 1999 (op. cit.).

Dans son étude sur le conte littéraire allemand, Paul-Wolfgang Wühl remarquait pour sa part que la notion de fantastique définie par Roger Caillois ou Louis Vax recoupe celle de « conte du réel » (*Wirklichkeitsmärchen*) empruntée à Richard Benz (*Märchen-Dichtung der Romantiker*, Gotha, 1908), famille dans laquelle il range *Peter Schlemihl* et *Le vase d'or*, et qu'elle peut aussi s'appliquer à des textes comme *Eckbert le blond*, qu'il cite comme exemple de merveilleux nocturne (Paul-Wolfgang Wühl, op. cit., pp. 23-25 et Troisième partie, chapitres 4 et 5).

On reviendra sur ce décalage entre les traditions critiques françaises et allemandes à propos de la notion de grotesque, voisine du fantastique (2.3, *Grotesque*).



*l'Introduction à la littérature fantastique* : la notion d'invariant structurel lui semble douteuse, discutable aussi l'application de méthodes empruntées à la linguistique, préjudiciable enfin le refus d'aborder un texte littéraire en termes d'esthétique et l'abandon corollaire de toute tentative pour évaluer la qualité des œuvres analysées<sup>78</sup>. Emporté par une plume pamphlétaire brillante et rageuse, Lem n'évite pas certaines distorsions, notamment lorsqu'il ironise sur la notion de lecteur implicite dans le but de montrer que la théorie de Todorov suppose un public bêtement appliqué à prendre le texte au pied de la lettre, frissonnant d'horreur au bon moment sans s'autoriser la moindre distance critique, alors que ce lecteur implicite n'est évidemment pas une personne réelle, dont les réactions émotives pourraient difficilement être intégrées dans une théorie, mais une construction abstraite, une posture lectorale inscrite dans le texte — concept qu'il est certes possible de contester, à condition de se placer toutefois dans la même logique d'analyse<sup>79</sup>.

Toutes proportions gardées, c'est une méprise du même ordre que l'on retrouve chez Michael Mandelartz lorsqu'il récuse, entre autres « topiques » de

<sup>78</sup>Stanislaw Lem : op. cit., pp. 92-122. Certes, il est abusif d'annexer Lem, qui est polonais, à la critique allemande ; mais sa réponse à Todorov, publiée dans le *Quarber Merkur* et reprise dans le premier numéro de *Phaïcon*, demeure emblématique des réactions de rejet suscitées par la traduction de *l'Introduction à la littérature fantastique*, ainsi que le rappellent Jens Malte Fischer et Christian W. Thomsen (op. cit., p. 3). Dans un article publié en 1978, Gerhard Haas se situe par exemple tout à fait dans le sillage de Lem, auquel il rend hommage, et sa lecture de Todorov, quoique moins violemment polémique, témoigne des mêmes erreurs (Gerhard Haas : *Struktur und funktion der phantastischen literatur*. In *Wirkendes Wort*, 28<sup>e</sup> année (1978), 5/78, pp. 340-356).

Revenant sur ces polémiques, Marianne Wunsch note que la critique fut d'autant plus violente qu'elle visait le structuralisme en général, quitte à faire un mauvais procès à Todorov (Marianne Wunsch : op. cit., pp. 9-10). Gérard Genot, qui est loin de souscrire à toutes les positions défendues par Todorov, avait en son temps publié un compte rendu de *l'Introduction à la littérature fantastique* où il précisait déjà que l'on ne peut « valablement discuter les positions de Todorov que sur le plan des fondements de sa théorie, et de la façon dont il développe celle-ci à partir de ceux-là » : il se propose donc d'esquisser « une critique GÉNÉRATIVE de l'entreprise STRUCTURALE de Todorov », à l'occasion de laquelle il ouvre aussi une voie sémiotique peu explorée jusqu'à ce jour. Gérard Genot : *Sémantique et sémiotique de l'impossible*. In *Poetics. International Review for the Theory of Literature*, N°9. Teun A. van Dijk Éd., La Haye, Paris : Mouton, 1973, pp. 96-97.

<sup>79</sup>Stanislaw Lem : op. cit., pp. 114-116.

Lem, lui même écrivain, a développé ses propres analyses du fantastique et de la science-fiction, dont Florian F. Marzin souligne un certain nombre d'incohérences : emploi variable des désignations génériques, les deux domaines étant parfois confondus, parfois différenciés ; refus des prémisses structuralistes, mais réintroduction de la notion de structure dans un emploi fluctuant ; multiplication des schémas explicatifs retailés sur mesure pour chaque nouvelle œuvre abordée (Florian F. Marzin : op. cit., pp. 64-75).

la recherche perutzienne, la notion de fantastique employée dans une perspective générique<sup>80</sup>, justifiant lui aussi sa position par une mise en cause de la théorie todorovienne. Celle-ci définit le genre par une hésitation entre deux modes d'explication contradictoires visant à rendre compte d'un événement troublant<sup>81</sup> ; or toute littérature, parce qu'elle puise sa source dans l'énigme même de l'existence humaine, est nécessairement ambiguë aux yeux de Mandelartz, ce qui lui semble ôter toute pertinence au critère choisi par Todorov :

« Il ne devrait en effet pas être impossible de montrer que le problème de l'ambiguïté, ou encore de la rupture entre deux plans de réalité, résultant — pour parler en termes kantien — du statut de l'être humain, *citoyen de deux mondes*, se retrouve comme une constante à travers l'histoire littéraire et philosophique de l'Occident. On pourrait appliquer ce critère à l'*Œdipe* de Sophocle aussi bien qu'à la tragédie et au roman baroques, aux *Affinités électives* de Goethe autant qu'à *L'homme sans qualités* de Musil. »<sup>82</sup>

En d'autres termes, la notion de genre fantastique ne présenterait aucune spécificité qui en fasse un instrument de saisie efficace, une méthode d'analyse discriminatoire, une clef permettant d'expliciter un phénomène littéraire particulier : partant, elle serait redondante, donc inutile.

En fait, le raisonnement de Mandelartz fait subir une sorte de gauchissement ontologique au propos de Todorov : celui-ci entend explorer des structures narratives, une architecture de la fable et une stratégie du récit, ne les rapportant qu'avec prudence à une série de thèmes eux-mêmes étudiés dans une perspective formaliste, sans jamais prétendre nommer un sens considéré comme impensable hors de l'œuvre singulière. Rappelant la différence entre poétique (analyse des éléments constituant le discours

---

<sup>80</sup>Il accepte en revanche que le terme puisse désigner une catégorie esthétique — il faudra revenir sur ce débat (*Poetik und Historik*, pp. 17-18).

<sup>81</sup>Rappelons pour mémoire cette définition célèbre : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (Tzvetan Todorov : op. cit., p. 29).

<sup>82</sup>«Denn es ließe sich wohl zeigen, daß das Problem der Ambiguität oder auch eines Bruches zwischen zwei Realitätsebenen, das sich aus dem — Kantisch gesprochen — Status des Menschen als *Bürger zweier Welten* ergibt, als Konstante für die abendländische Literatur- und Philosophiegeschichte hindurchzieht. Das Kriterium dürfte auf Sophokles' *Œdipus* ebenso anwendbar sein wie auf die barocke Tragödie und den barocken Roman, auf Goethes *Wahlverwandschaften* ebenso wie auf Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.» *Poetik und Historik*, pp. 20-21.

littéraire) et critique (travail d'interprétation ouvert à la plurivocité), Todorov définit clairement sa démarche :

« Ce n'est pas un hasard si, étudiant un genre, nous nous sommes placés dans la perspective de la poétique. Le genre représente précisément une structure, une configuration de propriétés littéraires, un inventaire de possibles. Mais l'appartenance d'une œuvre à un genre ne nous apprend rien sur son sens. Elle nous permet seulement de constater l'existence d'une certaine règle dont cette œuvre — et plusieurs autres — sont justiciables. »<sup>83</sup>

Répetons-le : rien n'interdit de critiquer la théorie de Todorov — comme Stanislaw Lem, Michael Mandelartz en perçoit du reste l'une des faiblesses majeures, liée à la notion de lecteur implicite — mais c'est commettre une erreur de méthode que de condamner la notion d'hésitation fantastique, référant au seul ordonnancement de la fable, au nom de l'ambiguïté fondamentale de toute entreprise littéraire.

Autre source de confusion, qui explique peut-être les réactions d'agacement de certains critiques allemands : la définition de Todorov a parfois été dévoyée sous couvert d'adoption. Une dérive se dessine ainsi dans le travail de Cersowsky, qui tente d'élargir la notion d'hésitation afin de pouvoir annexer Kafka — parrainage valorisant s'il en est — au corpus fantastique<sup>84</sup>. Comme chez Mandelartz, c'est le concept d'ambiguïté qui

---

<sup>83</sup>Tzvetan Todorov : op. cit., pp. 149-150.

Règle d'or du structuralisme confirmée, entre autres exemples, par les fluctuations auxquelles peut donner lieu l'évaluation idéologique du fantastique : celles-ci témoignent assez de la difficulté à corréler un corpus un peu étendu à une interprétation totalisante (voir à ce sujet *Supra*, *Réticences*, note 63 p. 81).

<sup>84</sup>Clemens Ruthner rappelle à ce sujet que l'intégration de Kafka au domaine fantastique est l'un des points d'achoppement critique, non seulement pour des raisons de théorie, mais aussi parce que l'étiquette est ressentie comme infamante : «Kafka — den zur (Schauer-) Phantastik zu rechnen an sich schon von gewichtigen Stimmen wie Theodor W. Adorno als Sakrileg empfunden wurde — wird einmal mehr zum Prüf- und Stolperstein für die Literaturtheorie». Clemens Ruthner, 2001, op. cit., p. 118 (manuscrit). Jean-Luc Steinmetz avait pour sa part repris les éléments de la controverse, pour sa partie française, notant lui aussi que « la question d'un Kafka fantastique mérite d'être posée, même s'il va de soi que l'assujettir à une telle catégorie serait inévitablement réduire sa portée. » Op. cit., p. 100. Erika Tunner rappelle à ce sujet les divergences d'interprétation suscitées par une publication de *La métamorphose* en 1988, récit fantastique aux yeux de Vladimir Nabokov, dont l'étude accompagne le texte, tandis que les traducteurs réfutent le qualificatif dans leur postface (Erika Tunner : *Du fantastique et du rire : plaidoyer pour une autre lecture de Kafka*, in Suzanne Varga et Jean-Jacques Pollet Éd. : *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Arras : Artois Presses Université, 1998, p. 60). Jean-Jacques Pollet examine aussi la question et note que l'écriture de Kafka « invite en tout état de cause à réajuster les concepts d'hésitation, d'ambiguïté qui, sous une forme ou

permet de passer d'une analyse des stratégies narratives — présentation volontairement équivoque d'un événement mystérieux — au plan de l'interprétation — incertitude généralisée mettant en doute la notion même de réel. Cersowsky distingue un fantastique "standard", caractérisé par une vision dualiste du monde liée, selon lui, à un spiritualisme obsolète au XXe siècle — dans ce cas, la notion d'hésitation demeure opératoire —, et un fantastique transcendantal, défini par une désagrégation de la référence au réel qui transforme le monde en une vaste projection imaginaire — il faut alors réinterpréter l'ambiguïté narrative de Todorov comme une perplexité radicale face à une réalité devenue opaque. De fait, étudier certains effets de déréalisation propres à la littérature du XXe siècle dans la perspective d'un fantastique ainsi renouvelé demeure un enjeu théorique majeur. Max Duperray s'en est fait l'écho, montrant comment les perspectives littéraires contemporaines influent sur les méthodes d'analyse, amenant par ailleurs à de nouvelles combinaisons entre critique et poétique :

« Peut-on avoir accès à la réalité de la chose par une topologie des effets ? La démarche narratologique a certes laissé sa trace : depuis les aspects classiques du texte de l'imaginaire, extension du fini, disparition de la vision uni-dimensionnelle du personnage sous l'impulsion du Romantisme, on a assisté à une radicalisation épistémologique croissante, jetant le doute sur la réalité du monde " in toto ". D'où le jeu rhétorique complexe qui situe le fantastique quelque part entre structure et texture : une rhétorique de l'aliénation où paradoxe, ambiguïté et ironie se font concurrence. »<sup>85</sup>

Cependant, la notion de fantastique transcendantal, développée par Cersowsky dans le seul but de saisir l'originalité de Kafka, manque de cohérence. Définir un fantastique moderne en se fondant sur la théorie de Todorov malgré l'arrêt de mort prononcé par celui-ci à l'encontre du genre — verdict étayé, justement, par une analyse de *La métamorphose*<sup>86</sup> — est en soi un projet curieux. Il

---

sous une autre, fondent la conception classique du fantastique. » Op. cit. (1997) pp. 76-84 (cit. p. 79).

<sup>85</sup>Max Duperray : op. cit., p. 4.

<sup>86</sup>« ...si le surnaturel et le genre qui le prend à la lettre, le merveilleux, existent depuis toujours en littérature et continuent d'être pratiqués aujourd'hui, le fantastique a eu une vie relativement brève. Il est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIIIe siècle, avec Cazotte ; un siècle plus tard, on trouve dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre. [...] Y a-t-il une raison à cette courte vie ? Ou encore : pourquoi la littérature fantastique n'existe-t-elle plus ? » Tzvetan Todorov : op. cit., p. 175. Reprenant les analyses de Sartre sur Kafka et Blanchot, Todorov forge la notion de « fantastique généralisé » pour montrer comment disparaît le genre tel qu'il l'a circonscrit (ibid., pp. 177-183).

n'est donc guère étonnant qu'il mène à des paradoxes : ainsi, le concept proposé par Cersowsky, de l'aveu même du critique, rend caduque la contradiction fondatrice du genre entre l'univers de l'expérience quotidienne et une autre logique qui vient en saper les fondements<sup>87</sup>. Or, la plupart des théoriciens s'accordent au moins pour considérer que le fantastique est essentiellement hybride<sup>88</sup> : il peut dès lors paraître artificiel de maintenir la référence à un genre dont les contours, fondus dans la description d'un solipsisme douloureux, s'évanouissent plus qu'ils ne se précisent ?

- Accents -

Malgré ces incompréhensions, les débats ont mûri : la variété des théories peut aussi être perçue comme une richesse et un certain nombre de chercheurs allemands tentent d'allier poétique et critique pour rendre compte au mieux de leur objet, rejoignant en cela la position de Max Duperray, « entre structure et texture ». En conclusion de la présentation qu'il fait de l'état des recherches en la matière, Clemens Ruthner note ainsi :

« Quels qu'aient pu être les points de vue critiques exprimés à cet égard, l'approche de Todorov est restée remarquablement influente ; sur le plan narratologique, la démarche semble pratiquement sans faille, on peut seulement la modifier ou l'adapter, comme le montre l'exemple de Marianne Wunsch [...] »

Il ne faudrait certes pas, à mon avis, que l'avenir de la théorie du fantastique se joue dans une querelle pour savoir quelle est l'approche la plus « juste ». Il paraît plus intéressant de développer de façon conséquente et de

<sup>87</sup>Peter Cersowsky : op. cit., pp. 269-270.

<sup>88</sup>Même Sartre, auquel Cersowsky en appelle contre Todorov pour justifier sa vision d'un fantastique kafkaïen universalisé, donc « unidimensionnel » (ibid. pp. 28-29 et pp. 269-270 : « Sie [die erzählte Welt] ist [...] eindimensional »), définit en fait le genre en termes de rupture. Si le philosophe affirme en effet que le fantastique se présente comme un « monde complet », il appréhende cette totalité à travers une série de déconnexions (l'esprit et la matière, l'âme et le corps, la fin et les moyens, soudain arrachés à leur ordonnancement traditionnel) : « Monde contradictoire, où l'esprit devient matière, puisque les valeurs apparaissent comme des faits, où la matière est rongée par l'esprit, puisque tout est fin et moyen à la fois, où, sans cesser d'être dedans, je me vois du dehors. » (Jean-Paul Sartre : op. cit., p. 115 et p. 128).

Tout en soulignant l'irréductible singularité des textes de Kafka, Jean-Luc Steinmetz a très justement mis en lumière les éléments de continuité qui rattachent aussi l'auteur aux traditions fantastiques : « [...] les textes brefs emploient des thèmes qui relèvent du fantastique. Ils les accommodent, les remanient et provoquent chez le lecteur une forme de surprise neuve qui naît d'une perturbation du réel parfaitement assumée. [...] Ce n'est pas seulement l'absurde qui [...] domine (comme sous le regard du Meursault de Camus) ; l'histoire est parsemée d'anomalies, banalisées, certes, mais point normalisées. Les personnages kafkaïens adoptent vis-à-vis de l'incompréhensible une attitude qui ne cherche pas à le réduire, mais à le supporter. » Jean-Luc Steinmetz, op. cit., p. 101.

combiner diverses manières d'aborder le problème pour en faire un " éventail " théorique adapté à un questionnement culturel, la perspective de l'interrogation mettant en lumière chaque fois un aspect spécifique du fantastique qui peut ensuite prendre place dans un ensemble pour donner une image plus complète que les conflits du passé entre méthodes et écoles. »<sup>89</sup>

On peut toutefois noter que certaines différences d'approche subsistent entre les deux rives du Rhin. La recherche d'invariants génériques, longtemps centrale pour les théoriciens français, les a conduit à développer des analyses comparatistes transhistoriques<sup>90</sup> : lorsqu'ils fondent leur démarche sur la chronologie — méthode inaugurée par Castex et reprise notamment par Bozzetto — il s'agit encore d'éprouver la validité de ces constantes génériques à travers l'évolution générale du genre, selon l'idée que « la même économie du récit demeure à l'œuvre dans des textes de périodes et de domaines culturels aussi différents que le XIXe et le XXe siècle, ou que la France, l'Allemagne, l'Angleterre, les États-Unis ou l'Amérique latine »<sup>91</sup>. Reprenant une fois encore une critique souvent faite aux méthodes d'inspiration structuraliste<sup>92</sup>, leurs collègues germanophones ont en revanche

<sup>89</sup>«Bei allen Kritikpunkten, die in diesem Zusammenhang geäußert wurden, ist doch bemerkenswert, wie einflußreich der Ansatz Todorovs geblieben ist; narratologisch scheint er nahezu nicht widerlegbar zu sein, sondern lediglich modifizierbar oder adaptierbar, wie das Beispiel von Marianne Wünsch zeigt [...]. Die weitere Zukunft der Phantastiktheorie sollte m. E. freilich nicht im Streit bestehen, welcher Ansatz "richtiger" ist als die anderen. Sinnvoller erscheint der konsequente Ausbau und die Kombination von Zugangsweisen quasi zu einem kulturwissenschaftlichen Theorie-"Fächer", wo je nach Frageperspektive spezifische Aspekte der Phantastik sichtbar werden, die insgesamt dann ein vollständigeres Bild ergeben als der frühere Konflikt der Methoden und Schulen.» Clemens Ruthner, 2001, op. cit., pp. 119-120 (manusc.).

<sup>90</sup>Il n'est que de consulter la bibliographie donnée par Louis Vax à la fin de *La séduction de l'étrange* pour s'en convaincre : elle puise dans les littératures française, anglaise, allemande, espagnole, portugaise et russe du moyen-âge à l'époque contemporaine. Dans une moindre mesure, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov ou, plus récemment, Jean-Luc Steinmetz, Joël Malrieu et Roger Bozzetto explorent eux aussi de larges espaces géographiques et temporels — même Jean-Baptiste Baronian, qui se consacre exclusivement au XXe siècle, se promène des États-Unis à la Russie en passant par la France, l'Angleterre et les pays germaniques.

<sup>91</sup>Roger Bozzetto : op. cit., p. 52.

<sup>92</sup>Voir à ce sujet Jean-Marie Schaeffer : *Poétique*. In Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer Éd. : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972/1995, pp. 209-212.

À propos du rapport entre poétique et histoire tel qu'il se manifeste dans le domaine des genres littéraires, le théoricien, citant en particulier les travaux de Genette en matière d'intertextualité, rappelle que la perspective historique est loin d'être négligée par tous les représentants du structuralisme. Sur le fond de la question, il note qu'« un schéma générique une fois établi est indéfiniment réactualisable — comme l'est tout schéma mental : il fait désormais partie des possibles littéraires dont pourront se servir les

insisté sur la nécessité de faire plus de place à l'insertion dans un moment historique donné et préfèrent en général aborder la question par le biais des mouvements littéraires et, plus largement, culturels, voire sociaux, rejoignant en cela les premières analyses de Jean-Jacques Pollet qui appelait de ses vœux une telle ouverture en précisant sa propre méthode à l'égard du genre :

« Il convient ici de rappeler la perspective d'ensemble de notre travail. Il s'écarte des études normatives, théoriques qui font l'essentiel des bibliographies critiques sur le fantastique, sous le couvert de différentes méthodologies. Il ne s'agit pas de nier l'intérêt ou l'importance, de faire table rase de ces diverses recherches. Il faut, bien au contraire, reconnaître qu'elles ont suscité, hâté une nécessaire prise de conscience théorique du genre, qu'elles ont jalonné, balisé tout un champ de recherche. Mais il est peut-être temps (et nous sommes sans doute aujourd'hui mieux armés conceptuellement pour cela) de faire retour sur les textes eux-mêmes, de ne plus dissenter sur le fantastique, mais de décrire des fantastiques singuliers. En un mot : introduire la relativité historique dans un discours critique sur une littérature fantastique. »<sup>93</sup>

De fait, à l'exception de Florian F. Marzin, qui se propose d'explorer, dans une perspective structuraliste classique, « un échantillonnage de textes aussi variés que possible, aussi bien du point de vue diachronique que synchronique »<sup>94</sup>, les chercheurs allemands ont pour la plupart consacré leurs efforts à l'étude d'une période précise, celle du premier XXe siècle<sup>95</sup>. L'enjeu réside dès lors moins dans l'élaboration d'une définition générale du genre — plutôt livrée sous la forme d'une synthèse critique des travaux antérieurs — que dans l'exploration de ce « fantastique singulier », saisi dans ses rapports avec son époque : influencé par le décadentisme (Jens Malte Fischer<sup>96</sup>),

---

écrivains futurs, y compris dans des contextes historiques fort différents et en le combinant avec d'autres schémas. Un schéma donné n'aura certes pas la même signification dans ces différents contextes, mais c'est justement en cela qu'il est transhistorique et non pas supra-historique : il n'existe que dans des actualisations historiques changeantes, tout en étant irréductible à elles, du fait même de son statut de schéma formel dont la réalité ultime est mentale. » Ibid. p. 211 (voir aussi infra : 2.3, *Transtextualité*).

<sup>93</sup>Jean-Jacques Pollet, 1993, op. cit., p. 449.

<sup>94</sup>«[...] zweitens habe ich versucht, mit meinem Sample eine größtmögliche Streuung unterschiedlicher Werke sowohl diachronisch als auch synchronisch zu erreichen.» Florian F. Marzin : op. cit., p. 12.

<sup>95</sup>Rappelons que Winfried Freund, dont les recherches ont d'abord porté sur la période romantique et la première moitié du XIXe siècle, avant d'aborder bien plus récemment le XXe siècle, fait à cet égard exception (voir supra, note 77, p. 87).

<sup>96</sup>Jens Malte Fischer : op. cit..

héritier du romantisme noir (Peter Cersowsky<sup>97</sup>), nourri d'un occultisme à la mode (Marianne Wünsch<sup>98</sup>), expression particulière, au sein de la modernité naissante, d'une crise qui a ébranlé les cadres de perception spacio-temporels, donc la place du sujet dans le monde et dans l'histoire (Stephan Berg). Clemens Ruthner reprendra ces différentes approches dans la perspective du rapport entre la norme (sociale, épistémologique, esthétique) et sa transgression par les marges<sup>99</sup>.

Les discours critiques développés dans les espaces francophone et germanique, dessinant des cheminements inverses, tendent à se rapprocher aujourd'hui, même si les accents sont toujours posés différemment. Les travaux de Jean Fabre et de Winfried Freund, qui se placent tous deux dans une perspective d'histoire culturelle longue, en témoignent. Proposant une lecture sociocritique du genre, le premier rejoint ainsi les préoccupations du second, qui établit des parallèles entre le développement du fantastique et les moments de crise qui ont affecté le rationalisme et la croyance au progrès : effritement des repères religieux, bouleversements sociaux consécutifs à la Révolution française, isolement et impuissance de l'individu face au capitalisme industriel de la fin du XIXe siècle et catastrophes du XXe siècle en sont autant d'étapes<sup>100</sup> que Jean Fabre appréhende pour sa part au sein d'une réflexion plus vaste et plus approfondie portant notamment sur « l'explosion révolutionnaire » et les changements de paradigmes économiques, politiques et métaphysiques dont elle s'accompagne, générateurs de contradictions propices à nourrir le fantastique, ainsi que sur la réification et l'aliénation de l'individu dans la société marchande<sup>101</sup>. Mais ces analyses constituent le second volet de la démarche adoptée par le critique français, qui se demande

---

<sup>97</sup>Cersowsky (op. cit.) reprend les catégories mises en place par Mario Praz (in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florence : Sansoni, 1930 ; traduction française : *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, Paris : Denoël, 1977).

<sup>98</sup>Bien qu'elle affirme ne pas vouloir donner une définition radicalement nouvelle du genre, mais seulement exploiter, en les complétant au besoin, les travaux précédents, Marianne Wünsch consacre néanmoins toute la première partie de son étude à une réflexion assez approfondie sur les structures génériques propres au fantastique : il faudra revenir plus loin sur ces analyses.

<sup>99</sup>Clemens Ruthner, 2001, op. cit. ; notamment II, 4 : *Aus dem Treibhaus des Fin de siècle: deutschsprachige Phantastik 1890-1930*.

<sup>100</sup>Winfried Freund, 1999, op. cit., pp. 10-14.

<sup>101</sup>Jean Fabre : op. cit., pp. 310-312, 322-33 et 421-438.



en quoi le fantastique, préalablement défini comme une structure invariante<sup>102</sup>, peut constituer un terrain privilégié où ces crises viennent s'inscrire, tandis que Freud n'interroge guère le genre en dehors d'une réflexion historique mêlant les évolutions proprement littéraires et celles qui touchent à l'ensemble d'une société examinée dans ses aspects anxigènes. On retrouve le même ordonnancement chez Clemens Ruthner, qui se penche d'abord sur les conditions d'émergences et l'évolution du fantastique avant de poser la question de sa définition théorique<sup>103</sup>.

- Positionnements -

Les spécialistes de Perutz qui fondent leurs analyses sur la notion de fantastique reprennent à leur compte la pluralité méthodologique qui prévaut aujourd'hui : leur conception du genre est en général élaborée à partir de multiples références, en croisant perspective historique et démarche structuraliste. Dietrich Neuhaus et Matías Martínez font ici exception, pour des raisons différentes. Le premier définit le fantastique trop exclusivement en termes d'histoire des idées, comme l'expression littéraire d'une crise de la rationalité moderne dont il examine plus particulièrement les aspects touchant au rapport de l'homme à l'histoire. Son propos vise à montrer que le

<sup>102</sup>« [La méthode] qui a été choisie fait appel à un double mouvement, un va-et-vient entre le synchronique et le diachronique, ou plus exactement entre une *compréhension* qui sera l'examen des structures fondatrices et déterminantes du genre et une *explication* qui les inclut dans un mouvement plus vaste, socio-culturel et historique, lequel donne la raison de ces structures. [...] L'idéal serait une méthode synthétique en vue d'atteindre un projet global qu'on pourrait appeler *Morphogenèse* du genre, le vocable géminé désignant ce double caractère statique et dynamique. » Ibid., pp. 13-14.

Fabre introduit son chapitre de sociocritique par des considérations méthodologiques, précisant que la voie choisie — rendre compte de la manière dont une société produit des textes par enchevêtrement et confrontation de discours variés — se distingue de l'histoire littéraire autant que de l'analyse du réalisme social (le texte comme reflet de la société), de la réflexion ethnologique (pourquoi certaines aires culturelles sont-elles plus favorables au fantastique que d'autres ?), ou encore de l'évaluation idéologique (le fantastique est-il conservateur ou progressiste ?) : ces différentes mises au point et précautions témoignent de ce que la démarche ne va pas de soi (ibid. pp. 199-298).

<sup>103</sup>Clemens Ruthner, 2001, op. cit., chap. II, *Randgenre: Die phantastische Literatur*. L'exposé commence par un survol socio-historique de l'histoire du genre (0- *Das andere der Vernunft als Gut der Kulturindustrie. Konjunkturen der Phantastik 1890-1930*) et une étude du contexte socioculturel (1- *Ghosts for sale: Phantastische Dialektik der Aufklärung*) et esthétique (2- *Wunderbar, wahrscheinlich, erhaben: Zur ästhetischen Genealogie der erlesene Angst*) dans lequel il naît, avant que soit abordées les questions de définition.

fantastique apparaît, chez Leo Perutz, comme une modalité du déroulement historique : le cours de l'histoire échappe à l'emprise de la raison humaine pour être rapporté à ce que Neuhaus nomme une « causalité fantastique » dans laquelle se mêlent « Dieu, anges, esprits et démons, ou encore hasard »<sup>104</sup>. Si l'interprétation peut sembler pertinente — on aura l'occasion de revenir sur les multiples aspects d'aliénation mis en scène par Perutz — le recours à la notion de fantastique manque de précision. Certes, le genre a souvent été analysé depuis, on vient de le voir, comme un mode d'expression particulièrement bien adapté à l'expression d'une crise du rationalisme ; cependant, on ne saurait assimiler celle-ci à celui-là, qu'il convient de définir sur un autre plan, comme un type particulier de récit<sup>105</sup>. Ce flou conduit d'ailleurs Neuhaus à employer le terme dans un sens de moins en moins spécifique, pour finir par désigner comme fantastique le domaine de l'irrationnel, du surnaturel, du rêve, du délire, selon un usage courant qui ne peut malheureusement que brouiller les pistes de l'analyse générique.

Matías Martínez s'écarte d'une tout autre manière des sentiers balisés de la critique en créant une nouvelle catégorie de textes qu'il nomme, en référence à une notation de Goethe, « récits du double monde »<sup>106</sup> et qu'il définit ainsi :

« Dans la littérature narrative des deux derniers siècles [...], on trouve des œuvres qui donnent d'abord au lecteur l'impression que les actions décrites sont motivées par une causalité empirique. Mais il est progressivement suggéré que la contingence apparemment aveugle est plus secrètement un instrument au service d'une volonté invisible — sans que le statut incertain accordé à ces suggestions par le texte ne puisse être clarifié dans le sens d'une motivation causale ou finale des événements narrés. »<sup>107</sup>

<sup>104</sup>«Die phantastische Kausalität der Geschichte [...] rechnet so mit einem Zustandekommen historischer Ereignisse am bewußt planenden Vermögen des Menschen vorbei, indem Gott, Engel, Geister und Dämonen oder Zufall den "Gang des Räderwerks" der Geschichte bestimmen.» *Erinnerung und Schrecken*, p. 108.

<sup>105</sup>Même Freund, dont ce n'est pas l'objet central, précise au moins ce point : «Zutreffend ist zweifellos die Verknüpfung des Phantastischen mit dem Epischen, weil sich nur hier, im nacheinander in der Zeit, der sekundäre Einbruch des Chaotischen in eine als primär vorgestellte Ordnung überzeugend artikulieren läßt [...].» Winfried Freund, 1999, op. cit., p. 9. On a déjà noté qu'il avait repris la définition de Caillois dès son essai de 1978 sur la nouvelle fantastique allemande (voir supra, note 77, p. 87).

<sup>106</sup>«Erzähltyp der doppelten Welt» (*Doppelte Welten*, p. 35, où se trouve aussi la référence à Goethe).

<sup>107</sup>«In der erzählenden Literatur der letzten beiden Jahrhunderte [...] gibt es Werke, die dem Leser zunächst den Eindruck vermitteln, als sei das dargestellte Geschehen empirisch-kausal motiviert. Nach und nach wird aber suggeriert, die vermeintlich „blinde“ Kontingenz diene insgeheim als Instrument einer verborgenen Absicht — ohne daß der

Si l'on ajoute que les notions de motivation causale et finale, développées à partir de concepts empruntés à Clemens Lugowski, correspondent, pour la première, à une représentation rationnelle et empirique du monde et, pour la seconde, à une conception mythifiante qui abolit les catégories de cette pensée pragmatique et logique, opérant par sélection, au profit d'une vision totalisante au sein de laquelle tout fait sens<sup>108</sup>, on retrouvera sans peine, dans la structure duelle dégagée par Martínez, les caractéristiques couramment attribuées au fantastique<sup>109</sup>. L'insistance sur l'ambiguïté fondamentale de ce type de récit ouvert à une double lecture renforce une parenté que Martínez reconnaît du reste, précisant simplement que la catégorie qu'il construit est à la fois plus étroite que le domaine fantastique, parce que supposant une ambivalence sans faille, et plus large, parce que la « motivation finale » n'est pas nécessairement d'ordre surnaturel<sup>110</sup>. Ces arguments, qui reposent sur une conception du fantastique exclusivement rapportée à la théorie de Todorov, présentée, de surcroît, de manière erronée<sup>111</sup>, ne suffisent pas à convaincre de la nécessité qu'il y aurait à forger une notion nouvelle aussi peu distincte d'un concept déjà en place. L'enjeu se situe donc ailleurs, et c'est une fois de plus la

---

ungewisse Status dieser Suggestionen im Text zugunsten einer eindeutigen, sei es kausalen, sei es finalen Erklärung des Geschehens aufzulösen wäre.» Ibid., p. 32.

<sup>108</sup>Clemens Lugowski (*Die Form der Individualität im Roman*, Berlin : Junker und Dünhaupt, 1932 et Francfort/M. : Suhrkamp, 1976/1994) parle de « Motivation von vorn » et « Motivation von hinten » (voir *Doppelte Welten*, pp. 15-32).

<sup>109</sup>Les analyses de Martínez en la matière recourent notamment, dans la perspective plus réduite de la logique du récit, les prémisses anthropologiques sur lesquels est fondée la définition du genre de Jean Fabre, qui oppose au rationalisme moderne, pragmatique, séparateur, produisant des explications spécialisées, donc partielles et lacunaires, une pensée archaïque, holistique, magique, « système moniste sans faille qui explique tout ». Jean Fabre : op. cit. pp. 18-61 (cit. p. 60). Martínez note lui-même le lien entre ce qu'il nomme « motivation finale » et la pensée primitive, mythique, telle que l'appréhendent certains anthropologues (*Doppelte Welten*, pp. 31-32).

Il y a par ailleurs coïncidence chronologique entre l'apparition, selon Martínez, du type de récit « du double monde », à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et la naissance communément admise du fantastique.

<sup>110</sup>Ibid. pp. 35-36.

<sup>111</sup>Martínez oppose le fantastique de Todorov, réduit à un simple effet transitoire aboli par le dénouement, à la possibilité d'un fantastique « ouvert » postulée par Finné (op. cit. p. 36). Rappelons que Todorov considère en fait le maintien de l'ambiguïté comme la forme idéale du fantastique, qu'il retrouve notamment dans l'*Aurélia* de Nerval (Tzvetan Todorov, op. cit. pp. 42-46), mais il constate que cette sorte de suspension du récit est rare, d'où la mise en place de catégories connexes (ibid. chap. 3 : *L'étrange et le merveilleux*).

mauvaise réputation du fantastique au sein de la germanistique qui est en cause, comme le fait apparaître un commentaire où Michael Mandelartz relie la démarche de Martínez à l'impossibilité d'appréhender les textes du canon littéraire en référence à un genre trop exclusivement associé jusqu'ici, selon lui, à des productions paralittéraires<sup>112</sup>. Peut-être gagnerait-on à combattre ces préventions, plutôt que de se priver d'un instrument d'analyse qui a fait ses preuves en d'autres lieux et d'ignorer un champ de recherche présentant autant d'affinités avec le propos visé. Dans cette perspective, Martínez aurait eu tout intérêt à interroger davantage la catégorie du fantastique en usage, quitte à se l'approprier par de nouvelles propositions, travail d'autant plus nécessaire que les arguments avancés pour établir une distinction entre les récits « du double monde » et le fantastique recourent justement certains problèmes particulièrement discutés par les spécialistes du genre, notamment celui de l'hésitation et du dénouement, ainsi que celui de l'opposition entre le domaine de l'expérience quotidienne et celui du surnaturel<sup>113</sup>.

Verónica Jaffé Carbonell et Reinhard Lüth proposent en revanche une approche synthétique : du structuralisme, ils retiennent que le fantastique est d'abord une question de récit, mais loin de reprendre telle quelle la théorie de Todorov, ils la soumettent à un examen critique, la confrontent avec d'autres propositions avant de préciser leur point de vue dans une perspective de synthèse<sup>114</sup>. Ainsi, Verónica Jaffé Carbonell aborde le fantastique en termes

<sup>112</sup>Michael Mandelartz : *Matias Martinez, « Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. In *Arbitrium*, Tübingen: Niemeyer, 1/2000, p. 20. Mandelartz, dont la méfiance envers la notion de fantastique est connue, rabat la tentative de Martínez sur celle-ci et la condamne à ce titre : «Insgesamt kann der Versuch, aufgrund einer erweiterten Textbasis zu einer auch theoretisch überzeugenderen Fassung der Phantastik-Theorie zu gelangen, kaum überzeugen [sic.]» Ibid. p. 21.

<sup>113</sup>Voir à ce sujet 2.3, *Variables et Contexte*.

<sup>114</sup>Jaffé Carbonell consacre un chapitre entier à ces débats théoriques (*LP Phant*, chap. 2 : *Definitionen phantastischer Literatur*, pp. 6-62), présentant les différents courants selon une méthode analogue à celle de Cersowsky, Berg ou Ruthner (distinction entre psychocritique, sociocritique et critique marxiste, narratologie, études thématiques, histoire littéraire). Lüth se réfère surtout à Marzin et Cersowsky, mais cite aussi, entre autres, Vax, Caillois, Zondergeld, Owen, Rottensteiner, Wunsch (*Drommetenrot und Azurblau*, pp. 20-28).

On pourrait ajouter ici le travail de Martina Buchner, qui propose un aperçu historique des développements du genre, inspiré des travaux de Freund qu'elle adapte aux spécificités autrichiennes avant d'aborder plus précisément le contexte du premier XXe siècle (*Die Form der Identität*, chap. 1, *Die Entwicklung der Phantastik*), puis de passer en revue diverses approches du genre (chap. 3, *Literaturtheorien des Phantastischen*). Toutefois, la démarche manque très nettement de cohérence et juxtapose souvent des analyses assez

de stratégies narratives — ce qui renvoie à une structure textuelle commune, une signature du genre —, mais elle complète cette démarche par une étude thématique appuyée sur les travaux de Cersowsky et surtout de Marianne Wünsch<sup>115</sup> afin de situer l'œuvre de Perutz dans une perspective d'histoire littéraire. Elle souligne ainsi les emprunts et clins d'œil parfois satiriques aux diverses formes d'occultisme alors en vogue, les points communs avec

---

scolaires, pour la partie historique, ou discutables lorsque les théories du fantastique sont en jeu. Ainsi, l'histoire autrichienne est abordée par le biais d'une chronologie des événements politiques ayant marqué les XIXe et XXe siècles, tableau simplement raccroché aux analyses reliant le fantastique à des situations de crise sans que la réflexion soit approfondie. Dans le chapitre 3, la distinction établie entre des « positions liées au contenu » (3.1. *Inhaltsbezogene Positionen*) et des « positions théoriques » (3.2. *Theoretische Positionen*) est assez brouillonne. La première catégorie mêle les aspects thématiques, les effets de lecture et les approches sociocritiques au sens large aussi bien que les jugements idéologiques, éléments disparates piochés chez Castex, Caillois, Marcel Schneider (*Histoire du récit fantastique en France*, Paris : Fayard, 1964), Georges Jacquemin (*Littérature fantastique*, Paris : Nathan, 1974), Gustafsson, Zondergeld, ou Rottensteiner. La seconde rassemble les analyses formalistes de Todorov, Andrzej Zgorzelski (*Zum Verständnis phantastischer Literatur*. In *Phaïcon* 2. Rein A. Zondergeld Éd.. Francfort/M. : Insel, 1975 ; *Zur Einteilung der Phantastik. Einige supragenologische Unterscheidungen in der Literatur*. In *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*. Franz Rottensteiner Éd., op. cit.) et Marzin, Buchner adoptant une approche globalement inspirée du premier, qu'elle complète par des considérations de sociocritique. Elle utilise par ailleurs la notion formaliste d'« analogon mythique » (*mythisches Analogon*) empruntée à Clemens Lugowski, cherchant à établir que la problématique de l'identité est prise en charge, chez Perutz, par une telle structure, l'« analogon mythique » de l'identité menacée : il s'agit en fait d'appréhender une thématique liée à l'intervention du surnaturel, mais les concepts ne sont pas définis avec la clarté nécessaire. Martínez fait notamment observer à ce sujet que les termes d'« analogon mythique » et de motivation finale renvoient à la fois à des aspects référentiels — une vision du monde providentielle dans laquelle chaque événement se trouve justifié et investi d'un sens — et des aspects de composition, l'œuvre littéraire étant elle aussi commandée par une circulation du sens non aléatoire et totalisante (*Doppelte Welten*, pp. 22-30) : cette ambiguïté terminologique rend évidemment plus difficile la reformulation d'une théorie fantastique à partir des concepts de Lugowski, tâche qui nécessiterait sans doute bien des approfondissements.

<sup>115</sup>Verónica Jaffé Carbonell : *LP Phant*, voir notamment le point 2.4 : *Geistesgeschichtlicher Traditionszusammenhang und motivanalytische Definitionsansätze* (pp. 35-47), dont, en particulier, le passage consacré au XXe siècle (2.4.2 : *Themen und Motive der deutschsprachigen Phantastik zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, pp. 38-47), ainsi que le point 2.5 : *Struktur und gattungsbestimmende Merkmale der phantastischen Literatur als Untersuchungsgrundlage*, (pp. 47-62), où elle définit sa propre méthode.

Les résultats présentés au chapitre 5 (*Perutz' offene Phantastik in Beziehung zu Okkultismus und der zeitgenössischen deutschsprachigen Phantastischen Literatur*, pp. 195-240) ne sont pas tous indiscutables ; en particulier, l'interprétation métaphysique sur laquelle débouche l'étude thématique appelle de sérieuses réserves : il faudra y revenir le moment venu.

l'expressionnisme et la psychanalyse naissante<sup>116</sup>, la singularité du fantastique perutzien, enfin, peu tourné vers l'érotisme morbide et les rituels de transgression hérités du romantisme noir, tels qu'on peut les trouver, par exemple, chez un Ewers ou un Kubin<sup>117</sup>.

Reinhard Lüth procède d'une manière analogue : il conjugue lui aussi, selon « une méthodologie plurielle », une démarche d'inspiration structuraliste, accordant une place centrale à la notion d'ambiguïté narrative, avec une analyse thématique permettant de mettre en évidence des parentés littéraires<sup>118</sup> : avec le romantisme noir et la décadence viennoise, souvent cités à propos du fantastique de l'époque, mais aussi avec la " Jeune Vienne ". L'enjeu est alors de montrer comment Perutz renouvelle, par les techniques narratives qu'il met en œuvre, des éléments puisés dans un répertoire traditionnel : démonisme, malédiction, échange ou perte de personnalité, femme fatale, démiurge, visions apocalyptiques<sup>119</sup>. Une analyse du *Marquis de Bolibar* permet par exemple d'établir un lien entre le thème fantastique classique du dédoublement de personnalité, une technique narrative impressionniste (récit subjectif à la première personne) et une mise en question du sujet qui renvoie à Ernst Mach et Hermann Bahr<sup>120</sup>. Dans un article plus tardif, Lüth est du reste revenu sur

<sup>116</sup>Verónica Jaffé Carbonell étudie en l'occurrence les éléments cabalistiques utilisés dans *La nuit sous le pont de pierre* et la mise en scène à la fois ironique et inquiétante d'une séance de spiritisme dans *Une simple pression sur le bouton* (ibid. Point 5.3 : *Perutz' phantastische Motive und der Okkultismus*, pp. 211-225). D'autre part, les variations sur le thème de l'Apocalypse, renvoyant à la fois à une terreur sacrée et à une angoisse intérieure liée au sentiment de culpabilité, lui semblent être autant de ponts avec l'esthétique expressionniste et les recherches freudiennes (ibid. pp. 234-236). Ces divers aspects — effets d'ironie, emprunts à la psychanalyse — seront repris plus loin, au cours des chapitres 6 et 7.

<sup>117</sup>Verónica Jaffé Carbonell fait remarquer que les analyses de Peter Cersowsky, auquel elle se réfère en l'occurrence, permettent de rendre compte d'un courant majoritaire au sein du fantastique de l'époque, sans en épuiser pour autant toutes les variantes (*LP Phant*, p. 40). Reinhard Lüth a lui aussi critiqué la systématique trop rigide de Cersowsky (*Drommetenrot und Azurblau*, p. 27).

<sup>118</sup>«Angesichts der Vielfalt der unter dem Begriff 'Phantastik' subsumierbaren literarischen Erscheinungen scheint mir — hierin korrespondierend mit Cersowskys Anspruch einer „Kombination systematischer und historischer Gesichtspunkte“ — ein methodenpluralistisches Verfahren der geeignete Aspekt für eine solche Annäherung an das Phantastische zu sein.» Ibid. p. 24.

<sup>119</sup>Voir à ce sujet l'introduction (ibid. pp. 24-28), une partie du chapitre 3, consacrée au récit à la première personne (*Impressionistische Erzähltechnik und Depersonalisation*, pp. 104-117), et le chapitre X (*Phantastische Motive, Figurenkonstellationen und Handlungsschemata*, pp. 355-392).

<sup>120</sup>Ibid. pp. 104-117.

les rapports de Perutz avec la "Jeune Vienne", tant sur le plan biographique (admiration pour Schnitzler, patronage de Beer-Hofmann), que littéraire, soulignant en particulier les échos stylistiques (impressionnisme narratif) et thématiques (crise de l'identité) entre les textes de Perutz et ceux de ses maîtres viennois<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup>Reinhard Lüth : *Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900.* In *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association.* Vol. 23, N° 1, 1990, pp. 35-53.

2.3- « *Et puis, il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu'on fasse pour le proscrire.* »<sup>122</sup> - **Élaboration d'une définition**

- Prolégomènes -

Morcellement des approches théoriques, préférence accordée au contexte historique, glissement de l'analyse générique à l'exploration d'un fantastique particulier : le foisonnement critique peut aussi renvoyer à un manque, contre lequel Jean Fabre s'est élevé en son temps<sup>123</sup>. Le retour aux textes, l'exploration du genre à travers ses actualisations variables supposent en effet une assise théorique précise qui ne doit pas se réduire à une série d'emprunts dont la juxtaposition risque toujours de révéler le caractère disparate. Cet effort de synthèse s'impose plus particulièrement à la germanistique dans la mesure où l'on n'y dispose pas d'une théorie assez largement reconnue pour asseoir la légitimité du propos. Bien sûr, il ne saurait être question de proposer ici une nouvelle poétique du fantastique, entreprise nécessitant l'étude d'un vaste corpus. Il s'agira plus modestement d'élaborer pas à pas une définition praticable du genre, en cherchant à dégager des propositions les plus courantes un consensus minimal. Entre l'abstraction de la recherche théorique et la pratique des textes, l'enjeu sera aussi de dessiner des échappées après avoir repéré les apories critiques les plus manifestes, et de vérifier la validité de ces propositions en analysant les textes perutzziens.

La relation entre poétique et corpus littéraire est du reste complexe. Il faut rappeler, à cet égard, que toute démarche de théorie des genres risque de s'enfermer, dès ses prémisses, dans un cercle vicieux décrit, il y a longtemps déjà, par Karl Viëtor :

« Le problème le plus difficile, et aussi le problème décisif, le voici : *est-il possible d'écrire l'histoire des genres, quand aucune norme du genre ne peut être fixée au préalable*, et quand, au contraire, cette norme du genre ne peut être établie qu'après une vue d'ensemble sur toute la masse des œuvres individuelles apparues dans l'histoire ? Selon la formule de Müller :

Tout historien des genres rencontre un dilemme : apparemment, nous ne pouvons décider de ce qui appartient à un genre, sans savoir déjà ce qui est générique, et pourtant nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans

<sup>122</sup>Charles Nodier : op. cit., p. 38.

<sup>123</sup>Jean Fabre : op. cit. p. 9.



reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre (*Philos. Anzeiger*, III, p. 136)

Ce n'est pas seulement *un* dilemme, c'est *le* dilemme de l'histoire des genres. Il semble qu'il y ait là effectivement un cercle dépourvu de toute issue. »<sup>124</sup>

Cette pétition de principe introduit un clivage à travers la théorie des genres, qui oscille entre méthode inductive, remontant des textes singuliers au modèle générique à partir d'un corpus aussi large que possible pour garantir la validité du processus d'abstraction, et méthode déductive, postulant une architecture abstraite à laquelle rapporter ensuite les œuvres particulières<sup>125</sup>. Passant en revue ces diverses approches, Marzin montre qu'elles supposent toutes, en fait, une conception préalable de l'objet qu'elle se donnent pour tâche de définir<sup>126</sup>.

Dès lors, comment racheter la théorie des genres de ce péché originel contre la logique ? Viëtor s'en remettait à l'intuition, à la « capacité divinatoire » du théoricien qui, à partir de quelques observations, construit une « espèce de synthèse [...] précéd[ant] l'exercice de l'analyse »<sup>127</sup>. Florian F. Marzin le rejoint d'une certaine manière en préconisant, à la suite de Klaus Hempfer, une « combinaison dialectique entre induction et déduction »<sup>128</sup>, méthode identique à celle de Todorov, qui opte pour « un va-et-vient continu entre la description des faits et la théorie en son

<sup>124</sup>Karl Viëtor : *Probleme der literarischen Gattungsgeschichte*. In *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 9 (1931), cité ici dans la traduction de Jean-Pierre Morel : *L'histoire des genres littéraires*. In *Théorie des genres*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., op. cit., p. 29.

Viëtor cite Günther Müller : *Bemerkungen zur Gattungspoetik*. In *Philosophischer Anzeiger*. 3è année (1929).

<sup>125</sup>Florian F. Marzin propose un rapide panorama de ces tendances dans son premier chapitre (op. cit., pp. 16-19).

Todorov consacrait déjà le début de *l'Introduction à la littérature fantastique* à des analyses semblables, établissant notamment une distinction entre genres historiques, induits de la réalité littéraire observée dans sa variété et ses évolutions, et genres théoriques, déduits d'une conception abstraite, à partir d'un certain nombre de traits — l'instance d'énonciation, par exemple — retenus comme pertinents (op. cit., p. 18).

<sup>126</sup>Florian F. Marzin : *ibid.*

<sup>127</sup>Karl Viëtor : op. cit., pp. 30 et 31.

<sup>128</sup>«Außerdem erscheint die sinnvollste Methode der Gattungsbestimmung eine "dialektische Vermittlung von Induktion und Deduktion" zu sein, denn eine auf der Beschreibungsebene entwickelte Struktur kann nie unabhängig vom induktiven Rückschluß aus dem Bereich der Objektebene entstanden sein.» Florian F. Marzin : op. cit., p. 19. La formule est de Klaus Hempfer : *Gattungstheorie*. Munich : Fink, 1973, p. 136.

abstraction »<sup>129</sup>. Une réponse pragmatique s'esquisse donc : contourner l'obstacle sans l'entamer, le laisser intact derrière soi — vestige quelque peu dérisoire d'une interrogation fondamentale facilement dépassée, en fin de compte, par le travail concret d'analyse textuelle. De fait, le théoricien ne se trouve jamais devant un espace vierge qu'il lui faudrait conquérir, avec pour tâche d'inventer un genre, corpus et théorie livrés clefs en main ; tout au plus peut-il *décider* de faire table rase, ce qui suppose au moins de dire pourquoi, donc de s'insérer dans un maillage légué par l'histoire littéraire, fût-ce en le déchirant. Autrement dit, il faut prendre le train en marche : chacun tente d'établir une cohérence au sein d'un héritage critique multiforme, lui-même fondé sur un corpus littéraire plus ou moins précisément délimité par la tradition.

- Transtextualité -

La voie d'un questionnement fondamental n'a cependant pas été définitivement abandonnée par les spécialistes de la théorie des genres au profit exclusif d'une pratique. Dans le sillage de Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer développe un point de vue souvent novateur, dont certains résultats peuvent être appliqués au fantastique. Constatant que les recherches portant sur la notion de genre littéraire se caractérisent par une grande confusion, il commence par revendiquer pour la littérature un terrain occupé par les philosophes, afin d'éviter que le discours générique ne se transforme en discours ontologique, la question du rapport entre texte(s) et genre(s) étant souvent réinterprétée comme une interrogation sur le lien entre phénomènes empiriques et concepts (de fait, c'est bien dans cette perspective que s'inscrit le diagnostique aporétique de Viëtor). La solution avancée par Schaeffer pour sortir de cette impasse est aussi simple que radicale — il suffit de penser le genre comme une caractéristique textuelle, et non plus comme une catégorie transcendante :

---

<sup>129</sup> Tzvetan Todorov : op. cit., p. 26.

Louis Vax disait joliment, quelques années plus tôt : « La connaissance du fantastique et de l'étrange est vouée à se chercher, à se perdre et à se retrouver dans l'entre-deux qui sépare l'*a priori* de l'essence de l'*a posteriori* des œuvres. Ce mouvement de va-et-vient entre la fixité du concept et le scintillement des phénomènes, c'est la vie même du savoir. » *La séduction de l'étrange*, op. cit., p. 8.

« [...] pour pouvoir se poser la question des rapports ontologiques entre textes et genres, il faut d'abord les avoir constitués en une extériorité réciproque. Une telle extériorité réciproque à son tour ne s'impose que si on réifie le texte, c'est-à-dire si on le considère comme un *analogon* d'objet physique, et si on voit dans le genre un terme transcendant " portant sur " cet objet quasi physique.

Si l'on veut sortir le débat générique de cette fausse querelle, [...] il faut abandonner la réification du texte et, corrélativement, l'idée d'une extériorité ontologique entre texte et genre. »<sup>130</sup>

Il y a là une sorte de révolution copernicienne qui assigne au texte une position centrale et met le genre en orbite — composante textuelle parmi d'autres. L'œuvre ne se définit plus comme réalisation d'une règle — la loi du genre — ni même comme concrétisation d'une structure, mais s'inscrit, par sa nature langagière même, dans un réseau de références multiples dont la généricité est l'un des aspects proprement littéraires : plus précisément, elle correspond à l'un des rapports qu'un texte peut entretenir avec d'autres textes, au même titre que les relations de parodie, de citation, ou encore de commentaire. À ce point affleure une conception plus générale du fait littéraire, qui suppose d'abandonner l'idée du texte clos sur lui-même — bien que les apports d'un mode de lecture immanent, non référentiel, soient salués au passage — au profit d'une approche transtextuelle héritée de Genette<sup>131</sup>. En termes de théorie générique, cette démarche conduit à établir une distinction entre le genre, conçu comme instrument de classification rétrospective, et la généricité, définie comme fonction textuelle — deux angles d'attaque qui renvoient en fin de compte à deux pratiques de la littérature : le mode de lecture, au choix du commentateur qui établit des filiations, construit des analyses, selon sa propre stratégie discursive, et la dynamique même de l'écriture, geste artistique par lequel

<sup>130</sup>Jean-Marie Schaeffer, 1986, op. cit., p. 184.

<sup>131</sup>« S'il est vrai que le modèle de lecture immanentiste est plus riche que le modèle référentialiste, cet avantage de la lecture romantique sur la lecture classique est partiellement aboli par le fait que la lecture classique ne se bornait pas à être référentialiste (il faudrait d'ailleurs préciser que ce référentialisme était généralement au service d'une lecture éthique), mais était aussi largement dirigé vers la transtextualité, en l'occurrence la généricité. Or, la lecture transtextuelle constitue un enrichissement par rapport à une lecture purement immanente, ne serait-ce que parce qu'elle réinsère le texte individuel dans le réseau textuel dans lequel il est pris et duquel la lecture immanente l'isole artificiellement. » Ibid., pp. 193-194.

les matériaux — entre autres génériques — livrés par l'histoire littéraire se trouvent repris et transformés<sup>132</sup>.

Évidence, dira-t-on avec ironie, que cette distinction entre auteur et lecteur. S'il s'agit d'un constat trivial, certes, le détour par une théorie aussi abstraite n'est guère justifié : on aura compris que tel n'est pas le cas. Quelle est donc l'utilité des propositions avancées par Schaeffer ? Elles semblent de nature à clarifier et enrichir à la fois les recherches en matière générique. En premier lieu s'y instaure une certaine liberté de parole du commentateur, la notion de genre étant explicitement rapportée à la possibilité d'un choix théorique : il ne s'agit pas de fonder sur une vision du monde qui déterminerait, entre autres, l'ensemble du champ littéraire, un système global et univoque d'appartenances et de filiations, mais d'accepter l'existence de plusieurs normes de lectures possibles, en rappelant au passage que le « métatexte (les classifications et théories génériques) possède sa propre généricité », et qu'« il existe aussi des genres métatextuels »<sup>133</sup>, autrement dit des écoles critiques entretenant des liens complexes de filiation, et des classes de textes qui en portent témoignage. Dans cette perspective, il apparaît légitime de construire une définition du fantastique à partir des théories antérieures, en analysant les problèmes qu'elles laissent en suspens<sup>134</sup>.

D'autre part, la notion de généricité, par laquelle on bascule du côté des processus d'écriture, permet de revenir sur l'un des lieux communs souvent utilisés pour frapper de caducité toute analyse générique appliquée

---

<sup>132</sup>Ibid. pp. 198-199. Schaeffer résume ses analyses en affirmant : « le genre appartient au champ des catégories de la lecture, il structure un certain type de lecture, alors que la généricité est un facteur productif de la constitution de la textualité ».

<sup>133</sup>Ibid. p. 200.

<sup>134</sup>Il ne peut toutefois s'agir ici, répétons-le, que d'ouvrir des pistes à partir des champs critiques francophones et surtout germanophones. Il est évident qu'une analyse plus complète se devrait de prendre en compte l'espace anglo-saxon et la tradition du *gothic*. Par ailleurs, il ne serait pas sans intérêt de s'interroger aussi sur la notion de réalisme magique, qui voyage entre l'Italie (Massimo Bontempelli), l'Allemagne (Hans Erich Nossack, Marie Luise Kaschnitz) et l'Amérique latine (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar), sans que s'opèrent de véritables échanges, sur le plan théorique, avec le domaine du fantastique. Il y aurait là toute une étude à mener, dans une perspective de transferts culturels, sur la naissance de certains concepts et leur importation, puis leur adaptation à un autre contexte. Pour une première approche concernant les domaines germanique et ibéro-américain, on pourra consulter par exemple : Suzanne Varga et Jean-Jacques Pollet Éd. : *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, op. cit..

à la littérature moderne. Pour Jean-Marie Schaeffer, en effet, les liens transtextuels que l'on cherche à appréhender par ce biais ne relèvent pas forcément d'un régime de réduplication, de soumission à la loi du genre ; ils peuvent aussi jouer sur la transformation, l'écart, la transgression des normes instituées, clef de toute esthétique d'avant-garde, par exemple, mais aussi élément de différenciation entre littérature de consommation et littérature savante<sup>135</sup>. D'où l'idée que les œuvres contemporaines, et d'une manière plus générale les grands textes, souvent étudiés dans leur singularité radicale, comme échappant à toute règle de filiation, « se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême »<sup>136</sup>. Que ces traits organisent des effets de reproduction ou de rupture renvoie à une même fonction textuelle :

« Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant. »<sup>137</sup>

Voilà comment se détermine aussi le fantastique : processus d'écriture mouvant, variations, selon des enjeux esthétiques propres à chaque époque, sur un canevas dont il reste à définir les éléments<sup>138</sup>.

#### - Genre ? -

À ce point surgit une objection embarrassante : la plupart des théoriciens ont traité le fantastique comme un genre, position adoptée de

<sup>135</sup>Todorov refusait déjà de jouer la singularité irréductible de l'œuvre littéraire contre la notion de genre (op. cit., pp. 9-12).

<sup>136</sup>Jean-Marie Schaeffer, 1986, op. cit., p. 204.

<sup>137</sup>Ibid..

<sup>138</sup>Accessoirement, cette perspective permet de reprendre le débat sur la valeur de la littérature fantastique : si elle a pu être autant décriée en Allemagne, c'est certainement parce que, comme dans le cas du roman policier, elle se perpétue massivement sur le mode de la réduplication — Joël Malrieu évoque ainsi « un côté "recette technique" qui prend de plus en plus d'importance au fur et à mesure que le genre se développe » (Joël Malrieu : op. cit., p. 34 ; voir aussi *supra* : chap. 1, *Commerce*, note 118, p. 46). Toutefois, on peut opposer à des histoires de fantômes attendues des textes plus ambitieux, se jouant dès l'époque romantique de structures héritées, comme le souligne le même Malrieu : « Pour les uns, le fantastique a immédiatement constitué un champ d'expression ou de recherche particulièrement adéquat ; pour les autres, il a été accueilli au premier degré, pour "l'histoire". Il sert aux romantiques ou à des écrivains comme Gogol à démanteler les règles classiques de composition. Plus tard, il permettra à des romanciers comme James ou Borges de poursuivre leurs recherches formelles. » Ibid. p. 11.

manière implicite jusqu'ici. Mais de quel secours peut être cette catégorie — même savamment réaménagée par Schaeffer — s'il paraît plus opportun d'en choisir une autre ? La question se pose parce que, justement, certains critiques ont franchi le pas.

Ainsi, Marianne Wünsch préfère parler de structure narrative élémentaire, instrument permettant d'appréhender aussi bien des textes où le fantastique apparaît comme un élément secondaire que d'autres où il est au contraire dominant, donc générique<sup>139</sup>. L'approche différenciée que propose Jean-Marie Schaeffer rend cette distinction caduque, tout en confortant Marianne Wünsch dans sa visée : prendre en compte des textes que la tradition critique ne rattache pas au corpus fantastique. En effet, si l'on admet qu'un texte peut s'écrire en référence à plusieurs genres, et que ces effets de transtextualité ne constituent par ailleurs qu'un aspect du phénomène littéraire, il est tout à fait légitime de mesurer à la même aune les œuvres considérées comme classiques et d'autres plus marginales : dans cette perspective, parler de structure narrative ou de généricité est un débat de pure terminologie qui se résout de lui-même si l'on définit les concepts utilisés avec assez de précision.

S'appuyant sur les réflexions de Hans Holländer, Michael Mandelartz émet en revanche une objection plus fondamentale, considérant le fantastique non comme un genre, mais comme une catégorie esthétique générale, au même titre que le beau, le sublime, le laid<sup>140</sup>. Cette proposition est en fait destinée à faire contrepoids aux théories de Todorov, rejetées au prix de malentendus déjà évoqués ; elle permet ainsi de refuser toute forme de narratologie pour mieux contester les analyses de Reinhard Lüth, qui explore justement l'architecture du récit fantastique perutzien, notamment à travers la notion de « roman à indices » empruntée à Dietrich Neuhaus<sup>141</sup>.

<sup>139</sup>Marianne Wünsch : op. cit., pp. 10-13.

<sup>140</sup>Hans Holländer : *Das Bild in der Theorie des Phantastischen*. In *Phantastik in Literatur und Kunst*. Jens Malte Fischer et Christian W. Thomsen Éd., op. cit., pp. 52-78 (citation p. 77).

Michael Mandelartz : *Poetik und Historik*. p. 17.

<sup>141</sup>Ibid. pp. 22-24. Cette critique participe de la même dérive que les malentendus suscités par la notion todorovienne d'hésitation. Mandelartz affirme ainsi : « Auch der von Neuhaus eingeführte, von Lüth übernommene Begriff des *Indizienromans* scheint wenig hilfreich zu sein, weil die Indizien auf keinen außerhalb des Romans überprüfbaren Sachverhalt hinweisen können. Die in der Phantastik-Literatur häufig anzutreffende

Toutefois, les prémisses de cette critique restent floues : Mandelartz, qui s'inscrit en faux contre la réputation d'écrivain fantastique faite à Perutz et choisit une autre perspective d'étude, ne précise en effet jamais ce qu'entend Hans Holländer lorsqu'il aborde le fantastique comme une catégorie esthétique plutôt qu'un genre. Diagnostiquant une certaine « hostilité des théories du fantastique envers l'image »<sup>142</sup>, celui-ci se livre en fait à un plaidoyer pour une approche picturale de la notion, qu'il assimile souvent à un esprit d'invention avant tout visuel. En conséquence, il refuse de situer le fantastique de manière exclusive dans l'histoire, la fable, l'enchaînement d'événements et d'actions — même s'il admet qu'il peut exister un fantastique de la narration — et cherche à circonscrire ce qu'il nomme un « fantastique de l'image », défini par l'évocation d'espaces, de couleurs, d'objets, de paysages rompant avec les représentations d'une normalité quotidienne<sup>143</sup>. Le territoire qui se trouve ainsi délimité, d'une manière au fond classiquement thématique, est très vaste, englobant aussi bien le conte populaire, le mythe, l'utopie, que les films de science-fiction ou la peinture surréaliste — on rejoint là le sens courant du terme "fantastique", qui peut désigner à peu près toute production faisant une large place à l'imaginaire : sa valeur analytique s'en trouve amoindrie d'autant. Roger Caillois, consacrant lui aussi ses réflexions à la peinture, avait fort bien perçu ce risque de dilution ; c'est la raison pour laquelle il s'était efforcé de cerner de plus près l'effet fantastique, rejetant l'approche

---

Spekulation darüber, ob ein Ereignis nun "real" oder "fiktiv" sei, geht an dem grundlegenden Sachverhalt vorbei, daß das Werk *insgesamt* einen Fiktionszusammenhang bildet, in dem allerdings der Gegensatz von Fiktum und Faktum, von sein und Schein thematisiert werden kann.» Ibid pp. 23-24. On retrouve ici l'un des arguments utilisés par Stanislav Lem contre Todorov, auquel il reprochait de privilégier une lecture au premier degré — pour sa part, Mandelartz accuse Lüth d'être un lecteur naïf qui confondrait fiction et réalité. Le problème, comme l'on sait, ne se pose pas en ces termes (voir à ce sujet 2.2, *Malentendus*, pp. 88-90) ; la question du lecteur sera reprise plus loin (2.3, *Variables et Codes*).

<sup>142</sup>«Es scheint sich hier um eine Art von Bildfeindlichkeit der Theorie des Phantastischen zu handeln [...]» Hans Holländer : op. cit., p. 65.

<sup>143</sup>«Was einen Text phantastisch macht, sind die darin enthaltenen möglichen Bilder, nicht einmal in erster Linie die Handlung, die oft trivial ist.» Ces images sont caractérisées un peu plus loin : «die möglichen Bilder [...], die den Eindruck des Phantastischen bestimmen, also die Räume, Farben, Dinge, Landschaften, und die Art, wie etwas erscheint oder sein Erscheinen sich ankündigt in leisen Veränderungen der gewohnten Umgebung.» Ibid. p. 77.

purement thématique<sup>144</sup> pour privilégier la notion de rupture, de transgression, source de cette « impression d'étrangeté irréductible » qui lui semblait pouvoir servir, dans une première approche, de pierre de touche<sup>145</sup>.

Rien n'interdit de chercher à jeter des ponts entre diverses formes d'expression artistique, notamment entre peinture et littérature, par le biais de catégories esthétiques générales<sup>146</sup> : à cet égard, la définition de Caillois conserve aujourd'hui toute sa pertinence, dans la mesure où la notion de rupture, dont il examine les multiples variantes picturales, peut aussi bien être utilisée par l'analyse textuelle — Pierre-Georges Castex ou Louis Vax en avaient fait la démonstration quelques années plus tôt. Mais il n'y a aucune nécessité d'opposer, sur le plan méthodologique, genre et catégorie esthétique. En effet, dès lors qu'on aborde le domaine spécifiquement littéraire, la question du fantastique se reformule d'elle-même en termes génériques pour autant qu'on appelle genre la trame à laquelle le commentateur rapporte, selon sa propre stratégie discursive, ce qu'il perçoit comme des « ressemblances de famille »<sup>147</sup>. Refuser cette démarche, c'est faire fi de tout un pan de l'histoire littéraire qui a vu se constituer peu à peu, de manière empirique, par un jeu de références et de distorsions, une série de textes littéraires apparentés et une tradition critique qui tente d'en rendre compte.

- Grotesque -

Si l'on tient à poser le problème en termes de catégorie esthétique, il faudrait en revanche s'interroger sur les rapports de proximité entre fantastique et grotesque, notions voisines, ouvrant des perspectives qui se recoupent sans coïncider pour autant. Revenir sur le vaste corpus, à la fois critique et littéraire ou pictural, que suppose l'examen approfondi d'une telle

<sup>144</sup>« [...] l'impression de fantastique ne dépend nécessairement ni de l'intention du peintre ni du sujet du tableau. » Roger Caillois, 1965/1976, op. cit., p. 93.

<sup>145</sup>Ibid. p. 86.

<sup>146</sup>Jean-Jacques Pollet remarque à l'inverse : « Ériger maintenant le fantastique en catégorie esthétique à part entière implique lui conférer, le cas échéant, une pertinence au-delà des formes narratives, jusque dans les arts plastiques. » ("*Bal macabre*" - *Réflexions sur le fantastique grotesque "début de siècle"*). In Dominique Iehl Éd. : *Fantastique, grotesque et image de la société à la fin du 18ème et au début du 20ème siècle en Allemagne*. Université de Toulouse-Le Mirail, 1993, p. 45.

<sup>147</sup>Jean-Marie Schaeffer, 1986, op. cit., p. 199.



question serait ici hors de propos, mais il est possible de repérer les éléments de comparaison qui viennent d'abord à l'esprit. L'exercice est périlleux, toutefois, parce que le grotesque, autant que le fantastique, apparaît comme une notion en travail, ouverte aux variations interprétatives, ainsi que le note par exemple Marielle Silhouette avant d'en examiner les avatars théoriques aussi bien qu'historiques<sup>148</sup>. Comme le rappelle aussi Dominique Iehl, ce vaste ensemble oscille entre deux pôles critiques : l'approche de Mikhaïl Bakhtine, dédiée à « un grotesque vital et dynamique, associé parfois — par exemple chez Rabelais — à l'immense pouvoir du rire »<sup>149</sup>, et la vision kayserienne d'un grotesque à la fois plus récent et plus tragique, celui de l'aliénation, de l'épouvante, de l'inquiétante étrangeté enfin<sup>150</sup>, par quoi l'on peut dériver vers le fantastique.

Le lien entre les deux notions se noue à l'époque romantique : E.T.A. Hoffmann utilise par exemple indifféremment l'un et l'autre terme pour caractériser l'art de Callot, sous le vocable duquel il place ses fameux *Contes*. Or, on le sait, c'est précisément par la traduction des *Fantasiestücke* que va s'instaurer en français l'emploi moderne du mot "fantastique"<sup>151</sup>. Joël Malrieu souligne que le glissement opéré, vers 1830, de la *Fantasie* au fantastique va s'accompagner d'un gauchissement esthétique : revenant sur le vocabulaire allemand, il précise qu'« en littérature comme en musique ou en peinture à la même époque, entre le fantastique, le grotesque et l'arabesque, formes qui présentent des liens étroits [...], se jouent l'affranchissement des règles et l'abandon de l'alibi moral ou didactique », tandis que pour le public français, le fantastique sera de plus en plus précisément associé à une thématique surnaturelle<sup>152</sup>.

<sup>148</sup>Marielle Silhouette : *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926) : contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1995, chap. 1 à 3.

<sup>149</sup>Dominique Iehl : *Grotesque Sturm und Drang et Grotesque expressionniste (J.M.R. Lenz - Georg Kaiser)*. In Dominique Iehl Éd. : op. cit., p. 33.

Mikhaïl Bakhtine : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970/1990.

<sup>150</sup>Wolfgang Kayser : *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg : Gerhard Stalling Verlag, 1957.

Dominique Iehl : op. cit., pp. 33-35 ; Marielle Silhouette : op. cit., pp. 27-32.

<sup>151</sup>Voir à ce sujet 2.2, *Réticences*, pp. 86-87.

<sup>152</sup>Joël Malrieu : op. cit., p. 11.

Cette parenté historique se reflète bien sûr dans les théories. Il est ainsi frappant que les mêmes époques — la fin des Lumières, entre *Sturm und Drang* et romantisme, puis la période expressionniste — soient placées par Kayser sous le signe du grotesque et citées aussi comme points d'orgue de la production fantastique par la plupart des spécialistes. Les corpus invoqués dans l'un et l'autre cas se recoupent à l'avenant : ainsi, Hoffmann, Poe, Meyrink, Kafka, au centre de la tradition fantastique allemande<sup>153</sup>, sont étudiés par Kayser sous l'angle du grotesque, tandis que Jérôme Bosch, Bruegel l'Ancien, Goya, Ensor, Chirico, et bien d'autres peintres souvent associés au grotesque sont annexés par Louis Vax au domaine fantastique<sup>154</sup>.

À l'évidence, on cherche à se saisir par là de procédés artistiques voisins — Jean-Jacques Pollet précise ainsi, à propos du fantastique redéfini comme une catégorie esthétique générale :

« Retenons que fantastique et grotesque [...] peuvent désormais traiter d'égal à égal. Avec le risque de la confusion : ce que d'aucuns jugeront fantastique sera évalué par d'autres comme grotesque. Simple différence, parfois, de point de vue : la monstruosité interprétée d'un côté comme un imaginaire informé par la réalité et de l'autre comme une réalité déformée par l'imaginaire. »<sup>155</sup>

De fait, Kayser, dont l'exploration commence par les contrées, a priori assez lointaines, de l'ornement, vient souvent côtoyer les rivages fantastiques en analysant les multiples phénomènes d'hybridation qui constituent à ses yeux l'essence du grotesque. Cette proximité apparaît très vite, ainsi qu'en témoigne une première approche du phénomène :

---

<sup>153</sup>Pour qui s'étonnerait de voir cité Poe aux côtés d'auteurs de langue allemande, précisons que dans l'espace germanique, la vague fantastique du début de ce siècle s'est développée, entre autres, sous le patronage de Hoffmann et de Poe, comme le rappellent Jens Malte Fischer (op. cit., pp. 99-100) ou Jean-Jacques Pollet (1983, op. cit., pp. 26-33).

<sup>154</sup>Louis Vax, 1960, op. cit., chap. II : *L'art fantastique*, pp. 35-70.

Vax a du reste parfois recours à la notion de grotesque, proche à ses yeux du fantastique par l'ambiguïté des figures comme par l'épouvante que cela peut inspirer (ibid. p. 16).

<sup>155</sup>Jean-Jacques Pollet, Toulouse : 1993, op. cit., p. 46.

Signe de ces recoupements : Pollet s'attache à circonscrire un fantastique grotesque, défini comme un détournement du genre selon diverses modalités, tandis que Kayser postule un grotesque fantastique, situé, cette fois, non dans le domaine du récit, mais dans celui du dessin, et caractérisé par la représentation d'une monstruosité cauchemardesque dans la tradition de Jérôme Bosch et Bruegel l'Ancien (Jean-Jacques Pollet : ibid. ; Wolfgang Kayser : op. cit., pp. 186-192).

« Dans le mot *grottesco*, utilisé pour désigner un style ornemental développé en référence à l'antiquité, la Renaissance ne voyait pas seulement une gaieté ludique, un fantastique plein de légèreté, mais aussi quelque chose d'oppressant, une inquiétante étrangeté secrétée par un monde où n'avaient plus cours les éléments garantissant l'ordre de notre réalité : séparation nette entre les domaines du mécanique, du végétal, de l'animal et de l'humain ; lois de la statique ; règles de symétrie ; rapports de grandeur. »<sup>156</sup>.

Le fantastique, on le verra, fonctionne selon un régime analogue, à partir de contradictions qui sont autant un jeu sur les formes que sur les croyances, tout en renvoyant à ce même désarroi sous le signe duquel Kayser place finalement le grotesque<sup>157</sup>.

Pour autant, les deux catégories demeurent distinctes : même si l'on se réfère à Kayser plutôt qu'à Bakhtine, on repère seulement des analogies et des points de croisement. « Imaginaire informé par la réalité » et « réalité déformée par l'imaginaire » note Jean-Jacques Pollet : dans chaque cas, en effet, on voit entrer en collision des domaines hétérogènes, des systèmes de référence incompatibles. Mais le grotesque procède d'abord par distorsion, hybridation monstrueuse, là où le fantastique avance par énigme, mise en scène de l'inexplicable — qu'il y ait syncope, rupture brutale, déchirement dans la trame des certitudes, ou bien contamination plus insidieuse, lente

<sup>156</sup>«In dem Worte *grottesco* als Bezeichnung für eine bestimmte, von der Antike angeregte Ornamentik lag für die Renaissance nicht nur etwas Spielerisch-Heiteres, Unbeschwert-Phantastisches, sondern zugleich etwas Beklemmendes, Unheimliches angesichts einer Welt, in der die Ordnungen unserer Wirklichkeit aufgehoben waren: die der Statik, die der Symmetrie, die der natürlichen Größenordnung.» Wolfgang Kayser : op. cit., p. 22. Plus loin, les pages consacrées à *L'homme au sable*, insistant notamment sur les incertitudes ménagées par le texte, ne détonneraient pas le moins du monde dans une analyse fondée sur la notion de fantastique : «Mit der Geschichte einer solchen Weltverfremdung hat Hoffmann den horizontalen Verlauf gefunden, der nun die Darstellung grotesker Szenen ermöglicht oder vielmehr verlangt. Er braucht hier keine Teufel und Teufel Larven auftreten zu lassen. Es gehört zu der nun erreichten Meisterschaft Hoffmanns, wie er selbst bei dem, was an der Erscheinung und dem Benehmen des Coppélius oder des Coppola übernatürlich und unwahrscheinlich wirkt, dem Leser Zweifel erlaubt oder ihn sogar zu einer Reduktion auf das Wahrscheinliche ermutigt.» Ibid. p. 79.

<sup>157</sup>À cet égard, les conclusions de Kayser et la distinction qu'il établit avec le merveilleux sont un pont de plus entre les deux catégories : «Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt. Aber das verlangt noch einige Erläuterung. Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von außen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, daß das, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. [...] Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.» Ibid. pp. 198-199.

désagrégation de ce qu'on croyait être le réel, infiltration progressive du doute qui vient miner toute représentation cohérente du monde.

Le difforme comme l'aporie fait achopper la raison, troue de béances souvent angoissantes le tissu des conceptions bien arrêtées, mais on ne se trouve pas sur le même bord du gouffre. « Différence [...] de point de vue », dit encore Jean-Jacques Pollet : considéré sous cet angle, le grotesque offre peut-être un nouvel élément de réponse à l'interrogation suscitée par le décalage qui marque le développement des théories fantastiques en France et en Allemagne. Kayser note ainsi que les surréalistes, bien qu'ils se réfèrent aux romantiques allemands, notamment à Arnim, n'ont guère recours à la notion de grotesque, pourtant centrale en l'occurrence<sup>158</sup>. Il faut sans doute y voir la conséquence d'un écart entre des héritages critiques dissemblables : une fois de plus, on est amené à se demander en effet si la tradition du *capriccio*, de la *Fantasia*, du grotesque, lié à la notion de conte littéraire, n'occupe pas pour les commentateurs d'outre-Rhin une place comparable à celle du fantastique en France<sup>159</sup> — et voilà qui ramène à Hoffmann, lu sous le double signe du merveilleux et du grotesque en Allemagne, tandis que dans la France des années 1828-1830, Jean-Jacques Ampère et Loève-Weimars liaient une fois pour toute le nom de l'écrivain à un genre alors en train de se constituer comme tel. Ainsi va s'instaurer une tradition critique — Nodier publie son essai en 1830 — qui ne sera formalisée de manière plus rigoureuse qu'après la Seconde Guerre mondiale et fera alors retour dans le champ théorique allemand, suscitant les réticences que l'on sait.

- Trame -

On s'en doutait, mais l'examen des controverses méthodologiques permet de l'établir avec plus de rigueur : le fantastique est donc une catégorie pertinente pour la critique littéraire ; il s'agit plus précisément d'un genre dont on situe les débuts vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en général saisi comme une structure narrative complexe, mais étudié aussi dans ses

<sup>158</sup>Wolfgang Kayser : op. cit., p. 180.

<sup>159</sup>Stephan Berg, rappelant lui aussi que les chercheurs allemands se sont intéressés au fantastique bien après leurs collègues français, considère justement Kayser comme un pionnier en la matière (op. cit., p. 7).

variations historiques. Cette approche étant légitimée, il devient plus facile de repérer des points d'accord pour dégager une sorte de noyau théorique déjà constitué, c'est-à-dire mettre au jour le canevas générique, dont certains fils ont été tirés au cours des analyses précédentes.

De quoi est fait le cœur du fantastique ? Au miroir de la critique journalistique, on a vu se dessiner un Perutz habile conteur, alliant la précision érudite des tableaux historiques et des scènes de genre au tremblement de l'étrange, au nimbe incertain de la magie ou de la légende. Et c'est bien à une telle dichotomie que renvoie la notion d'hésitation proposée par Todorov, tout comme les termes de rupture ou de scandale souvent avancés par les critiques français<sup>160</sup>. La variété du vocabulaire n'est certes pas due au seul arbitraire des auteurs ; elle renvoie aussi à des divergences dans la manière d'appréhender plus en détail cette architecture contradictoire qui n'en constitue pas moins, aux yeux de tous les spécialistes, la marque distinctive du genre. En cela se dessine un consensus minimal : le fantastique tient à une ambivalence narrative faisant osciller le récit entre références réalistes et rivages imaginaires.

Cette conception se retrouve chez les principaux théoriciens allemands. Ainsi, Florian Marzin fait résider le genre dans « l'interdépen-

---

<sup>160</sup>La définition de Todorov est citée plus haut : 2.2, *Malentendus*, note 81, p. 89.

Dans *Au cœur du fantastique*, Roger Caillois affirme pour sa part : « TOUT LE FANTASTIQUE EST RUPTURE DE L'ORDRE RECONNU, IRRUPTION DE L'INADMISSIBLE AU SEIN DE L'INALTERABLE LEGALITÉ QUOTIDIENNE, ET NON SUBSTITUTION TOTALE A L'UNIVERS REEL D'UN UNIVERS EXCLUSIVEMENT MIRACULEUX. » Op. cit. p. 174 (en lettres capitales dans le texte). Ou encore : « Le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison. » Ibid. p. 87. Pierre-Georges Castex parlait, dans une perspective analogue, d'« une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (op. cit., p. 8).

C'est Louis Vax qui, quelques années plus tôt, dans *L'art et la littérature fantastiques*, avait fait de la notion de scandale la pierre de touche du genre, liant par ce terme deux aspects à ses yeux fondateurs : le « conflit entre le réel et le possible » (ibid. p. 9), aporie intellectuelle (« Le fantastique est lié au scandale, il faut que nous croyions l'incroyable. » Ibid.), et un travail littéraire sur l'horreur, la perversion, la face nocturne de l'humain. Sous le titre de *Fantastique et scandale*, il reprend ce double aspect dans sa conclusion, évoquant un « scandale moral, esthétique ou religieux et parfois théorétique » ou encore un « désarroi de la raison, de la droiture morale et du bon goût » (ibid. p. 122). Retenons pour le moment le versant cognitif, qui induit cette formalisation du récit également saisie sous les catégories de rupture ou d'hésitation — Vax parlera ailleurs d'une littérature « qui se donne à la fois pour invraisemblable et fictive » (*La séduction de l'étrange*. Op. cit., p. 2) — structure a priori neutre sur le plan éthique.

dance de deux sphères d'action » dont l'une est assimilée à la réalité empirique, à l'expérience quotidienne, tandis que l'autre se caractérise par le surgissement d'événements qui enfreignent les lois ordinaires<sup>161</sup>. De même, Stephan Berg, bien qu'il réfute toute démarche de pure narratologie et plaide pour une perspective plus historique, reprend à son compte ce qu'il considère comme « une tendance essentielle » de la recherche : définir le « mode fondamental du récit fantastique comme une ambivalence entre le réel et le possible »<sup>162</sup>. Au même moment, Marianne Wunsch établit un diagnostic semblable, affirmant qu'« au delà des divergences terminologiques, il existe un consensus entre théoriciens pour dire que le fantastique naît lorsque se produit dans l'univers décrit par la fiction quelque chose qui, théoriquement, n'a pas sa place dans l'ordre du monde communément admis »<sup>163</sup>.

Le fantastique consiste donc en un hiatus, une rupture dans l'agencement narratif, qui renvoie à des visions du monde incompatibles : il faut l'appréhender comme une architecture à double face, une sorte de tête de Janus. Cela peut sembler d'abord assez simple ; cependant, au moment même où l'on pose une telle définition surgissent de nombreux problèmes, déjà inscrits dans la variété des formulations proposées. Stephan Berg a dressé une liste des points de désaccord dont ces écarts sémantiques lui paraissent être le symptôme : ils tiennent aussi bien à la forme de la contradiction fantastique (rupture ou passage progressif, conflit ou ambiguïté) qu'à ses effets (hésitation, peur, jeu sur la peur, scandale), sans

---

<sup>161</sup>«Wesentlich ist [...] die Interdependenz zwischen den beiden Handlungskreisen, da das Vorhandensein des einen oder anderen allein noch keine phantastische Literatur entstehen läßt. Die beiden Bereiche, von denen der erste in unserer Welterfahrung eingebunden ist, der zweite aber grundsätzlich verschieden von dieser ist, müssen miteinander in Verbindung treten bzw. aufeinander einwirken.» Florian F. Marzin : op. cit., p. 117 (voir tout le chapitre concerné, pp. 116-150).

<sup>162</sup>«[So] scheint es sinnvoll, von der bisherigen Forschung nur die Grundtendenz zu übernehmen. Ihr gemäß [...] ließ sich der allgemein akzeptierte Grundmodus phantastischen Erzählens als Ambivalenz zwischen dem realen und dem Möglichen beschrieben.» Stephan Berg : op. cit., p. 33.

Berg reprend aussi l'idée que le fantastique se définit comme une manière spécifique d'articuler deux plans de réalité, vision proche de celle développée par Marzin qu'il ne ménage pourtant guère par ailleurs (ibid., p. 31).

<sup>163</sup>«Nun besteht, wie verschieden sie sich auch ausdrücken, ein Konsens der Theoretiker darüber, daß das Fantastische durch das Auftreten von etwas in der dargestellten Welt zustande kommt, für das in der geglaubten Weltordnung keinen theoretischen Platz gibt [...]» Marianne Wunsch : op. cit., p. 15.

oublier, bien sûr, les termes même de l'alternative ni les classements thématiques qui peuvent en être déduits<sup>164</sup>.

- Variables -

Les imprécisions ainsi mises en lumière n'ont pas toutes la même incidence du point de vue générique : le problème fondamental, en l'occurrence, est de distinguer les éléments invariants des caractéristiques qui, même fréquentes, ne sont pas pour autant essentielles<sup>165</sup>. Une telle démarche comporte évidemment une part d'arbitraire. Il serait illusoire, en effet, d'imaginer que les partis pris esthétiques et méthodologiques de chacun n'influent pas sur la manière de dessiner clivages et frontières : ainsi, on ne circonscrit pas tout à fait la même portion de territoire littéraire, sous le terme de fantastique, selon qu'on met l'accent sur la combinatoire du genre ou sur sa thématique — par exemple nocturne —, selon qu'on explore ses racines " gothiques " ou ses développements contemporains, selon qu'on a plus de goût pour Chamisso, Théophile Gautier, Stevenson, ou Cortázar. L'analyse générique n'a de sens, toutefois, que si elle fournit des critères opératoires, c'est-à-dire à la fois précis et souples : il ne s'agit ni de noyer l'objet d'étude dans le flou, ni d'exclure tout ce qui n'entrerait pas dans un canon trop étroitement défini.

---

<sup>164</sup>Stephan Berg : op. cit., pp. 31-32.

<sup>165</sup>Se référant aux théories de Klaus Hempfer, Florian Marzin rappelle à ce propos la distinction entre invariants et variables génériques, la combinaison des premiers définissant une structure fondamentale tandis que les secondes permettent d'en caractériser les réalisations particulières, notamment dans une perspective d'histoire littéraire (Florian F. Marzin : op. cit., pp. 41-42).

Sans revenir en rien sur cette partition extrêmement utile pour clarifier les débats, on peut toutefois préférer à la notion de structure celle, plus souple, de trame. Certes, la structure doit être pensée comme une construction rétrospective, un simple outil d'analyse ; néanmoins, elle risque souvent de faire dévier le commentaire vers une vision normative, comme si les œuvres, à défaut de respecter telle ou telle règle, étaient au moins écrites pour concrétiser tel ou tel schéma. Ce glissement du domaine purement critique à celui de la production textuelle se fait en général de manière insidieuse, notamment lorsqu'on conçoit les genres comme de grands ensembles faisant bloc, dont il importe de définir les limites. La notion de généricité développée par Jean-Marie Schaeffer permet d'éviter cette vision trop massive, chaque nouveau texte s'appropriant et recombinaison tout un ensemble de matériaux légués par l'histoire littéraire, dont une trame générique qu'il peut aussi distordre. Louis Vax en avait déjà l'intuition en affirmant que « la notion même du fantastique [...] se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise. » *La séduction de l'étrange*, op. cit., p. 6.

Dans cette perspective, quelques-uns des points relevés par Stephan Berg apparaissent comme de faux problèmes. On peut par exemple facilement admettre que certains textes fantastiques s'organisent autour d'un brusque déchirement, d'une soudaine irruption de l'impensable, tandis que d'autres travaillent à une désorientation progressive, à un lent brouillage des repères. La question des effets est plus épineuse. Il est de tradition d'associer le fantastique à l'angoisse, point de vue qui a déjà motivé, il y a une trentaine d'années, la critique adressée par Tzvetan Todorov à Louis Vax : Marianne Wunsch l'a reprise à son compte, doutant que l'analyse d'une œuvre puisse être déterminée par le sang-froid de son lecteur<sup>166</sup>. Énoncée en ces termes, l'objection tend à rabattre la question de la peur et de l'horreur sur ce problème d'instance qui a justement nourri les malentendus à propos de Todorov et, plus largement, le débat entre tenants d'une analyse strictement intra-textuelle et partisans d'une référence plus systématique au contexte historique. Se demander qui, des personnages ou du lecteur, lui-même concevable comme implicite ou réel, est censé éprouver de la frayeur va de pair avec la question plus générale de savoir à quelle aune mesurer la perturbation de la réalité quotidienne par l'intrusion de l'impensable. Todorov introduit à ce point, comme l'on sait, la notion de lecteur implicite, mais il la réserve au seul effet d'hésitation, refusant de la faire jouer pour rendre compte d'une visée dysphorique. L'incohérence tient peut-être au fait que le problème du pacte de lecture se trouve en fait éludé plutôt qu'approfondi, ce qui constitue l'une des principales faiblesses des propositions todoroviennes<sup>167</sup>.

En tout état de cause, il convient donc d'élargir le propos en admettant que la question de la peur ne ressortit pas à la seule subjectivité de lecteurs individuels. En réponse à Todorov, Jean Fabre, considérant le surnaturel terrifiant comme la pierre de touche du fantastique<sup>168</sup>, a précisé, que « l'angoisse en est le mode de perception nécessaire, car il n'est point de rupture du réel qui ne s'accompagne d'une résistance de la raison, pour

<sup>166</sup>Marianne Wunsch : op. cit., p. 8 ; Tzvetan Todorov : op. cit., p. 40.

<sup>167</sup>Voir à ce sujet 2.3, *Codes*.

<sup>168</sup>Jean Fabre : op. cit., pp. 13 et 72-88. Il s'agit d'opposer en une « dichotomie fondamentale » (ibid. p. 72) qui remodèle un clivage classique (voir *infra* : note 183, p. 25) le fantastique par essence dysphorique, mobilisant un surnaturel toujours perturbateur, au merveilleux euphorique, dont les sortilèges sont finalement sécurisants.



autant que celle-ci ne soit pas mise en veilleuse ou en vacance comme dans le merveilleux »<sup>169</sup>. On voit se dessiner à ce point un clivage familier au germaniste, en particulier parce qu'il a marqué la réception d'E.T.A. Hoffmann. Revenant sur la période romantique, Jean-Jacques Pollet note par exemple que le fantastique apparaît comme une sorte d'« envers [...] du conte romantique », la féerie faisant place à « une fantasmagorie plus ou moins menaçante, évaluée en tout cas comme 'scandaleuse' par rapport au code de vraisemblance, c'est-à-dire autant en regard des règles de la crédibilité intellectuelle que des normes de la bienséance. »<sup>170</sup> Pourtant, cette démarcation n'est pas entièrement satisfaisante parce qu'elle laisse peu de place à un fantastique plus ludique, tel qu'on peut le rencontrer chez Théophile Gautier, par exemple, ou dans *Isabelle d'Égypte*, d'Annim. Qu'il soit permis, à cet égard, de considérer comme plus essentielle la première partition opérée par Jean-Jacques Pollet entre le conte populaire traditionnel présentant « un univers sans faille » et le conte littéraire romantique, qui joue souvent du contraste entre cadre référentiel et féerie pour souligner la « dualité du monde » dont se préoccupent tant d'écrivains de cette génération<sup>171</sup>. Opposant à la thèse de Jean Fabre « l'euphorie amoureuse et érotique » dans laquelle baignent les aventures fantastiques de Romuald, prêtre dévoyé par un tendre vampire<sup>172</sup>, Denis Mellier précise :

« L'opposition du merveilleux et du fantastique ne peut donc pas être exclusivement envisagée comme une limite de l'un par l'autre, pas plus que la « mirabilisation » comme la dégradation du sens fantastique en une naturalisation euphorique et non problématique. Leur distinction suggère plutôt la complexification des formes d'inscription du surnaturel dans le monde de la fiction. Si le fantastique est inscription de l'ambivalence foncière des représentations, on voit que, dans la fiction érotique de Gautier, il se nourrit non pas de l'opposition stricte du fantastique et du merveilleux, mais bien des questions qu'ouvrent, dans le texte et sa lecture, leur présence conjointe et, dès lors, le glissement incessant d'un mode de lecture à un autre, d'un jeu d'hypothèse à un autre. L'ambivalence fantastique commence précisément dans ce jeu sur la part à accorder à la manifestation surnaturelle.[...] »

---

<sup>169</sup>Ibid. pp. 85-86.

<sup>170</sup>Jean-Jacques Pollet, 1997, op. cit., p. 15.

<sup>171</sup>Ibid. pp. 13 et 14. La démonstration s'appuie sur une comparaison entre des extraits de *Cendrillon* (Grimm), et du *Vase d'or* (Hoffmann). Voir aussi Erika Tunner : *Le fantastique n'est qu'une dimension du réel*. In Jean-Marie Paul Éd. : *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*. Nancy : Bibliothèque Le texte et l'idée, Université de Nancy II, 1992.

<sup>172</sup>Voir Théophile Gautier : *La morte amoureuse* (1839).

La différenciation entre fantastique et merveilleux est dès lors moins pertinente si elle est pensée comme une limite ségrégative. Elle constitue plutôt un système de tension entre les deux modes par lequel la fiction peut tirer la force de ses effets et sa signification. De la même manière que la notation du merveilleux dans "La Morte amoureuse" porte sur la valorisation du principe de plaisir et de la relation amoureuse, la tonalité humoristique de la narration dans "Omphale" ou "Le pied de la momie" contribue à donner à lire l'expérience de l'amour surnaturel selon le mode merveilleux d'une relation fantasmatique vécue, dans l'imaginaire, comme expérience euphorique. »<sup>173</sup>

Le fantastique, défini comme une architecture antinomique, doit être saisi dans sa polymorphie, à l'égard de ses effets comme, plus largement, de ses thèmes. Il s'agit avant tout d'une affaire de récit, d'une façon d'agencer l'action et les thèmes, ainsi que le rappelle ailleurs Jean-Jacques Pollet, s'interrogeant sur l'application du concept à d'autres domaines que la littérature :

« [...] la terre d'accueil est, à chaque fois, un genre narratif. On s'arrête à cet intangible postulat : le fantastique, fondamentalement, raconte une histoire. Ce qui l'inscrit nécessairement dans une sémiologie de la succession — l'"événement" ne pouvant être pensé que sous le rapport d'un "avant" et d'un "après". »<sup>174</sup>

« Sémiologie de la succession », prédominance de l'axe syntagmatique, cela veut dire aussi qu'il n'y a pas de thèmes spécifiques du genre pouvant être érigés en critère définitoire<sup>175</sup>. Établir un catalogue raisonné de figures et de situations récurrentes est certes un exercice prisé des spécialistes, mais les résultats de ces efforts divergent trop pour ne pas laisser transparaître la fragilité de la démarche. Bien avant Stephan Berg ou Jean-Luc Steinmetz,

<sup>173</sup>Denis Mellier, 1999, pp. 42-43. Le terme de « mirabilisation » est emprunté à Jean Fabre, chez qui il désigne « cette force oppositionnelle fraternelle, ce discours déstructurant, cette écriture caïnique subversive qui, à l'intérieur du Fantastique, tend à ramener à l'unité perdue (et par là elle est éminemment romantique) l'horizontalité duelle et schizoïde de la catharsis fantastique. » Jean Fabre, op. cit., p. 81. Il s'agit donc pour Fabre d'une sorte de dévoiement, toujours possible, du fantastique par le merveilleux, qui n'est pas sans rappeler certains classements todoroviens (voir plus loin : note 183 p. 125).

<sup>174</sup>Jean-Jacques Pollet : *Bal Macabre*, op. cit., p. 45.

<sup>175</sup>La remarque en a été souvent faite. On peut voir à ce sujet Gérard Genot : op. cit., p. 103 ; Dieter Penning : *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*. In Jens Malte Fischer et Christian W. Thomsen Éd., op. cit., p. 42 ; Jan Christoph Meister : *Die mythische Semiotik der Phantastik. Zum Diskurs der phantastischen Literatur am Beispiel der Novelle Das Grillenspiel von Gustav Meyrink*. In *Acta Germanica. Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika*. Vol. 19, 1988, pp. 29-30.

Louis Vax avait souligné le manque de cohérence des listes proposées<sup>176</sup>. On peut s'en étonner, dans la mesure où il s'était lui aussi adonné, quelques années plus tôt, à l'exploration de certains motifs, au risque de tomber sous le coup de la même critique<sup>177</sup>. Faux procès, cependant, car Vax n'a jamais prétendu dresser un *panorama* thématique permettant de déterminer le genre : bien au contraire, refusant la notion d'archétype, il précise dès l'abord que le motif est extrêmement malléable et devient fantastique par la seule vertu du contexte, selon la manière dont il est utilisé<sup>178</sup>. Stephan Berg déplore-t-il l'arbitraire des classements proposés par ses prédécesseurs ? Dans un chapitre de *La séduction de l'étrange* consacré à la critique thématique, Vax lui avait déjà répondu, faisant la preuve, à partir d'exemples variés, que « le motif n'a pas de fond »<sup>179</sup>. Essentiellement indéterminé et polyvalent, ce n'est pas lui qui détermine l'œuvre, mais l'œuvre qui, par son alchimie singulière, le configure à sa mesure et lui donne sens :

« Motif et thème cessent d'être choses pour devenir moments d'une dialectique vivante. Le seul être concret, dans un récit fantastique, c'est le conte lui-même, qui fait vivre son motif d'une vie propre dans une perspective originale [...] »<sup>180</sup>

Comment s'étonner, dès lors, que la théorie ne fournisse aucun répertoire définitif des thèmes fantastiques : il n'y a point là de lacune à combler, d'errements logiques auxquels il conviendrait de mettre fin par un classement plus subtil en des catégories mieux choisies, mais tout simplement une fausse piste. L'affirmer, ce n'est pas sonner le glas de la critique thématique, interdire qu'on médite jamais sur aucun fantôme,

<sup>176</sup>Stephan Berg : op. cit., p. 32. Jean-Luc Steinmetz : op. cit., pp. 23-25. Louis Vax, 1965, op. cit., pp. 53-58.

<sup>177</sup>Louis Vax, 1960, op. cit., pp. 24-34.

Steinmetz lui reproche par exemple de trop confondre « objets, choses, personnages, et ce qui relève de démarches perceptives. » Jean-Luc Steinmetz : op. cit., p. 23).

<sup>178</sup>Louis Vax, 1960, op. cit., p. 24.

Steinmetz lui-même, qui se propose d'étudier le « matériel préfixé que le fantastique, peu à peu, transformera en œuvres », concède du reste *in fine* : « Des réflexions précédentes, il ne faudrait pas conclure qu'une quelconque recette pour confectionner des textes fantastiques existe. [...] En quête de généralités et de lois, les théoriciens ont fini par programmer un fantastique parfait, mais inviable, véritable archétype construit après coup pour justifier leurs hypothèses. » Op. cit., pp. 25 et 34.

<sup>179</sup>Louis Vax, 1965, op. cit., p. 76.

<sup>180</sup>Ibid. p. 79.

vampire ou autre magicien : l'entreprise conserve tout son intérêt, notamment pour établir des lignages, mesurer des variations, mettre en évidence la manière dont un texte s'insère dans un contexte historique et culturel plus large, s'appropriant et remodelant les éléments d'un héritage. Mais il n'existe pas de thèmes et de motifs essentiellement fantastiques, dont la présence suffirait à déterminer une œuvre et dont le catalogue pourrait constituer une analyse du genre.

- Contexte -

On voit mieux, désormais, comment peuvent s'accoler les diverses manières d'aborder le fantastique rencontrées jusqu'ici. Élaborer une définition générique suppose de retenir, dans une démarche diachronique, un certain nombre de caractéristiques communes pouvant expliquer l'impression de parenté suscitée par les textes en jeu. Dans le cas du fantastique, cette trame invariante tient à l'agencement antinomique du récit, qui renvoie à une contradiction de nature philosophique touchant à la notion même de réalité ; les thèmes et motifs récurrents ainsi que les effets de lecture — sous réserve qu'il soit possible de les formaliser de manière pertinente<sup>181</sup> — sont en revanche autant d'éléments variables par lesquels chaque texte actualise le canevas générique.

Il est tentant, dès lors, de tracer une ligne de partage entre l'élaboration d'une poétique du genre, approche à la fois immanentiste et transhistorique, et les lectures référentialistes, vouées à situer l'œuvre

---

<sup>181</sup> S'il n'est guère convaincant de chercher à mesurer la peur inspirée par telle ou telle œuvre pour en faire un critère de classement, on peut en revanche imaginer d'appréhender l'épouvante fantastique par le biais des thèmes et stratégies narratives qui permettent d'inscrire celle-ci dans le texte — les romans de Lovecraft ou de Jean Ray en fournissent de nombreux exemples. Peu importe, dans cette perspective, que tous les lecteurs ne se prêtent pas également au jeu des frissons. « Comment telle représentation a-t-elle pu provoquer tel sentiment déterminé ? » : c'est du reste la question par laquelle Louis Vax inaugure *La séduction de l'étrange* (op. cit., p. 15), et il y répond justement en refusant la théorie des archétypes héritée de Jung pour affirmer la toute puissance et la liberté de l'imaginaire artiste : « l'"archétype" fait moins la valeur du conte que le conte ne met l'archétype en valeur. » Ibid, p. 29.

Cette recherche est aussi l'enjeu du travail effectué par Denis Mellier, qui explore une « poétique de la terreur » à partir d'une étude de Lovecraft et s'interroge sur l'« efficacité pathétique de la fiction terrifiante » (chap. VII ; op. cit., 1999, notamment 2<sup>e</sup> partie : *Poétique de l'excès fantastique : terreur et écriture* et 3<sup>e</sup> partie : *Lire la terreur fantastique*).

singulière aussi bien par rapport à diverses traditions que dans son environnement immédiat. On retrouve ici un clivage théorique déjà longuement décrit, avec cette différence qu'une fois rapportées à leurs fondements abstraits, les méthodes en cause ne peuvent plus être opposées dans une sorte de guerre entre écoles, mais apparaissent comme complémentaires, chacune ayant en fait un objet différent.

Harmonieuse répartition des tâches, qui cependant ne séduit pas toujours les tenants de l'analyse contextuelle. Une question peut en effet sembler en suspens : s'il est acquis que le fantastique consiste en une ambivalence narrative, il reste à définir plus précisément les termes de cette alternative. Or les formulations déjà citées ne laissent aucun doute à ce sujet : c'est bien une vision de la réalité qui est ici en jeu. Et voici les références extra-textuelles, l'histoire des idées, la philosophie, toutes reconduites à la porte de notre tour d'ivoire poétique — renvoyées au domaine de la pure critique, des spéculations sur l'œuvre singulière — qui font retour dans le champ définitoire. Comment intégrer la dimension référentielle du fantastique dans une théorie générique ? C'est le point nodal des discussions, aux yeux de Stephan Berg — principale faiblesse, selon lui, des définitions en cours, origine du désordre conceptuel marquant les recherches de ses prédécesseurs :

« L'erreur la plus grave et la plus répandue dans la critique consiste à évaluer les textes fantastiques selon des stratégies strictement immanentistes. Car c'est justement le fait de détacher le fantastique du contexte historique dans lequel il se développe qui explique ce caractère malheureusement arbitraire des concepts choisis pour l'élucider : comme il n'y a plus d'instance extérieure qui serve de critère pour mettre en lumière une structure commune à un ensemble de textes, chaque œuvre devient une pièce unique. »<sup>182</sup>

À priori cependant, rien n'oblige à postuler une référence extérieure au texte pour mesurer tout le champ fantastique à la même aune philosophique. Il peut même paraître plus judicieux de penser que si la constante du genre est une construction aporétique mettant en question la

<sup>182</sup>«Der größte und am durchgängigsten zu beobachtende Fehler der Diskussion besteht darin, die Bewertung phantastischer Texte allein über textimmanente Strategien zu versuchen. Denn gerade die Entkoppelung der Phantastik von ihren historischen Entstehungsbedingungen hat ja auf der begrifflichen Klärungsebene genau die oben bemängelte Beliebigkeit zur Folge: da es keine äußere Instanz mehr gibt, an der sich eine durchgehende Struktur des Textsamples zeigen ließe, wird jeder Text zum Unikat.»  
Stephan Berg : op. cit., p. 32.

vision du réel, une telle contradiction se trouve en permanence reformulée dans chaque œuvre, selon la manière dont l'auteur s'approprie les enjeux intellectuels et esthétiques de son époque. L'approche générique n'a pas vocation à fournir des schémas explicatifs susceptibles d'épuiser le sens des œuvres ; il est tout à fait légitime, au contraire, qu'elle propose des modèles ouverts, ménageant un espace libre où peut s'inscrire la manière particulière dont chaque texte reprend des formes léguées par la tradition.

Dans le cas du fantastique, déterminer d'une manière qui soit pertinente pour tout le genre les deux dimensions qui le constituent est une gageure philosophique. Il suffit d'énumérer les concepts antinomiques invoqués en la matière pour s'en convaincre : vraisemblable et invraisemblable, expérience tangible et phénomènes magiques, normalité quotidienne et révélation d'une autre dimension, naturel et surnaturel, rationnel et irrationnel, réel et imaginaire — peut-on fonder sur des catégories aussi complexes et mouvantes des repères génériques stables ?

Marianne Wunsch s'y est essayée, proposant de définir le fantastique par rapport à la conception de la réalité que se fait une époque donnée : il s'agit de dégager les « postulats de base » sur lesquels se construit une vision du monde culturellement dominante, la littérature fantastique étant ensuite définie par la manière spécifique dont elle s'écarte d'une telle norme<sup>183</sup>. Plus précisément encore, elle est appréhendée sous la forme d'une

---

<sup>183</sup>Marianne Wunsch : op. cit., 1.3- *Der epochenspezifische « Realitätsbegriff : « Basispostulate » der Realitätserfahrung et 1.4- Das „Fantastische“ als Abweichung vom Realitätsbegriff“ und seine Abgrenzung von verwandten Strukturen*, pp. 17-43.

L'enjeu est en l'occurrence de distinguer le fantastique des autres formes de littérature non mimétique (utopie, science-fiction, merveilleux), genres connexes avec lesquels il est souvent confondu, notamment dans la pratique éditoriale. En général, les théoriciens établissent une démarcation assez claire entre le conte fantastique et le conte de fées, qui ne connaît pas le même effet de rupture, ainsi que le proposaient déjà Castex, Vax et Caillois — on a vu que Fabre double cette partition d'une opposition entre le dysphorique et l'euphorique ; la manière dont Jean-Jacques Pollet différencie le *Volksmärchen* du *Kunstmärchen* en relève plus classiquement (voir *supra*, pp. 119-120). Dans ce sillage, Todorov a proposé une formalisation souvent critiquée pour sa trop grande rigidité, faisant du fantastique « un genre toujours évanescant », cas limite entre ce qui relèverait de l'étrange (énigmes finalement expliquées rationnellement) et ce qui verserait dans le merveilleux (Tzvetan Todorov : op. cit., pp. 46-49). Les autres lignes de clivage sont plus mouvantes. Reprenant une dénomination du XIXe siècle, Todorov considère par exemple la science-fiction comme un « merveilleux scientifique », tandis que Roger Bozetto, analysant les littératures de l'imaginaire moderne, fait passer la frontière entre fiction spéculative, dont le référent est situé dans un ailleurs spatial ou temporel (voyage imaginaire, utopie, science-fiction) et fantastique, dont le référent est par essence

structure narrative associant un schéma explicatif à un phénomène qui semble enfreindre les lois communément admises. Cela conduit à distinguer un fantastique « effectif » (*faktisch*), soit dans les textes qui maintiennent une ambiguïté quant à la nature de l'événement en cause, soit dans ceux qui en proposent une interprétation occultiste, et un fantastique « réduit » (*reduziert*), lorsque l'étrangeté est finalement ramenée à des éléments conformes au savoir dominant (illusion, rêve, hallucination, supercherie) ou lorsqu'elle se trouve intégrée à un système rationaliste relevant de la science-fiction<sup>184</sup>. On reconnaît en cela l'héritage un peu remanié de Todorov<sup>185</sup>, dont la démarche immanentiste se trouve en quelque sorte corrigée par un ancrage dans l'histoire des idées.

Reste à mesurer l'efficacité et la cohérence de cette lecture historiciste, ce qui suppose d'en examiner d'abord les fondements, c'est-à-dire la manière dont se trouve défini le « savoir culturel » (*kulturelles Wissen*) déterminant à chaque époque une certaine vision du réel. Celui-ci est appréhendé à travers une série de « postulats ontologiques fondamentaux » (*fundamental-ontologische Basispostulate*)<sup>186</sup>, système complexe de règles formelles (logique, causalité, conception de l'espace et

---

innommable, impossible à figurer (op. cit., pp. 6-7). Andrzej Zgorzelski a tenté pour sa part de classer, en fonction de leur rapport à la mimésis, tous les genres narratifs, depuis la fable et le conte de fées jusqu'à la « prose métaphorique » (*metaphorische Prosa*) contemporaine en passant par le roman picaresque, l'utopie, la littérature réaliste et beaucoup d'autres. Certains résultats peuvent paraître discutables — c'est le cas de la distinction entre une littérature anti-mimétique (conte, roman occultiste) et une littérature non mimétique (*fantasy*, anti-utopie et science-fiction), tandis que le roman utopique se retrouve pour sa part affilié au fantastique. Néanmoins, le projet de Zgorzelski n'est pas sans intérêt, en particulier parce que l'auteur, comme Gérard Genot, esquisse une approche sémiotique du fantastique, voie peu explorée qui semble de nature à résoudre certains problèmes en suspens (Andrzej Zgorzelski, 1987, op. cit., pp. 21-32 ; Gérard Genot : op. cit.).

<sup>184</sup>Marianne Wünsch : op. cit., pp. 63-68.

<sup>185</sup>La tripartition todorovienne entre fantastique, étrange et merveilleux, qui tendait à réduire le premier domaine à une mince ligne de partage, se trouve assouplie : tout en reconnaissant un statut privilégié aux textes demeurant ambivalents, Marianne Wünsch élargit la notion de fantastique à ceux qui, fonctionnant eux aussi sur le mode de la rupture, de la contradiction, s'achèvent en fait sur une confirmation du miracle, de la magie, du surnaturel (ibid., pp. 43-54).

L'influence de Todorov apparaît aussi en d'autres points : ses analyses rhétoriques visant à montrer que le fantastique ne peut être qu'un discours au sens propre, voué à s'évanouir si la métaphore, la parabole ou l'allégorie prennent le pas, sont ainsi reprises sans modifications (Tzvetan Todorov : op. cit., chap. 5, pp. 80-87 ; Marianne Wünsch : op. cit., pp. 40-43).

<sup>186</sup>Marianne Wünsch : op. cit., pp. 18-22.

du temps), de prémisses théologiques (existence ou non d'un au-delà), et de principes scientifiques (notamment les lois de la physique, de la chimie et de la biologie) : est alors qualifié de fantastique tout événement qui enfreint l'une de ces règles, à condition que le scandale soit manifeste, par opposition au merveilleux qui déploie sans effet de rupture son cortège de sortilèges.

Cette savante construction rend parfaitement compte d'un fantastique marqué par l'ésotérisme, celui auquel Marianne Wünsch se consacre tout particulièrement parce qu'il occupe une place prépondérante dans la période qu'elle explore. En effet, ces textes s'opposent à la fois aux principes scientifiques et aux dogmes chrétiens : il est donc facile de les situer par rapport à une *doxa* saisie comme un ensemble cohérent. Cependant, les postulats de base proposés pour définir ce savoir dominant ne forment pas un réseau homogène — on sait bien que les avancées scientifiques ont plus d'une fois pu ébranler des convictions religieuses établies. Le système de référence totalisant proposé par Marianne Wünsch pour définir le fantastique se révèle donc en fait morcelé, friable.

En conséquence, ce sont justement les rapports du fantastique au merveilleux chrétien qu'elle a le plus de peine à analyser. Elle remarque ainsi qu'il existe des phénomènes exclus de l'expérience quotidienne et difficilement compatibles avec les données de la science moderne, qui font pourtant pleinement partie du réel pour un croyant<sup>187</sup>, mais elle n'analyse guère les textes qui jouent de cette opposition. Au contraire, Marianne Wünsch tend à exclure du champ fantastique le merveilleux chrétien, dont il serait en effet bien difficile de dire s'il est compatible ou non avec un « savoir culturel » ambivalent à cet égard. Le motif de la rencontre avec le diable, par exemple, est à ses yeux passé de mode et n'a droit de cité dans la littérature moderne qu'à titre symbolique : *La naissance de l'Antéchrist* lui semble ainsi renvoyer avant tout au cataclysme de la Première Guerre mondiale, et *La troisième balle* fait figure d'exception<sup>188</sup>. Il conviendrait

<sup>187</sup>Ibid. pp. 26-27.

<sup>188</sup>Ibid. pp. 56-58 et pp. 158-159.

On pourrait objecter que le diable n'a cessé de hanter l'univers anglo-saxon, notamment au cinéma avec des films comme *Rosemary's baby* (Roman Polanski), inspiré du roman d'Ira Levin, ou *L'exorciste* (William Friedkin), qui demeure à ce jour l'un des plus gros succès hollywoodiens. Dans le domaine littéraire contemporain, on peut encore citer, par



plutôt de s'interroger sur les rapports qu'entretient le fantastique avec la légende — chrétienne ou folklorique — qui lui fournit aussi bien des thèmes que des structures narratives<sup>189</sup>. Ici se révèle l'une des principales faiblesses de la démarche de Marianne Wünsch qui, occupée à repérer le genre selon un système de coordonnées principalement extra-littéraires, tend à négliger dans ses analyses les effets d'intertextualité qui sont au cœur des relations génériques<sup>190</sup>.

- Discours -

En fait, lire le fantastique sur un mode avant tout référentiel, c'est faire succomber le discours critique aux sortilèges mêmes du texte littéraire, participer à ce « fantasme de la mimésis » si souvent analysé au XXe siècle sous le double éclairage de la linguistique et du formalisme russe<sup>191</sup>.

---

exemple, *The Hitchhicker*, nouvelle où Roald Dahl décrit la rencontre d'un automobiliste avec un étrange auto-stoppeur en qui se dessine peu à peu une incarnation satanique.

Explorant le thème du pacte avec le diable, Florian F. Marzin remarque comme Marianne Wünsch qu'on le trouve plutôt dans une littérature ancienne, mais donne aussi des exemples contemporains (Florian F. Marzin : op. cit., pp.129-130).

Jean Fabre a consacré tout une réflexion à cette figure de l'Ennemi par excellence, montrant qu'elle se maintient dans des formes traditionnelles, sous-tendues par un discours théologique classique qui en fait, *in fine*, un instrument de la Providence, en même temps qu'elle subit une série de transformations, s'alliant au thème du double, se démultipliant en des figures variées de démons et de sorciers, s'humanisant en des incarnations banales pour se diffuser finalement dans l'abstraction d'un Mal saisi dans son essence et sa terrifiante gratuité (op. cit. pp. 407-421 ; certains de ces aspects se retrouvent indubitablement chez Perutz, comme on le verra aux chapitres 6 et 7).

<sup>189</sup>Les théoriciens français du fantastique se réfèrent peu à ces catégories, implicitement assimilées au merveilleux. En revanche, il est de tradition de distinguer en Allemagne le conte et son univers purement fantaisiste de la légende (*Sage* et *Legende*), dont le propos est de faire croire à l'incroyable, au miracle, au châtement divin et à la récompense des justes, dans une perspective d'édification. Comme le fantastique, la légende est donc fondée sur l'irruption ici-bas d'un événement qui, d'abord, n'y avait pas sa place. Mais l'effet de rupture — constitutif du fantastique — est déjoué dans ce cas par la référence explicite à un ordre supérieur dans lequel tous les éléments narratifs viennent s'intégrer.

<sup>190</sup>Lorsque Marianne Wünsch étudie les transformations que les œuvres peuvent faire subir à certains thèmes classiques — celui du Juif errant par exemple — c'est d'emprunt aux doctrines ésotériques qu'il s'agit et non d'héritage littéraire (op. cit., pp. 152-180).

<sup>191</sup>L'expression est de Philippe Hamon qui revient sur les changements de perspective critique marquant l'approche, au XXe siècle, des problèmes posés par la représentation du réel en littérature (Philippe Hamon : *Un discours contraint*. In *Littérature et réalité*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1982, cit. p. 131). En se limitant au champ français, il faut bien sûr citer au moins deux autres formules, plus célèbres, forgées pour résumer ce fantasme et données en titre à des articles reproduits dans le même recueil : *L'illusion référentielle* de Michael Riffaterre et *L'effet de réel* de Roland Barthes.

Paradoxe, pensera-t-on, puisque le texte fantastique n'est justement pas mimétique et se trouve souvent présenté comme le pendant d'une écriture réaliste. Cependant, cette polarisation même entraîne des glissements bien mis en lumière par Andrzej Zgorzelski :

« On rassemble communément sous la rubrique " littérature fantastique " toutes les œuvres qui n'entrent pas dans la catégorie vaste et floue des " écrits réalistes ". Ce faisant, on suppose implicitement que tout élément fictionnel ne correspondant pas à l'expérience intersubjective qu'a le lecteur de la réalité environnante est nécessairement " fantastique ". Il en résulte que plus une œuvre contient " d'éléments fantastiques ", plus on pourra la classer avec certitude dans la catégorie de la littérature " fantastique ". Même des auteurs conscients de l'erreur " réaliste " sont contraints d'analyser le fantastique en comparant directement réalité fictionnelle et réalité empirique. »<sup>192</sup>

Cette « erreur » repose sur un déni, ou tout au moins sur une omission consistant à gommer les aspérités du discours littéraire, à masquer son tissage particulier, à résorber ces aspects spécifiques dans le primat accordé à la fonction référentielle. Ainsi Marianne Wünsch, tout en définissant le fantastique comme une structure narrative, refuse de situer celle-ci sur le plan du discours auquel elle préfère ce qu'elle désigne par le mot français d'" histoire ", derrière quoi l'on reconnaît ce que les Allemands nomment en général, à la suite des formalistes russes, la " fable " : l'enchaînement des événements faisant l'objet du récit<sup>193</sup>. En d'autres termes, la question centrale qu'elle pose pour appréhender le fantastique porte sur ce qui se passe dans l'histoire, afin d'en mesurer la conformité avec la réalité extra-littéraire, et non sur les stratégies qui président à l'exposé : le " comment " de la narration, assimilé à la manière de tel ou tel auteur, donc exclu du domaine générique, est explicitement évacué au profit d'un " quoi ". Lorsqu'elle s'interroge sur les différences entre fantastique et

<sup>192</sup>«Der Volksmund faßt unter der Rubrik „Phantastische Literatur“ alle jene Werke zusammen, die nicht in die umfangreiche und verschwommene Klasse „realistischen Schrifttums“ fallen. Die stillschweigende Annahme dabei ist, daß alles Fiktionale, das nicht der intersubjektiven Erfahrung des Lesers von der ihn umgebenden Wirklichkeit entspricht, notwendigerweise ein „phantastisches Element“ sein muß. Daraus folgt, je mehr „phantastische Elemente“ in einem Werk enthalten sind, desto zuverlässiger paßt das Werk in die Kategorie „phantastische“ Literatur. Selbst Autoren, welche den „Realismus“-Irrtum erkennen, erörtern notgedrungen „das Phantastische“ in Begriffen des unmittelbaren Vergleichs zwischen fiktionaler und empirischer Wirklichkeit.» Andrzej Zgorzelski, 1987, op. cit., p. 21. Le terme d'« erreur réaliste » est utilisé en référence à *Structural Fabulation. An Essay of Fiction of the Future* de Robert Scholes (Notre Dame, Londres : University of Notre Dame Press, 1975).

<sup>193</sup>Marianne Wünsch : op. cit., pp. 14-17.

merveilleux, notant que les mêmes thèmes peuvent apparaître dans les deux genres, elle se trouve conduite à préciser :

« Sur le plan du discours en revanche, les moyens employés pour présenter l'histoire dans les textes qui nous ont été transmis jusqu'ici dans l'un et l'autre domaine sont à l'évidence différents. Mais Propp avait déjà préféré ne pas situer ses principaux critères définitoires à ce niveau, car il faut en principe préserver la possibilité que les mêmes événements soient racontés de manière variable. Ce qui distingue essentiellement le fantastique d'autres formes de littérature et en fait la spécificité peut du reste difficilement être décelé au plan du discours, marqué au long d'une histoire aujourd'hui vieille d'environ deux cents ans par les modes de descriptions les plus divers propres à chaque auteur et à chaque époque.»<sup>194</sup>

Raisonnement en forme d'escamotage : établir la distinction entre fantastique et merveilleux oblige à poser la question du discours, mais le discours, dans son miroitement, sa dispersion, sa fluidité, fait hésiter l'analyste. Le texte sera donc traité comme une parole non stylisée, ce qui expose à certains périls car la " grammaire " littéraire fait sans cesse retour, affleure sans être nommée en bien des développements théoriques<sup>195</sup> — la

<sup>194</sup>«Offenkundig verschieden sind hingegen die Mittel der Präsentation der Geschichte auf der discours-Ebene der uns bislang aus der einen oder anderen Klasse überlieferten Texte. Schon Propp hatte es aber vorgezogen, nicht auf dieser Ebene seine zentralen definitoischen Kriterien zu suchen; denn im Prinzip muß die Möglichkeit eingeräumt werden, daß dieselben Geschehnisse auf die eine oder auf die andere Weise erzählt werden. Das, was Fantastik wesentlich von anderer Literatur unterscheidet und für sie spezifisch ist, kann ohnedies wohl kaum auf der discours-Ebene gesucht werden, die in ihrer nunmehr rund 200jährigen Geschichte von verschiedensten autoren- oder epochenspezifischen Darstellungsmodi bestimmt wurde.» Ibid. pp. 34-35.

<sup>195</sup>Jean-Marie Schaeffer note justement que la bipartition héritée du formalisme russe entre fable (histoire) et sujet (récit, ou discours chez M. Wunsch) présente « le désavantage de ne pas faire de différence entre récit de fiction et récit factuel — distinction qui a été pendant très longtemps le point aveugle de l'analyse du récit. » Reprenant la démarche de Genette, qui distingue l'histoire (événements dénotés), la narration (acte d'énonciation) et le récit (produit syntaxique et sémantique de cet acte), il précise que si, dans le cas du récit factuel, l'histoire précède la narration, il n'en va pas de même pour la fiction, dépourvue de référent préalable : « Dans le récit de fiction, la narration est une assertion feinte sans portée dénotationnelle : l'histoire n'existe que comme projection mentale induite par le récit. L'ordre de dépendance logique est donc le suivant : narration => récit => histoire. Le fait que dans le récit de fiction, contrairement à ce qui se passe dans le récit factuel, l'univers co-impliqué par l'histoire constitue un monde sémantiquement incomplet, indique clairement cette dépendance logique du niveau de l'histoire par rapport au niveau du récit. » Jean-Marie Schaeffer : *Temps, mode et voix dans le récit*. In Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer Éd., op. cit., p. 710. Cette analyse met nettement en évidence le fait que l'histoire fictive ne peut être véritablement saisie comme une simple série d'actions ou un enchaînement de faits, en dehors d'un récit qui la fait advenir selon une logique complexe.

question déjà évoquée du sens propre et de la lecture métaphorique ou allégorique en offre un témoignage parmi d'autres.

Ce non-dit mine certaines des thèses développées par Marianne Wunsch : l'exemple le plus magistral en est fourni par le chapitre consacré aux conditions permettant de définir « l'acceptabilité culturelle » du fantastique. Il s'agit de chercher « ce qui fait que la fiction fantastique est rejetée par le lecteur comme un tissu d'inepties et classée au rayon de la sous-littérature, ou bien acceptée par lui comme pertinente, même s'il n'y croit pas parce qu'elle contredit son savoir, et considérée comme une œuvre littéraire digne d'être lue »<sup>196</sup>. L'hypothèse — qui sous-tend toute l'entreprise de Marianne Wunsch — est la suivante : un texte fantastique est d'autant plus « acceptable » qu'il puise sa thématique dans un occultisme vivace. Deux problèmes se posent alors : la pérennité des classiques du genre et les œuvres qui ne s'inspirent d'aucun système répertorié (*Die Spinne* de Hanns Heinz Ewers, est cité en exemple). Dans le premier cas sont invoqués « les mécanismes de canonisation qui font entrer des textes au Panthéon des chefs-d'œuvre »<sup>197</sup> : s'agit-il d'une opération conservatoire appuyée sur l'autorité de la chose jugée, par laquelle se trouveraient sélectionnées des pièces de musée ayant valeur de témoignage sur leur époque, ou bien faut-il penser que l'œuvre demeure lisible en raison, par exemple, de sa pluralité intrinsèque ? La chose ne sera pas précisée, mais le critère finalement introduit pour venir à bout du second problème — l'énigme posée par les textes libres de tout ancrage occultiste immédiatement identifiable — éclaire le problème en manifestant de manière éclatante le retour de ce refoulé théorique qu'est le discours :

*« Les événements ou les schémas explicatifs fantastiques qui ne reposent pas sur les sciences occultes sont néanmoins acceptables lorsqu'ils sont reliés à des significations qui peuvent être établies par l'interprétation, éléments d'une idéologie consciente ou non, mais en tout cas représentative*

<sup>196</sup>Ibid. pp. 54-62, cit. p. 54 : «wovon hängt es ab, ob die fantastische Fiktion vom Leser als alberner Unsinn verworfen und trivialer Subliteratur zugeordnet oder zwar nicht geglaubt, aber doch in dem Sinne akzeptiert wird, daß sie ihm, obwohl sie seinem Wissen widerspricht, als relevante und des Lesens werte Literatur erscheinen kann?»

<sup>197</sup>«Denn die Akzeptabilität der texte aus anderen Epochen oder Kulturen regelt sich, ganz wie im Falle der nicht-fantastischen Literatur, primär oder zumindest zusätzlich in Abhängigkeit von anderen Faktoren, etwa den jeweiligen Mechanismen der Kanonisierung, mittels derer Texte ins Pantheon der Meisterwerke aufgenommen werden.» Ibid. p. 55.

*de l'époque. [...] " Établi par l'interprétation " ne renvoie pas ici au cas où la signification est effectivement donnée dans le texte (c'est-à-dire à des structures effectivement allégoriques, paraboliques, etc.), ni à une lecture allégorique arbitraire ; la critique littéraire ne dispose pas d'une terminologie adéquate et je dois donc avoir recours à des périphrases. " Établi par l'interprétation " renvoie en l'occurrence à ce même processus par lequel on peut aussi interpréter de manière légitime des œuvres " mimétiques ", " réalistes " par exemple, en l'absence de signal de transposition explicite et sans tomber pour autant dans une lecture allégorique arbitraire. Car, quelle que soit la nature du texte fantastique, il s'agit avant tout de littérature, donc d'un ensemble porteur de sens et interprétable. »<sup>198</sup>*

Réapparaît donc, en filigrane, le tissage littéraire : s'essayer à « établir par l'interprétation » des significations qui ne peuvent être immédiatement décryptées comme les transpositions " romancées " de systèmes de pensée extérieurs au texte, c'est renvoyer de l'" histoire " au discours, tenter de saisir une cohérence *interne* — manière particulière dont le texte secrète, à partir d'éléments hétérogènes, des réseaux de sens qui ne se réduisent pas à des séquences actantielles analysées dans leur seule dimension référentielle. Si le fantastique est une architecture narrative que l'on peut définir par un effet de rupture mettant en jeu des conceptions contradictoires de la notion de réel, cette organisation doit donc être ressaisie dans les méandres de chaque discours singulier.

- Codes -

Il ne peut s'agir ici, comme l'on sait, de reconstruire une typologie générale du texte fantastique : non seulement le corpus choisi, pour exemplaire qu'on veuille le considérer, serait loin d'y suffire, mais la

---

<sup>198</sup>«Nicht durch okkultistisches Wissen gestützte fantastische Ereignisse oder fantastische Erklärungsangebote sind dennoch dann akzeptabel, wenn sie mit interpretatorisch eruierbaren Bedeutungen verknüpft sind, die kulturell bewusste oder nicht-bewusste, jedenfalls aber kulturell relevante Ideologeme des Epoche darstellen. [...] Mit „interpretatorisch eruierbar“ ist hier weder der Fall der im Text tatsächlich vorgegebenen Übertragung (also tatsächlich allegorische, parabolische usw. Strukturen) noch der Fall der willkürlichen Allegorese gemeint, die Literaturwissenschaft hat keine entsprechende eindeutige Terminologie, und ich muß mir daher mit Umschreibungen helfen. „Interpretatorisch eruierbar“ ist hier in dem Sinne gemeint, wie wir auch „mimetische“, z.B. „realistische“ Texte legitim interpretieren können, ohne daß sie Signale einer „Übertragbarkeit“ aufwiesen und ohne daß wir uns der willkürlichen „Allegorese“ schuldig machten. Denn was immer fantastische Literatur ist, sie ist zu allererst Literatur, und das heißt: sie ist bedeutungstragend und interpretierbar.» Marianne Wunsch : op. cit., pp. 61-62 (L'usage de l'italique revient à Marianne Wunsch, c'est moi qui souligne de plus certains passages dans la version traduite).

méthode qui se dessine pour échapper aux impasses théoriques apparues en chemin ne s'y prête guère. Après une série d'examens critiques où se dessinent par réaction, comme en creux, certaines propositions, il est sans doute temps de reprendre brièvement l'ensemble sur un mode plus assertif.

L'horizon de ce travail pourrait être une sorte d'utopie barthésienne : faire droit à la fragmentation, à la dispersion, à la pluralité du texte, « éviter de le structurer *de trop*, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d'une dissertation et le fermerait »<sup>199</sup>. Paradoxe que de vouloir concilier ce souci du pluriel, qui fait échapper l'objet d'étude à toute systématisation, avec une entreprise de définition générique ? Non point, s'il se trouve des processus analytiques susceptibles de soutenir une telle gageure. Abandonner une vision matricielle du genre, qui menace toujours de s'ériger en norme, semble être un préalable adéquat : en s'appuyant sur la notion de généricité définie par Jean-Marie Schaeffer, il s'agira d'identifier simplement, parmi les multiples composantes textuelles, celles qui inscrivent l'œuvre dans une famille par un incessant mouvement de renvois, de reprises et de distorsions<sup>200</sup>.

Le refus d'une typologie trop détaillée découle aussi d'un diagnostic : les théories du fantastique commencent à prêter le flanc à la critique lorsqu'elles s'évertuent à faire entrer le plus de caractéristiques possible dans leurs canevas définitoires. L'analyse générique dévore ses propres enfants ; elle tend à absorber les textes dans le mirage d'une structure totalisante qui en épuiserait tous les aspects : il est alors facile de montrer, par des contre-exemples, ce que l'on perd en valeur opératoire — dans le cas du fantastique, on opposera aux tenants de la rupture brutale des effets de contamination lente<sup>201</sup>, aux adeptes de l'épouvante des fantômes charmants<sup>202</sup>, aux partisans des thèmes classiques (revenants, vampires et

<sup>199</sup>Roland Barthes : *S/Z*. Paris : Seuil, 1970, Coll. *Points. Essais*. p. 20.

<sup>200</sup>Notons au passage que la manière dont Daniel Couégnas aborde la paralittérature, préférant à une structure fermée une série de traits définitoires dispersés qui peuvent apparaître dans des combinaisons et à des dosages variables, s'inscrit dans une perspective assez proche.

<sup>201</sup>*Die Spinne*, de Hanns Heinz Ewers, peut ici aussi servir d'exemple.

<sup>202</sup>La Clarimonde déjà citée de Théophile Gautier (*La morte amoureuse*), mais aussi la Belkiss de Nodier (*La Fée aux Miettes*) ou la Véra de Villiers de l'Isle-Adam s'opposent ainsi au fantôme vengeur d'une Inès (Charles Nodier : *Inès de la Sierra*).

diableries diverses) des variations inédites<sup>203</sup>, aux férus d'occultisme des manifestations surnaturelles difficiles à identifier. Chaque fois, le texte qui se trouve exclu par le maillage trop serré d'une théorie s'apparente pourtant au corpus dont celle-ci tente de rendre compte : il vaut donc mieux s'en tenir à un dessin général, à une trame faite de quelques grandes lignes, et ménager ainsi l'espace libre dans lequel peuvent venir s'inscrire les *variations* propres à chaque œuvre<sup>204</sup>.

Il reste à montrer qu'une définition fidèle à ces principes ne faillit pas à l'impératif de rigueur scientifique, qu'elle ne conduit pas au flottement théorique en s'appuyant sur des critères trop vagues pour être véritablement discriminatoires, autrement dit que l'ouverture à la pluralité n'est pas une reddition, une manière de se laisser paresseusement submerger par l'infinie variété des œuvres. Reprenons la trame générique dégagée jusqu'ici : elle se caractérise par deux aspects : une architecture duelle, organisation contradictoire du matériel narratif, par laquelle s'institue, entre mimésis et merveilleux, une vision aporétique du réel. Cela suffit à distinguer le fantastique — récit clivé, mise en scène de l'impensable, construction en énigme — du conte de fée, de l'utopie et de la science-fiction, qui, au contraire, inventent des " nouveaux mondes " homogènes.

De plus, il est possible d'appréhender, sans se référer d'abord à un hors-texte faisant fonction de caution théorique, la manière dont se reconstitue dans chaque discours singulier cette ambivalence caractéristique du genre. Entre structure et histoire, la sémiotique et la pragmatique textuelle offrent une voie médiane depuis longtemps frayée par les analystes de « l'effet de réel » — Philippe Hamon caractérise en ces termes la façon dont elle s'inscrit dans le champ critique :

---

<sup>203</sup>*Das Haus der Kindheit* de Marie Louise Kaschnitz, ou *Djinns* D'Alain Robbe-Grillet.

<sup>204</sup>Verónica Jaffé Carbonell note à ce sujet : « Dans une perspective d'analyse structurale, on ne peut donc déterminer que les traits fondamentaux qui conditionnent le genre, laissant une large place à des modalités variables. » (*LP Phant*, p. 49).

Rien n'empêche évidemment d'explorer ces diverses modalités et d'entreprendre une sorte de cartographie du fantastique, qu'elle soit générale ou partielle (contes anglais, français ou allemands ; récits gothiques, romantiques, frénétiques ou contemporains ; etc.) : les exemples d'une telle démarche, de Castex à Steinmetz, ne manquent pas. Mais il y a loin de l'analyse descriptive à la typologie abstraite, toujours tentée, dans sa systématique, d'épuiser les possibilités combinatoires du genre, voire de figer le jeu ouvert des interprétations en un sens définitif.

« Ce serait donc une manière de sortir des hésitations esthétiques (mimésis ou pas mimésis ?), de surmonter le blocage apporté par la linguistique (la langue ne peut pas copier le réel) et d'unifier un certain nombre d'approches récentes (diachronisme d'Auerbach ou de Foucault, méthode stylistique immanente à la Riffaterre), que de situer le problème non plus au niveau des systèmes signifiants *produits* (une collection d'*énoncés*), mais à celui de l'intention qui a présidé à la production de ces systèmes (un *acte*, un *procès d'énonciation*, un « pacte » de lecture), c'est-à-dire au niveau de la relation entre le *programme* d'un auteur et un certain statut de lecteur à créer. Il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre : *comment la littérature copie-t-elle la réalité ?*, qui est une question devenue sans intérêt, mais de considérer le réalisme comme une sorte de *speech-act* (Austin, Searle) défini par une posture et une situation spécifique de communication, donc de répondre à une question du type : *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ?* [...] »<sup>205</sup>

Reformuler cette analyse au nom du fantastique revient à questionner le discours plutôt que l'"histoire" en s'interrogeant non sur la nature des phénomènes décrits, mais sur les stratégies narratives développées pour instaurer et miner de l'intérieur l'illusion mimétique — c'est à ce va-et-vient entre construction et destruction de « l'effet de réel » que tient finalement la contradiction propre au genre.

Comme le note Philippe Hamon, un tel changement de perspective renouvelle aussi la question du lecteur, qui cristallise justement les oppositions entre spécialistes du fantastique. Lorsqu'on s'interroge sur la manière dont un événement de la fable viole une norme, il est nécessaire d'introduire une instance qui, représentant la légalité, permette de mesurer l'infraction. « Qui hésite dans cette histoire ? » demandait Todorov, ouvrant un débat dont l'écho traverse tout le champ critique. La réponse qu'il propose demeure en effet des plus ambiguës. L'incertitude des personnages ne saurait suffire, remarque-t-il, car le lecteur pourrait en savoir plus long qu'eux, ce qui risquerait de détruire l'effet fantastique<sup>206</sup> : il faut donc postuler « une intégration du lecteur au monde des personnages » dont les modalités ne seront malheureusement pas précisées autrement que par le

<sup>205</sup>Philippe Hamon : op. cit., pp. 131-132.

<sup>206</sup>On a par exemple reproché à Andrzej Zgorzelski d'accorder aux personnages, dans une perspective strictement immanentiste, le privilège de pouvoir seuls évaluer les perturbations qui affectent l'univers du récit (Andrzej Zgorzelski, 1975, op. cit., p. 59 ; pour la critique, on peut se reporter à Gerhard Haas, op. cit., pp. 343-345, et surtout à Stephan Berg : op. cit., pp. 18-19). Dans un article plus tardif, Zgorzelski a modifié sa position selon des prémisses sémiotiques (1987, op. cit.).



recours à la notion de « lecteur implicite » définie, sans plus de développements, comme une fonction littéraire faisant pendant à celle de narrateur<sup>207</sup>.

Stephan Berg a fort justement aperçu que le problème ainsi laissé en suspens touche aux rapports entre texte et contexte<sup>208</sup>. Cependant, on s'engage dans une impasse en en faisant une question d'instance — l'alternative entre lecteur réel ou personnage fictif dessinant une nouvelle variation dans le débat qui oppose lectures référentialistes et méthodes immanentistes. En effet, c'est encore participer à l'illusion mimétique que de transformer les séquences actantielles en événements dont il faudrait mesurer chaque fois le coefficient de réalité, comme si l'"histoire" ainsi constituée avait une existence propre, hors du discours qui la porte<sup>209</sup>. En fait, syntagme des actions et paradigme des références entrent au même titre dans la constitution du récit, qu'il paraît donc plus juste d'analyser de manière globale en terme de communication littéraire. C'est dans cette perspective, à partir d'une analyse sémiotique du fait narratif, que Gérard Genot réfute l'approche todorovienne :

« [...] un Narrateur (JE) communique au Lecteur (TU) un message/récit renvoyant à un Héros (II.), selon des conventions, explicites ou implicites, qui établissent la commune appartenance de toutes ces instances au même monde. [...] Mais surtout, chacune des instances du processus est passible d'une d'une mise en question, et borner le champ du fantastique à l'hésitation d'un narrateur/héros (actif ou simplement témoin) est, non seulement insuffisant, mais faux. »<sup>210</sup>

Pour comprendre l'ambivalence propre au genre, il convient au contraire de considérer les différents pôles entre lesquels se joue la genèse et la transmission du récit.

---

<sup>207</sup>Todorov remarque seulement que dans la plupart des cas, l'hésitation est explicitement représentée dans le texte par un personnage auquel le lecteur s'identifie (il s'agit donc, cette fois, d'un lecteur réel) ; mais on ne saura pas comment analyser ceux des récits fantastiques qui ne sont pas ainsi focalisés (Tzvetan Todorov : op. cit., pp. 35-36).

<sup>208</sup>Stephan Berg : op. cit., pp. 15 et 32. Il mentionne à la fois le contexte de création et le contexte de réception, ce qui témoigne une nouvelle fois de la difficulté à poser, dans une perspective historique, un système de référence extra-littéraire clairement situé.

<sup>209</sup>Stanislaw Lem en a l'intuition lorsqu'il remarque, au sujet de la définition proposée par Todorov, que « l'"hésitation" suscitée par les événements présentés constitue un concept hybride, dans la mesure où l'on ne sait pas si "le naturel" et "le surnaturel" doivent être considérés comme des conventions littéraires ou comme des catégories ontologiques. » (Stanislaw Lem, op. cit., p. 122 ; voir aussi *supra*, note 141, pp. 109-110).

<sup>210</sup>Gérard Genot : op. cit., p. 100.

Dans cette perspective, ce qui est en cause dans le fantastique aussi bien que dans le réalisme, c'est le vraisemblable, défini comme « un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la *lisibilité* du message par des références explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de " réel " »<sup>211</sup>. Cette approche n'est pas incompatible avec la notion de « savoir culturel » à laquelle Marianne Wunsch adosse sa réflexion, à condition toutefois de ne pas envisager celui-ci comme une *doxa* extérieure et préalable au texte, définie une fois pour toutes et servant de mesure à tout un corpus, mais comme une réinscription dans chaque œuvre, selon une économie toujours singulière, d'éléments de savoir variables<sup>212</sup>. Philippe Hamon précise à cet égard :

« Ce n'est jamais, en effet, le " réel " que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des " interprétants ", des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture (Maupassant, dans ses innombrables descriptions du panorama de Rouen, copie-t-il le réel, ou se copie-t-il soi-même, ou copie-t-il la description de Rouen par Flaubert dans *Madame Bovary*, qui lui-même copiait un code pictural etc. ?). »<sup>213</sup>

Roland Barthes avait systématisé cette approche quelques années plus tôt, s'essayant dans *S/Z* à « ne laisser aucun lieu du signifiant sans y pressentir le code ou les codes dont ce lieu est peut-être le départ (ou l'arrivée) »<sup>214</sup> — l'étude très détaillée, phrase à phrase, qu'il consacre à *Sarrasine* (Balzac), lui permet de montrer concrètement comment un texte mobilise des codes

<sup>211</sup>Philippe Hamon : op. cit., p. 129.

<sup>212</sup>Cette perspective permet notamment de prendre en compte les décalages entre différents régimes de croyance, fréquemment mis en scène dans la littérature fantastique, mais difficiles à intégrer dans la grille de lecture proposée par Marianne Wunsch.

<sup>213</sup>Philippe Hamon : op. cit., p. 129.

<sup>214</sup>Roland Barthes, 1970, op. cit., p. 19.

Voici l'une des définitions qu'il propose : « Le code est une perspective de citations, un mirage de structures ; on ne connaît de lui que des départs et des retours ; les unités qui en sont issues (celles que l'on inventorie) sont elles-mêmes, toujours, des sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste d'un catalogue (*l'Enlèvement* renvoie à tous les enlèvements déjà écrits) ; elles sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce *déjà*. Renvoyant à ce qui a été écrit, c'est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture), il fait du texte le prospectus de ce livre. » Ibid. pp. 27-28.

variables qu'il regroupe en l'occurrence, sans les hiérarchiser dans une architecture fermée, en cinq catégories<sup>215</sup>.

La lecture barthésienne, « pas à pas », destinée à identifier tous les éléments entrelacés dans le texte, n'est possible qu'à partir d'une œuvre courte dont on veut saisir au mieux la polyphonie — c'est la leçon de *S/Z*. Il s'agit ici d'autre chose : analyser non pas tous les codes mis en jeu dans le corpus perutzien, mais ceux qui participent à l'apparemment générique, ceux auxquels le texte a donc recours pour semer le doute, faire croire à l'incroyable, figurer l'impensable, selon l'hypothèse — élaborée jusqu'ici à partir d'une démarche métacritique — que le fantastique est un jeu sur la mimésis, une façon de susciter et de mettre en doute dans le même temps un certain « effet de réel » variable dans chaque œuvre. Lire Perutz, dans cette perspective, c'est à la fois éprouver la validité d'une proposition théorique, mesurer à quel point celle-ci permet de rendre compte de récits singuliers, et l'enrichir en retour d'une étude de cas montrant comment des textes s'inscrivent dans le genre par les variations mêmes qu'ils instaurent. On pourrait dire avec Barthes que le fantastique perutzien mobilise en particulier les aspects culturels, proaïrétiqes et herméneutiques du texte, les faisant jouer les uns contre les autres pour ériger en énigme une action développée au sein d'une réalité d'abord appréhendée dans ce qu'elle a de repérable, tant sur le plan concret que du point de vue linguistique, social et historique. Écriture mimétique minée par des emprunts au mythe, au conte populaire ou à la légende ; recours aux *topoi* de genres apparemment opposés brouillant le pacte de lecture ; régimes de croyance divergents, éventuellement relayés par des effets de diachronie ; mise en place d'énigmes piégées suscitant et déjouant à la fois l'attente du lecteur — telles sont les facettes où Leo Perutz fait miroiter l'ambivalence fantastique, les volutes lui servant à redessiner l'architecture duelle propre au genre, les

---

<sup>215</sup>Il s'agit des codes herméneutiques (articulations d'énigmes et de déchiffrements), sémantiques (unités de signifié — par exemple la féminité), symboliques (forme plus ample ou s'organise tout un jeu de renvois, de variations et de substitutions du sens), « proaïrétiqes » (les codes des actions, étant précisé que « dans le récit, ce qui délibère l'action, ce n'est pas le personnage, c'est le discours ») ou culturels (codes des références scientifiques, artistiques, philosophiques, morales) (ibid. pp. 23-28 et 266-268). On notera au passage que ce décryptage immanentiste du discours n'oublie pas l'insertion de l'œuvre dans le contexte historique et culturel.

figures par lesquelles il en perpétue le scandale fondateur. Les chapitres suivants ont pour enjeu d'explorer ces labyrinthes où la perte des repères logiques et esthétiques se constitue aussi en un système sémantique et symbolique donnant son sens à cet univers en trompe-l'œil.

### 3- Mimèsis

«Und er spielt nicht auf einem fernen Planeten ...» (Leo Perutz à propos de son roman *La nuit sous le pont de pierre* ; lettre à Hans Reimann du 12/1/1954).

#### 3.1- « ... mit fast erschreckender Lebensechtheit »<sup>1</sup> - L'art du détail vrai, signature perutzienne

##### - Ancrage -

Si l'usage courant, fidèle à l'étymologie<sup>2</sup>, marie le fantastique avec tout ce qui, relevant de l'imaginaire, semble déroger à l'expérience quotidienne, à l'ordre éprouvé du monde, les théoriciens du genre manquent en revanche rarement de rappeler à quel point il est lié à la mimèsis : le définir comme une forme de scandale, de rupture, d'infraction, c'est postuler en effet, selon la formule de Jean-Luc Steinmetz, que « le texte fantastique construit d'abord une aire normative qu'il cherche ensuite à défaire »<sup>3</sup>. Ce territoire se constitue, on l'a vu, selon des stratégies référentielles : c'est une représentation de la réalité extra-littéraire qui se trouve mise en jeu. Jean-Baptiste Baronian parle ainsi de « déroute du réel », précisant que « contrairement à la féerie, contrairement à la science-fiction, contrairement aussi à la littérature surréaliste [...], et malgré les évidentes accointances et les connexions, le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien »<sup>4</sup>. Gérard Genot note pour sa part que « pour faire douter puissamment du réel, il faut l'établir puissamment »<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>«So treten die Gestalten, die er schafft, die Situationen, in denen sie aufeinanderstoßen, mit fast erschreckender Lebensechtheit ans Licht.» Georg Fröschel : op. cit..

<sup>2</sup>On trouve de nombreuses remarques, chez les spécialistes de la question, sur l'origine du terme. Citons à titre d'exemple les notations de Jean-Luc Steinmetz, qui remonte au verbe grec *phantasein* ("apparaître", mais aussi "donner l'illusion") et parcourt une chaîne sémantique allant de *phantasia* ("apparition") et *phantasma* ("spectre", "fantôme") à *phantastiké* ("imagination") : la *fantaisie* du français classique est ainsi "imagination" et "chimère" à la fois, de même que l'adjectif *fantastique* renvoie à l'imaginaire en général, au songe vain en particulier, et au spectre — illusion d'apparence corporelle — dans son acception la plus particulière. Jean-Luc Steinmetz : *La littérature fantastique.*, op. cit., pp. 3-5.

<sup>3</sup>Ibid. p. 29.

<sup>4</sup>Jean-Baptiste Baronian : op. cit., pp. 13 et 16.

<sup>5</sup>Gérard Genot : op. cit., p 110.

Autrement dit, il s'agit de susciter une « illusion référentielle », de mobiliser les codes éprouvés d'une littérature mimétique afin de mieux les subvertir<sup>6</sup>.

Mimésis : antique et vaste notion — quel point de référence choisir en la matière ? L'esthétique aristotélicienne ni le canon classique ne peuvent être ici d'un grand secours, parce que la représentation du réel y est soumise à l'impératif d'exemplarité : l'enjeu, comme le rappelle Ian Watt, est en l'occurrence « de rallier ses forces en face du flux de sensations qui n'a pas de sens et d'atteindre à la connaissance des universaux qui constituent seuls l'ultime et immuable réalité »<sup>7</sup>. La stratégie fantastique s'inscrit dans une autre perspective : ce n'est point une vérité abstraite qu'elle cherche à mettre en question, mais le réel quotidien, garanti par la banalité même de l'expérience individuelle. Or celui-ci n'entre en littérature qu'au prix d'une rupture avec le classicisme : abandon des distinctions de niveau stylistique, qui permet au prosaïque de prendre place dans la littérature sérieuse, selon Erich Auerbach ; éclipse du type général au profit de la réalité singulière, marquant la naissance même du roman au cours du XVIIIe siècle pour Ian Watt<sup>8</sup>. Se donnant pour tâche d'élaborer une typologie du discours réaliste,

---

<sup>6</sup>Baronien en a l'intuition lorsque, s'essayant à « justifier le fantastique », trop souvent relégué à ses yeux dans les marges de la création littéraire, il affirme : « En d'autres termes, tout s'est toujours passé, tout se passe encore comme si *le fantastique était fantastique*, comme si le fantastique était un acte d'exception, comme si la vocation de la littérature — de la prétendue grande littérature — était la représentation des choses telles qu'elles sont, telles qu'elles tombent sous le sens » Op. cit. pp. 96 et 94).

<sup>7</sup>Ian Watt : *Réalisme et forme romanesque*. In *Littérature et réalité*, op. cit. (premier chapitre de Ian Watt : *The rise of the Novel*. Londres : Chatto and Windus, 1957).

On peut aussi se reporter, pour ce qui est du rapport entre fiction et réalité — considérée dans une perspective platonicienne ou scolastique — au chapitre intitulé *Zur Genese der Scheidung von Fiktion und Realität* in Hans Robert Jauß : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1991.

<sup>8</sup>Erich Auerbach : *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern : C. A. Francke, 1946 (traduction française : *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968). Les thèses principales sont notamment reprises dans la *Postface*.

Ian Watt s'attache à dégager les aspects formels du réalisme littéraire, établissant des correspondances avec l'évolution de la notion sur le plan philosophique, et conclut : « Le réalisme formel, en fait, est l'incarnation narrative d'une prémisse que Defoe et Richardson admettaient très littéralement, mais qui est implicite dans la forme du roman en général : la prémisse ou la convention première d'après laquelle le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatiotemporelles de leurs actions, détails qui

Philippe Hamon retrouve la même partition temporelle, précisant que l'objet de sa réflexion est « légué et imposé par une tradition culturelle centrée sur un certain nombre de textes valorisés, "littéraires", et sur certaines époques historiquement déterminées — le roman picaresque, le XVIIIe siècle anglais, les romanciers français et russes du XIXe siècle »<sup>9</sup>.

Or le fantastique apparaît justement, comme l'on sait, en même temps que s'instaure cette littérature marquée par un réalisme moderne : il n'est donc pas étonnant qu'il ait souvent été mesuré à une telle aune. Rappelant lui aussi que « le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager », Caillois note par exemple que l'auteur se doit d'être « exact, scrupuleux, réaliste », expliquant de la sorte que « parmi les maîtres incontestés du genre figurent tant de romanciers et de conteurs attachés à décrire platement la réalité la plus banale : Balzac et Dickens, Gogol et Maupassant »<sup>10</sup>. Castex avait le premier établi ce lien, s'attachant à souligner, entre autres, le « réalisme psychologique » du *Diable amoureux* ou « la vérité des détails » qui marque jusqu'aux scènes les plus étranges nées sous la plume d'E. T. A. Hoffmann<sup>11</sup>.

---

sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans les autres formes littéraires. » Op. cit., 1982, pp. 41-42).

<sup>9</sup>Philippe Hamon, 1982, op. cit., p. 129. Pour les travaux plus récents, on peut consulter, entre autres, Henri Mitterand : *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris : PUF, 1994 (Coll. « Écriture ») ou Jacques Dubois : *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris : Seuil, 2000 (Coll. « Points essais »).

<sup>10</sup>Roger Caillois : *De la féerie à la science-fiction*. Introduction à *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966, pp. 10 et 22. Dans l'espace germanophone, le *Schimmelreiter* de Theodor Storm illustre magistralement l'ancrage du texte fantastique dans un réalisme social et technique extrêmement précis.

Dieter Penning reprend les analyses de Caillois dans *Die Ordnung der Unordnung* : «Es ist wichtig festzuhalten, daß in der Phantastik noch so außergewöhnliche Erlebnisse Anspruch auf Objektivität bzw. intersubjektive Nachvollziehbarkeit erheben. Ausgangspunkt ist immer die Ebene der für uns vertrauten Wirklichkeit, die erst in einem zweiten Schritt verfremdet wird. Das phantastische Ereignis steht selten am Anfang eines Werkes, sondern tritt erst auf in Abhebung einer realistisch beschriebenen Welt», affirme-t-il en citant Caillois (Dieter Penning, op. cit., p. 37). Le schéma narratif proposé en l'occurrence — installation d'un cadre réaliste mis en question dans un second temps — est certes majoritaire, mais il peut donner lieu à des variations et inversions, explorées notamment par Florian F. Marzin (op. cit., pp. 118-125 et 140-150).

<sup>11</sup>Pierre-Georges Castex : op. cit., pp. 34 et 45.

- Authenticité -

« Intuitivement, le discours réaliste se définirait surtout négativement, par un non-style, et l'effet de réel comme un "laissé pour compte" de la structure, comme un résidu non intégrable aux modèles descriptifs. Cela n'est pas sans importance : à la différence de l'auteur fantastique par exemple, qui peut explicitement souligner la fantastique de son discours par des renvois à un corpus ou à un genre culturellement constitué (Gautier citant Hoffmann), l'auteur réaliste ne dispose pas de cet attirail citationnel. »<sup>12</sup>

Cette remarque de Philippe Hamon explique peut-être pourquoi les spécialistes de Perutz se sont plutôt attachés à étudier les structures narratives et les thèmes liés au surgissement du surnaturel que les aspects proprement référentiels de ses œuvres. La manière même dont l'écrivain inscrit ses récits dans un contexte historique précis — caution mimétique classique, quoiqu'ambivalente, comme on le verra — est rarement abordée dans cette perspective : si Dietrich Neuhaus ou Michael Mandelartz consacrent une bonne partie de leur travail à dégager des romans perutziens une certaine vision de l'histoire, seule Verónica Jaffé Carbonell note à plusieurs reprises que le choix d'un cadre historique a pour fonction de garantir l'effet de réel, tandis que Hans-Harald Müller renvoie aux commentaires d'époque pour en souligner le réalisme<sup>13</sup>.

Les critiques, en effet, se sont toujours montrés frappés par l'impression d'authenticité, la vigueur descriptive, le souci d'exactitude propres à l'écriture de Leo Perutz — toutes caractéristiques concourant à l'illusion mimétique. « Tout est vrai [...]. Cela se passe à Vienne et sent Vienne » affirme ainsi Richard A. Bermann à propos du *Maître du Jugement dernier*, tandis qu'Alfred Polgar souligne la précision qui permet à l'auteur, « rêveur de réel » à l'« imaginaire épris de vérité », de toucher à « l'essence du temps » où il fait vivre son *Turlupin*<sup>14</sup>. Par-delà le sens de la

<sup>12</sup>Philippe Hamon, 1982, op. cit., p. 127.

<sup>13</sup>LP *Phant*, Chap. 3, notamment dans sa conclusion pp. 152-153.  
*Leo Perutz*, pp. 110-111.

Le rôle précis que jouent les éléments historiques dans les textes de Leo Perutz sera étudié plus loin — leur analyse fait du reste l'objet d'un débat sur les termes duquel il faudra alors revenir.

<sup>14</sup>«Es ist alles echt [...]. Es spielt in Wien und riecht nach Wien.» Richard A. Bermann, 1923, op. cit.

«So, aus einer wahrheitsliebenden Einbildungskraft, erklärt sich dieses Real-Träumers Freude an der Historie [...]. Die Durchtränkung mit Gewesenheits-Farbe geht bis in die kleinste Nebensächlichkeit, bis in jedes Stückchen konkreten oder gedanklichen



couleur locale, Erhard Schütz voit même se dessiner dans cette aspiration à la véracité une recherche esthétique incarnée par certains personnages :

« L'image de l'artiste que trace Perutz pour nous était [...] celle d'un homme persécuté par le génie, torturé par les visions et condamné à copier la réalité.

C'est [...] Leonardo, errant jusqu'à ce qu'il trouve dans la rue le visage qu'il avait en tête ; c'est le "Maître de la matière" aztèque qui, dans *La troisième balle*, sait donner de toutes choses, à partir d'or et d'argent, une représentation plastique vivante — sauf de la fumée crachée par les armes des gens de Cortez. Jusqu'à ce que, la poitrine percée d'une balle, il trouve soudain comment faire [...].

La représentation parfaite s'offre au "Maître de la matière" au moment où la mort s'enfonce en sa poitrine ; de même, c'est avec la peur fichée au cœur — cette suppléante de la mort au sein de notre vie — que Perutz tire de la réalité tout ce qui peut donner visage à cette peur [...]. »<sup>15</sup>

L'écrivain, si avare en commentaires esthétiques, a néanmoins mentionné lui-même, en réponse à l'un de ses thuriféraires, le rapport fusionnel qu'il entretient avec ses personnages — élément d'un réalisme que l'on pourrait qualifier de flaubertien :

« Vous louez mon "sens profond des choses juives" — hélas un peu à tort. Car vous devriez alors trouver dans *Le cavalier suédois* un sens profond des choses suédoises, dans *Le marquis de Bolibar* un sens profond des choses espagnoles. En vérité, toutes les fois que j'entre dans un monde qui m'est étranger, je me glisse dans la peau d'un inconnu et j'y prends du bon temps. »<sup>16</sup>

Cette aptitude à habiter l'autre, surtout lorsque celui-ci vit en des époques lointaines, suppose de nourrir le travail romanesque par l'étude de sources

---

Hausrats, das den Raum der Erzählung füllt. Essenz der Zeit, die der Schreiber schildert, ist in seine Tinte gegossen.» Alfred Polgar : op. cit..

<sup>15</sup>«Das Bild vom Künstler, welches Perutz uns entwirft, war [...] das Bild vom Genieverfolgten, dem von Visionen Gequälten und zum Abbild der Wirklichkeit Verdammten. Sei es [...] Leonardo, der so lange herumgetrieben wird, bis er, was er im Kopfe hat, als Gesicht auf der Straße findet, sei es in *Die dritte Kugel* der aztekische "Meister der Materie", der alles Erdenkliche plastisch und lebendig aus Silber und Gold zu formen versteht — nur den Rauch aus den Gewehren von des Cortez Leuten nicht. Bis er, von einer Kugel in die Brust getroffen, jäh weiß, wie [...]. Wie dem "Meister der Materie" mit dem Tod in der Brust das vollkommene Bild zufällt, so zieht Perutz sich, in der Brust die Angst, den Stellvertreter des Todes im Leben, all das aus der Realität heraus, was dieser Angst Gesicht verleiht [...].» Erhard Schütz : op. cit..

<sup>16</sup>« Sie rühmen mir 'tief jüdisches Empfinden' nach, — leider nicht ganz mit Recht. Denn sonst müßten Sie beim 'Schwedischen Reiter tief schwedisches, beim 'Marques de Bolibar' tief spanisches Empfinden feststellen. Die Wahrheit ist, daß ich bei jedem Eintritt in eine mir fremde Welt in die Haut eines mir fremden Menschen krieche und mir dort wohl sein lasse. » Lettre de Leo Perutz à Schalom Ben-Chorin, août 1953 ; citée in *Leo Perutz*, p. 110.

non littéraires. On sait que l'écrivain y apportait un soin particulier comme en témoignent beaucoup de ceux qui l'ont vu au travail : son ami Egon Erwin Kisch le mentionne dans la critique qu'il consacre au *Marquis de Bolibar* ; Richard A. Bermann, confident littéraire de la première heure, explique à propos des romans historiques que « personne ne travaille avec plus de soin », plongé « durant des années dans les sources [...] les plus rares » ; bien plus tard, dans un hommage posthume, Schalom Ben-Chorin rappelle une fois encore que l'écrivain « examinait les faits avec un sens critique aigu, allant jusqu'au fond des choses, avant de laisser libre cours à sa plume »<sup>17</sup>. La correspondance et le journal tenu par Perutz viennent confirmer ces remarques. En mai 1928, alors qu'il commence à réfléchir au *Cavalier suédois*, il note par exemple qu'il a lu cinq ouvrages du XVII<sup>e</sup> siècle consacrés à l'agriculture<sup>18</sup>. Travaillant bien plus tard en Palestine à un roman sur le Mayflower qu'il n'achèvera pas, il écrit à Annie et Hugo Lifczis qu'il en est encore à se documenter et remercie Richard A. Bermann de lui avoir envoyé un ouvrage de référence en la matière, se réjouissant de savoir désormais « quel âge avait John Garver ou Eduard Winslow » ou bien « qui venait d'Angleterre et qui de Leyde »<sup>19</sup>. Le même souci de précision marque la rédaction du *Judas de Léonard*, d'abord rendue malaisée par la difficulté de consulter à Tel-Aviv des sources fiables, avant

<sup>17</sup>«Mit geradezu mathematischer Präzision arbeitet Perutz seine Stoffe aus, es ist einfach unfaßbar, [...] wie in einem minutiös studierten Hintergrund des Verschollenen das ewig Heutige nicht verloren geht.» Egon Erwin Kisch : op. cit..

«Niemand arbeitet sorgfältiger als dieser Fruchtbare. Aus seinen historischen Romanen können die Geschichtswissenschaftler lernen. [...] Er versenkt sich jahrelang in die Geschichtsquellen, sucht die seltensten [...]» Richard A. Bermann, 1923, op. cit..

«Aber er verließ sich als Autor historischer Romane nicht allein auf die Intuition, sondern sondierte mit scharfer Kritik und letzter Gründlichkeit die Fakten, ehe er an die freie Gestaltung schritt.» Schalom Ben-Chorin : *Dem Andenken des Dichters Leo Perutz*. In *Jedioth Chadashoth*. Tel-Aviv, 28/8/1957, p. 4.

<sup>18</sup>«5 Bücher aus dem 17. Jahrhundert über Landwirtschaft gelesen.» *Journal*, 16-17/5/1928. Cité in *Ich kenne alles*, p. 195.

<sup>19</sup>«Ich arbeite an meinem "Mayflowerroman", aber vorläufig immer noch am Quellenexcerpieren». Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 1er janvier 1938 ; citée in *Catalogue*, p. 306.

«Dein Buch ist von großem Wert für mich. Es gibt mir ziemliches Tatsachenmaterial, [...] ich weiß z. B. jetzt, wie alt John Garver oder Eduard Winslow waren und wer von den Leuten aus England und wer aus Leyden stammte.» Lettre à Richard A. Bermann, 12 janvier 1939 ; *ibid.* p. 307.

que la fortune ne sourie à l'exilé en lui faisant découvrir les carnets de Vinci qu'il avait si longtemps cherchés en vain en Europe<sup>20</sup>.

Cependant, si minutieux qu'il soit dans ses recherches documentaires, Perutz ne se veut certes pas continuateur du roman professoral en vogue à la fin du XIXe siècle<sup>21</sup>. Il choisit au contraire de faire œuvre littéraire en préservant sa liberté d'artiste, et se nourrit d'archives pour s'approprier ces "mondes étrangers" qu'il désire mettre en scène en leur imposant son propre sceau. Ainsi, tout ce qu'il apprend des *pilgrims* ne sera employé « qu'avec une grande prudence » et sous une forme « profondément modifiée »<sup>22</sup>. L'enjeu est de son propre aveu la « vraisemblance » plus que la « vérité »<sup>23</sup>, distinction qui rejoint les analyses de Philippe Hamon sur l'effet de réel<sup>24</sup> : il s'agit bien pour Perutz de susciter une illusion mimétique en donnant l'impression que ses romans sont inscrits dans une réalité extérieure à la littérature, dont la fonction est d'authentifier le texte.

Les techniques visant à faire oublier la frontière entre fiction et monde factuel sont multiples, les traces de cet ancrage objectif disséminées et variables, évidentes ou discrètes — depuis les références historiques très apparentes jusqu'au détail superflu cher à Roland Barthes<sup>25</sup>. Il serait vain de vouloir dresser un relevé exhaustif des éléments de réalisme auxquels Perutz fait appel, tant ils constituent le point de départ même de son

<sup>20</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 15 avril 1945 ; *ibid.* p. 314.

Témoignage de Leo Perutz recueilli par Joseph Finkelstein : *Die Welt eines Romanschriftstellers. (Ein Besuch bei Leo Perutz.)* In *Yedioth Hayom*. Tel-Aviv, Jérusalem, Haïfa, 25/3/1955, p. 5.

<sup>21</sup>Hans-Harald Müller note ainsi, à propos de *La troisième balle* : «Vertraut man den deutschen Literaturgeschichten, so setzt die Geschichte des modernen historischen Romans zwar erst mit Alfred Döblins *Wallenstein* (1918) ein —, doch schon der 1915 erschienene Roman *Die dritte Kugel* bricht mit der Gattung des gelehrten historischen Romans des 19. Jahrhunderts. Deren bekannteste Autoren, Gustav Freytag, Felix Dahn und Georg Ebers, hatten die Geschichte in ihren Romanen so darstellen wollen, wie sie in Quellen und Geschichtsbüchern überliefert war, und sie lediglich mit Details und Atmosphäre angereichert, die der historische Wahrscheinlichkeit entsprachen.» *Leo Perutz*, p. 103. On reviendra plus loin sur les aspects historiques des textes perutziens.

<sup>22</sup>«[...] Tatsachenmaterial, das ich natürlich nur mit großer Vorsicht und gänzlich verändert verwenden werde.» Lettre à Richard A. Bermann, Bermann, 12 janvier 1939 ; *Catalogue*, p. 307.

<sup>23</sup>*Ibid.*

<sup>24</sup>Philippe Hamon, 1982, *op. cit.*, p. 129 (voir à ce sujet la fin du chapitre 2).

<sup>25</sup>Roland Barthes : *L'effet de réel*. In *Littérature et réalité*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1982.

écriture — pensons à la vraisemblance psychologique ou au respect d'une chronologie conventionnelle que souligne à plusieurs reprises Verónica Jaffé Carbonell<sup>26</sup>. Toutefois, ce système complexe de codage référentiel peut être appréhendé à travers certaines des catégories proposées par Ian Watt, Roland Barthes ou Philippe Hamon pour en réduire la multiplicité : descriptions renvoyant à l'environnement concret, emplois de parlars différenciés, typologie sociale, topographies et chronologies — tels sont les aspects les plus marquants du réalisme perutzien dont il faut à présent analyser quelques cas exemplaires.

- Détails -

L'impression d'authenticité dégagée par les textes de Leo Perutz tient en partie au goût de l'écrivain pour les notations accessoires, ces descriptions incidentes, superflues du point de vue de l'économie narrative, à partir desquelles Roland Barthes développe justement la notion d'effet de réel<sup>27</sup>. Il peut paraître surprenant de rechercher l'accessoire, l'adjacent, la prolifération gratuite, chez un écrivain réputé impitoyable élagueur de récit<sup>28</sup>, ennemi de l'ornement, bâtisseur d'édifices narratifs où chaque élément vaut par sa fonction dans la composition d'ensemble et non par ses

<sup>26</sup>«In Bezug auf den Erzählstil kann noch gesagt werden, daß die "realistisch"-dramatische Figurencharakterisierung, der konventionelle chronologische Erzählvorgang als Darstellungsform der "realistisch"-natürlichen Ebene des Textes, in den Dienst der Erzählstrategie des Phantastischen gestellt ist.» *LP Phant*, p. 85. Cette analyse consacrée au *Marquis de Bolibar* pourrait être étendue à tous les textes fantastiques de Perutz.

<sup>27</sup>Selon Roland Barthes, tout texte narratif présente ce genre de détails qui paraissent insignifiants dans la mesure où l'analyse ne sait quelle fonction leur assigner, et dont le seul rôle consiste en fin de compte à renvoyer — illusoirement — à la réalité extra-textuelle : « Sémiotiquement, le "détail concret" est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifié ; [...] il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » Roland Barthes, 1982, op. cit., pp. 88-89.

<sup>28</sup>Jan Christoph Meister l'a bien montré en étudiant le travail d'adaptation auquel Perutz soumet le dernier roman de Victor Hugo, *Quatre-Vingt-Treize* (Jan Christoph Meister, 1993, op. cit.)

seules vertus évocatoires<sup>29</sup>. Mais si les descriptions circonstanciées, les exposés balzaciens ou les digressions hugoliennes ne sont guère dans sa manière, Perutz est en revanche l'homme des petites touches, multipliant en collectionneur de curiosités qu'il était, sous la forme éminemment caractéristique de l'énumération<sup>30</sup>, les références à ce que Barthes appelle aussi le « réel concret »<sup>31</sup>.

Il insère par exemple dans ses récits des listes d'objets sans rôle particulier du point de vue de l'intrigue, par lesquels le texte s'arrime au monde extérieur d'autant plus puissamment que certains de ces éléments renvoient à une réalité historique ou culturelle facilement identifiable. Ainsi Donop, blessé à mort, confie à Jochberg, outre une montre en argent et d'autres brimborions qu'il a dans ses poches, quelques napoléons et une traduction de Suétone<sup>32</sup>. Dietrich Neuhaus a repéré, dans *Où roules-tu petite pomme ?* l'un des meilleurs exemples de ces nomenclatures dérisoires : l'énumération des gravures et autographes réunis par le baron Pistol Kors, « épaves laissées par les siècles » selon l'expression de leur propriétaire, qui conserve dans sa cassette d'ébène des souvenirs de Dürer, Rembrandt, Talleyrand, Balzac, Stendhal, Moussorgski et autres personnages moins célèbres<sup>33</sup>. À ces collections de plus ou moins noble patine répondent les accumulations d'objets prosaïques que Perutz affectionne tout autant, tels les babioles qu'Esther conservait dans un coffret de bois de rose, plumes, pétales, billes, petit couteau d'argent et autres souvenirs dont Meisl, veuf depuis longtemps, souligne le caractère énigmatique<sup>34</sup>. De même, Neuhaus note qu'à la cassette de Pistol Kors correspond, par un effet de symétrie plein d'ironie, le tiroir d'une paysanne où s'entremêlent pommes séchées, plumes,

---

<sup>29</sup>Hans-Harald Müller parle à ce sujet d'une logique "constructive" et note fort justement que le primat de l'architecture éloigne Perutz du réalisme plus documentaire qui caractérise à la même époque la *Neue Sachlichkeit* (Hans-Harald Müller : *Leo Perutz – ein biographischer Essay*, Postface à *Herr, erbarme dich meiner!*, Vienne : Zsolnay, 1985, pp. 269 - 270).

<sup>30</sup>Voir à ce sujet les analyses de Philippe Hamon sur le travail de dénomination caractéristique du discours réaliste (1982, op. cit., pp. 146-149).

<sup>31</sup>« Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le "réel concret" (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). » Roland Barthes, 1982, op. cit., p. 86.

<sup>32</sup>*Marques*, p. 242.

<sup>33</sup>*Wohin*, p. 163-164 ; *Erinnerung und Schrecken*, p. 80.

<sup>34</sup>*Nachts*, pp. 231-232.

photos jaunies, éclats de miroir, menue monnaie, pipes et autres breloques<sup>35</sup>. Selon un principe analogue, l'énumération des trésors enfermés dans les poches de Donop est suivie par la description d'une resserre où les derniers compagnons de Jochberg trouvent refuge avant l'assaut final, entre « des sacs de farine, des corbeilles emplies de châtaignes ou de noix, un tonneau plein d'œufs emballés dans de la paille d'avoine et une caisse de chocolat portant sur son couvercle, en lettres noires : *Pantin, rue Saint-Anne* [sic] à *Marseille*. »<sup>36</sup>.

On pourrait multiplier à loisir les citations de ce type, biais parmi d'autres permettant à un réel « réputé se suffire à lui-même », « assez fort pour démentir toute idée de fonction »<sup>37</sup>, de s'insinuer dans les textes de Leo Perutz malgré la discipline à laquelle est soumise par ailleurs son écriture. Bien sûr, il est toujours délicat de déclarer "insignifiante" telle ou telle évocation : cela suppose de la rapporter à l'ensemble du texte pour s'assurer qu'elle n'entre dans aucun réseau de sens — psychologie d'un personnage, typologie sociale, indice faisant progresser l'action, organisation thématique ou symbolisme de l'œuvre. S'il est par exemple difficile de rattacher les œufs et les châtaignes de l'épicier à une chaîne sémantique pertinente dans *Le Marquis de Bolibar* — la nourriture n'y apparaît que dans le portrait de Brockendorf en nouveau Porthos, et l'officier est absent de la scène en cause —, on peut en revanche s'interroger sur les éventuelles connotations des pièces collectionnées par Pistolcors, parmi lesquelles se trouve par exemple — discret hommage de l'auteur à l'un de ses maîtres — un autoportrait d'E.T.A. Hoffmann.

L'art du détail vrai se caractérise précisément, chez Leo Perutz, par cette ambivalence au regard de la fonction narrative. À relire les œuvres dans cette perspective — notamment les nouvelles, qui offrent un terrain plus propice à ce genre d'investigation minutieuse que les romans —, on constate en effet que les notations véritablement accidentelles, détachées de

<sup>35</sup>*Erinnerung und Schrecken*, pp. 80-81, et *Wohin rollst Du, Äpfelchen...*, p. 208.

<sup>36</sup>«Das Zimmer, in das wir eintraten, mochte einem Bäcker oder Konditor als Vorratskammer dienen. Wir sahen Mehlsäcke, Körbe mit Kastanien oder Nüsse, ein Faß voll in Haferstroh verpackter Eier und eine Kiste Schokolade, auf deren Deckel in schwarzen Lettern geschrieben stand: *Pantin, rue Saint-Anne* [sic.] à *Marseille*.» *Marques*, p. 243.

<sup>37</sup>Roland Barthes, 1982, op. cit., p. 87.

toute construction signifiante, en côtoient d'autres, tout aussi infimes et concrètes, mais insérées dans un réseau sémantique plus vaste. Citons d'abord quelques exemples d'évocations fugitives qui résistent à toute assignation de sens. « Attitudes transitoires » : les allées et venues d'Aukskas pendant la première entrevue de Volochine et Dzerjinski, dans *Seigneur, ayez pitié de moi !*, ou encore — pause contemplative dans le cours d'un récit au rythme par ailleurs très précis — l'évocation des femmes assises le long de la voie ferrée, qui regardent les nuages passer dans le ciel en mangeant des graines de tournesol<sup>38</sup>. « Menus gestes » : ceux du paysan faisant office de devin qui, dans *La naissance de l'Antéchrist*, ôte du feu sa casserole de lait bouillant, puis conserve quelques gouttes blanches accrochées à sa barbe après avoir bu<sup>39</sup>. « Objets insignifiants » : les cargaisons d'oignons habituellement déchargées par les navires accostant au port de Palerme, mentionnées dans le premier rêve que fait le père du futur Cagliostro<sup>40</sup>, ou encore, dans *L'auberge À la Bombarde*, les dattes enrobées de chocolat qu'achète le sergent-chef Chwastek pour Frida<sup>41</sup>. Même les nouvelles brèves, où tout semble commandé par une impérieuse logique d'ensemble, recèlent en fait quelques détails dont la seule fonction est d'accentuer l'illusion référentielle, comme ce bâton retrouvé près du corps de Sarrazin, à la fin de *La lune rit*, ou bien le « magnifique setter irlandais roux » qui parachève le portrait de Georges Durval en dandy dans *Le jour sans soir*<sup>42</sup>.

Mais les effets de réel ne se limitent pas à ces notations purement gratuites : les détails concrets dotés d'une fonction sémantique particulière y contribuent aussi, notamment dans la mesure où leur choix reste en partie contingent, leur rôle narratif ne les déterminant pas entièrement. Ainsi, dans *Le jour sans soir*, Georges Durval, soudain à court de papier alors qu'il est fiévreusement plongé dans ses recherches, se voit remettre par de lointains amis chez qui il fait irruption pour la circonstance « quelques pages d'un

---

<sup>38</sup>Herr, pp. 12-13, 15, 22.

<sup>39</sup>Antichrist, pp. 85-86.

<sup>40</sup>Ibid. pp. 92-93.

<sup>41</sup>Katätsche, pp. 178. Dans la première version, publiée en 1907, il s'agit simplement de dattes ; beaucoup d'autres éléments de pittoresque ont été rajoutés dans la version définitive.

<sup>42</sup>Mond, p. 148 ; Tag, p. 215.

album de poésie, trois grandes feuilles à dessin, un livre de dépenses courantes encore vierge et une boîte de papier à lettres »<sup>43</sup>. À ce point du récit, l'énumération ne paraît justifiée que par le souci de donner un peu de pittoresque à cette pénurie dominicale ; en fait, elle annonce la chute de l'histoire dont les dernières phrases nous apprennent que l'ultime traité de ce savant bohème, achevé quelques minutes avant le coup de feu fatal sur les lieux mêmes du duel qui lui coûtera la vie, ne pourra jamais être porté à la connaissance du public :

« Il se trouve réparti au dos d'une note de blanchisserie, sur le marbre d'une table de café et sur une petite feuille arrachée à un bloc-notes, que le vent a emporté. »<sup>44</sup>

Pour autant, Perutz aurait pu choisir d'autres éléments — cahier d'écolier, partitions de musique, papier d'emballage — pour susciter le même effet : en cela, l'énumération conserve ce caractère irréductible, injustifiable, et finalement énigmatique qui est le propre de la référence au réel concret selon Roland Barthes. On peut faire la même analyse à propos de la description du bureau à porte vitrée où Volochine doit déchiffrer le message intercepté par les bolcheviks dans *Seigneur, ayez pitié de moi !*. Outre l'indispensable table garnie de papier et de plumes, on y trouve l'horloge qui va rythmer la fin du récit, mais aussi — hommage révolutionnaire — un tableau représentant une barricade de la Commune —, et enfin un petit panneau de papier blanc jeté à terre, sur lequel est inscrit « G. K. Nirod. Reçoit de dix heures à midi exclusivement. ». Tous ces éléments, qu'ils s'offrent à l'exégèse, comme le tableau, ou qu'ils soient totalement insignifiants comme la porte vitrée et l'affichette<sup>45</sup>, sont en fait traités de la même manière : fondamentalement interchangeables, ils ne valent que dans la mesure où ils nourrissent le délire angoissé du personnage principal, qui joue sa vie contre la montre. La vitre laisse paraître le visage écrasé d'un curieux qui devient un bourreau démoniaque, tandis que le panneau

<sup>43</sup>«Er bekam ein paar Blätter aus einem Poesiealbum, drei große Zeichenkartons, ein noch nicht in Gebrauch genommenes Haushaltungsbuch und eine Kassette Briefpapier.» Ibid. p. 220-221.

<sup>44</sup>«Seine letzte, abschließende Arbeit wird nicht zu finden sein. Sie ist verteilt auf die Rückseite einer Wäscherechnung, auf die Marmorplatte eines Kaffeestaubes und auf ein kleines Blatt aus dem Notizblock, das der Wind verweht hat.» Ibid. p. 226.

<sup>45</sup>Le nom porté sur l'affichette ne renvoie à aucun personnage mis en scène dans le récit.



déploie sous la table ses pouvoirs infernaux, soufflant à Volochine des pensées blasphématoires — Dieu semble n'écouter les âmes en détresse qu'entre dix heures et midi — jusqu'au moment où le tableau, illustrant un destin auquel le condamné veut échapper, mène celui-ci au plus profond du désespoir, d'où jaillira dans un cri la prière salvatrice<sup>46</sup>. Comme dans l'exemple précédent, ces notations offrent deux aspects : investies d'une fonction dans la progression du récit, elles n'en demeurent pas moins en elles-mêmes contingentes, apparentées ainsi à de purs renvois au monde concret.

- Autoportrait -

Certains de ces détails à vocation mimétique sont récurrents : signifiants ou superflus selon les œuvres, ils forment un réseau dont les fils courent à travers tous les textes de Leo Perutz, y dessinant en filigrane, à côté des thèmes majeurs, comme un autoportrait où se dévoilent quelques obsessions. La plus étonnante est sans doute celle du tabac : aux photographies montrant Perutz une cigarette à la main répondent les nombreuses scènes de fumeurs qui émaillent ses romans et nouvelles. Lors du retour de Georg Pichler après un an et demi de captivité, son frère lui offre des cigarettes dans le tramway, et l'aubergiste auquel il rend visite le soir même tient boutique un cigare aux lèvres<sup>47</sup>. En attendant que Georges Durval ait fini les calculs qui retardent le début de leur duel, Zoltan Szöngessy fait les cent pas en fumant<sup>48</sup>. Volochine, démobilisé après la révolution russe, vit en donnant des cours de français et en vendant des cigarettes qu'il roule lui-même ; il passe une partie de ses nuits d'insomnie à regarder monter les cercles gris qu'il souffle de son lit ; Dzerjinski le reçoit en fumant et, à son retour de Rostov, lui demande s'il a besoin de tabac pour travailler<sup>49</sup>. Dans *Où roules-tu, petite pomme ?*, les cigarettes de Sélioukov entrent dans les obsessions de Vittorin qui croit même en sentir le parfum lorsqu'il retrouve enfin l'officier russe, alors que celui-ci n'en consomme

---

<sup>46</sup>Herr, pp. 32-33 et 34-37.

<sup>47</sup>Dienstag, p. 41.

<sup>48</sup>Tag, pp. 224-225.

<sup>49</sup>Herr, pp. 10 et 18, 19, 15, 32-33.

plus depuis longtemps<sup>50</sup>. Stanislas Demba est un autre gros fumeur, qui rencontrera quelques déboires en tentant de cacher sous son manteau le cigare allumé qu'il tient dans ses mains liées<sup>51</sup>. Si certaines de ces mentions permettent d'évoquer indirectement une situation sociale ou renvoient à l'état psychologique des personnages, d'autres ne sont en rien justifiées dans l'économie narrative, détails purement gratuits en forme de signature discrète. Cette manie tabagique est particulièrement visible dans *Le maître du Jugement dernier* : outre le fait que la pièce à conviction est une pipe encore chaude, pivot autour duquel peut se déployer aussi bien une interprétation strictement policière qu'une lecture fantastique, les mentions liées au thème du fumeur prolifèrent de manière autonome, détachées de l'action, volutes aussi ornementales que celles exhalées par Solgrub, chez qui « tout ce qui d'une manière ou d'une autre se trouvait lié au tabac avait pris l'aspect d'une jonglerie virtuose. »<sup>52</sup>

Les notations se rapportant au jeu fonctionnent de la même manière, pouvant tout aussi bien occuper une place centrale que purement accessoire selon les œuvres. Le coup de dés qui, dans *La troisième balle*, permet aux Allemands de gagner l'arquebuse de Garcia Novarro, constitue un élément fondamental de l'action ; dans *Le Marquis de Bolibar*, en revanche, les parties de pharaon jouées par les officiers font progresser de manière indirecte un récit qu'elles ponctuent comme un thème musical, celui-ci revenant aussi de manière autonome, sans autre valeur que descriptive, dans un passage où les soldats des avant-postes, harassés après une première nuit de

<sup>50</sup>Wohin, pp.19, 189 et 241-243.

<sup>51</sup>Neum, p. 118 («Sie haben doch immer vierzig Stück im Tag verqualmt»), et chap. 11 (visite chez M. et Mme Hirsch).

<sup>52</sup>«Er schwieg und blies den Rauch seiner Zigarette in prachtvoll kreisrunden Ringen in die Luft. Alles, was mit dem Rauchen irgendwie zusammenhing, hatte bei ihm den Charakter der Jongleurkunst angenommen.» *Meister*, p. 57.

On trouve des allusions plus ou moins développées au tabac pp. 12-13, 17, 21, 35, 37, 39, 56-57, 71, 75, 78, 103, 115, 122, 125, 144, 145, 146, 157, 171, 183. Elles participent soit du portrait de Solgrub, soit du réseau d'indices accusant le narrateur (la pipe anglaise), soit du jeu de piste construit pour l'innocenter (le mélange hallucinogène fumé par les victimes), mais se développent aussi de manière indépendante et secondaire (le chauffeur de taxi s'allume un Virginia ; le commandant Kubicek, fumeur de pipe, n'a pas de cigarettes à offrir à Yosch ; le jeune Karasek, en revanche, présente à ses visiteurs des Memphis ; la jeune fille aux cheveux décolorés accompagnant Pfisterer roule du tabac ; le docteur Gorski avoue composer son petit déjeuner de café et d'un cigare).

combats, attendent qu'il fasse assez clair pour sortir leurs cartes<sup>53</sup>. D'une manière générale, les joueurs font partie de l'univers perutzien, souvent dessinés à l'arrière-plan dans des scènes de genre en forme d'estampille : ce sont les acolytes interlopes, quasi professionnels, auprès desquels Demba ou Vittorin tentent fortune, mais aussi les prisonniers avec lesquels Volochine tue le temps dans les geôles de la Tchéka ; ce sont encore les soldats en goguette à la " Bombarde " tout autant que l'ancien compagnon de galère du savetier et ses inquiétants compères, attablés dans une taverne du port de Palerme<sup>54</sup>. On retrouve dans ce goût du jeu et du tabac l'habitué des cafés qu'était Perutz, tel que le décrivent Friedrich Torberg ou le dessinateur Benedikt Dolbin<sup>55</sup>, tel aussi qu'il se livre lui-même à la fin d'un de ses récits de voyage, évoquant la tombe d'un tenancier arabe enterré à l'intérieur même de son estaminet :

« Sage fidèle d'Allah et de son prophète ! Heureux homme pouvant jouir des plaisirs terrestres comme de l'au-delà ! Qui au monde te comprendrait mieux que moi ? Moi aussi, j'aime ce que tu aimais. Et à l'heure où viendra me chercher celui qui brise toute joie, qui rompt tout lien, je voudrais reposer comme toi : avoir ma tombe dans un café, au milieu de la fumée des cigarettes [...], du claquement des dominos et du parfum du café noir. »<sup>56</sup>

<sup>53</sup>Marques, pp. 13, 69, 106-108, 199.

La première partie, brièvement évoquée dès le début des mémoires de Jochberg, introduit le motif de la femme infidèle ; avec la seconde se ravive l'ancienne rivalité amoureuse des cinq protagonistes, provoquant par ricochet l'exécution du muletier espagnol en qui le narrateur croit reconnaître Bolibar ; la troisième, enfin, donne son titre au chapitre intitulé *Der Puff Regal*, où le jargon des cartes permet une évocation métaphorique de la lutte pour conquérir Monjita, elle-même mise en jeu, au sens propre du terme — l'atout maître consistant en l'occurrence pour l'un des officiers, si l'on en croit le narrateur, à donner le premier signal à la guérilla afin de ne pas laisser le champ libre à ses rivaux.

<sup>54</sup>Neun, chap. 15 ; *Wohin*, pp. 210, 219-222 ; *Herr*, p. 30 ; *Kartätsche*. Ibid. pp. 153-154 ; *Antichrist*. Ibid. p. 99.

<sup>55</sup>Friedrich Torberg, 1989, op. cit., pp. 242, 245-248. Ce n'est sans doute pas un hasard si Torberg évoque Perutz dans un chapitre intitulé *Kaffeehaus ist überall*.

Benedikt Fred Dolbin : *Leo Perutz*. In *Aufbau*. New York, 6/9/1957.

Le journal de Perutz témoigne de l'importance du tabac dans la vie de l'écrivain, surtout en période de pénurie (voir à ce sujet *Ich kenne alles*, pp. 97-98, 156 et la note 263 p. 336).

Jan Christoph Meister établit pour sa part un lien entre le thème du jeu de hasard (dés) et les activités de Perutz en tant que statisticien, rappelant que les premières formalisations mathématiques en matière de calcul de probabilités ont été effectuées, au XVI<sup>e</sup> siècle, à partir de jets de dés (*Das paralogische Lesen von Identität — Leo Perutz' Roman Die dritte Kugel*. In : *Modern austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. 22/1, University of California at Riverside : 1989 ; note 19, p. 90).

<sup>56</sup>«Weiser Bekenner Allahs und seines Propheten! Glückseliger Genießer des Diesseits und des Jenseits! Wer in aller Welt verstünde dich besser als ich? Auch ich liebe, was du

Les allusions musicales forment un autre faisceau de notations concrètes complétant cet autoportrait sous-jacent. On sait que Perutz était un mélomane averti : dès la rédaction de *La troisième balle*, il en souligne lui-même les conséquences stylistiques dans une lettre à Bermann, signalant au passage qu'il assiste à presque une centaine de concerts par an<sup>57</sup>. Les références foisonnent donc, introduisant ritournelles populaires et grand répertoire dans l'univers de ses romans et nouvelles, depuis le trio en si majeur de Brahms et les quelques pièces de Beethoven ou Schubert qui réunissent les protagonistes du *Maître du Jugement dernier* jusqu'à la chanson de Iéléna, dans *Seigneur, ayez pitié de moi !*, en passant par un air des *Puritains* auquel s'exerce Monjita pour parfaire sa ressemblance avec la défunte épouse du colonel, ou encore la sonate de Tartini jouée par une voisine de Georges Durval, celle que répète le baron Pistol Kors, après la gavotte de Bach, en attendant les tchékistes qui doivent l'arrêter, et bien évidemment les ballades donnant leurs titres aux deux romans d'inspiration russe que sont *Où roules-tu, petite pomme ?* et *Le cosaque et le rossignol*<sup>58</sup>. Ces notations, comme les précédentes, ont des rôles tout à fait variables selon les œuvres : le chant de Talavera, constituant le deuxième signal donné aux guérilleros, entre dans la structure actantielle du *Marquis de Bolibar*, tandis qu'à l'inverse, l'air murmuré par le conducteur de train qui mène Volochine à Koursk échappe à toute détermination sémantique d'ensemble<sup>59</sup>. Mais dans tous les cas, il s'agit d'un élément secondaire : grand répertoire, folklore ou chansonnettes à usage privé se fondent en une

---

liebst. Und wenn er einst zu mir kommt, der Zerstörer aller Freuden, der Vernichter jeglicher Gemeinschaft, so möchte ich wie du begraben sein: Ein Grab im Kaffehaus und rings um mich her der Rauch der Zigaretten [...], das Klappern der Dominosteine und der Duft des schwarzen Kaffees.» Leo Perutz : *Arabische Cafés*, première publication : *Vossische Zeitung*, 3 octobre 1924 ; repris in *Mainacht ...*, p. 183.

<sup>57</sup>«[...] die ganze Satzbildung ist von gewissen, mir nicht immer bewußten, rhythmischen Gesetzen bestimmt. Jeden Satz, den ich schreibe, denke ich mir — schon rein automatisch — laut gelesen und pflege jede Forderung meines sehr verwöhnten Ohrs (— es setzt im Jahr den Besuch von ca. 90 Konzerten durch —) oftmals auf Kosten des Sinns und des Satzgedankens zu erfüllen.» Lettre à Richard A. Bermann, septembre ou octobre 1910 ; citée in *Catalogue*, p. 51.

<sup>58</sup>*Meister*, chap. 2 et 3 ; *Herr*, p. 17 ; *Marques*, p. 119 ; *Tag*, p. 221 ; *Wohin*, pp. 147, 158, 164, 200 ; *Kosak*, p. 242.

<sup>59</sup>*Marques*, chap. *Das Lied von Talavera*. ; *Herr*, p. 22.

musique d'accompagnement plutôt qu'en un thème majeur<sup>60</sup>, de même que le tabac et le jeu s'inscrivent à l'arrière-plan des fictions perutziennes, tous ces éléments contribuant par leur vocation mimétique à installer l'atmosphère singulière dans laquelle l'auteur aime à dérouler ses histoires.

- Garnison -

Cigarettes, cartes ou dés, airs variés : tout cela se mêle en particulier dans les évocations de la vie militaire qui forment la toile de fond de maints récits perutziens, de *La troisième balle* au *Cavalier suédois* en passant par *Le marquis de Bolibar*, *Où roules-tu, petite pomme ?* et *Seigneur, ayez pitié de moi !*. Cette même combinaison se retrouve du reste dans les souvenirs personnels de Perutz lorsqu'il raconte son voyage dans les Balkans, au service de l'armée autrichienne, en avril 1918 :

« Notre promenade à travers la petite ville de Bessarabie nous conduisit vers midi au mess des officiers russes. Ces derniers avaient terminé leur repas et se trouvaient dans les salons adjacents, buvant du café noir et jouant au billard.[...] »

Des tziganes roumains jouent des mélodies ukrainiennes, un lieutenant danse, les autres nous racontent leurs souvenirs de guerre, leurs projets, les promotions, décorations, le destin de leurs généraux. »<sup>61</sup>

En fait, l'univers militaire, si présent dans la culture austro-hongroise<sup>62</sup>, hantait Perutz bien avant l'expérience de la Première Guerre mondiale,

<sup>60</sup>Il n'y a pas à proprement parler de réflexion sur la musique chez Perutz, qui développe plutôt ses vues sur l'imaginaire artistique et la place du créateur dans la société sous la forme de portraits de poètes (Mancino, inspiré de François Villon dans *Le Judas de Léonard*), et surtout de peintres (le Chigi du *Maître du jugement dernier*, le Brabanzio de *La nuit sous le pont de pierre*, sans oublier Léonard de Vinci dans *Le Judas de Léonard*), à quoi il faut ajouter *Der Bruder des Leonardo. Ein Gespräch*, texte de jeunesse sur la nature de l'artiste que Perutz n'a jamais publié.

<sup>61</sup>«Um die Mittagszeit gerieten wir in der kleinen bessarabischen Stadt in das russische Offizierskasino. Die russischen Offiziere hatten schon gespeist, sie saßen in den Nebenräumen, tranken schwarzen Kaffee und spielten Billard. [...] Rumänische Zigeuner spielen kleinrussische Melodien, ein Leutnant tanzt, die anderen erzählen uns von Kriegserlebnissen, von Zukunftsplänen, von Beförderungen, von Auszeichnungen, von dem Schicksal Ihrer Generäle.» *Skizzen aus dem Südsten*. Première publication : *Prager Tagblatt*, 9 mai 1918 ; repris in *Mainacht ...*, pp. 159-160.

Après avoir été blessé sur le front russe, en juillet 1916, Perutz avait été affecté au service de presse de l'armée austro-hongroise, le *Kriegspressequartier*, pour le compte duquel il fit avec d'autres ce voyage vers la mer Noire, via Budapest et Bucarest. Un second périple eut lieu en septembre, menant le petit groupe, auquel s'était joint Richard A. Bermann, jusqu'à la mer d'Azov en passant par Odessa.

<sup>62</sup>Commentant l'hymne dédié par Grillparzer à Radetzky, Claudio Magris rappelle par exemple la vogue des récits et des chants militaires durant la seconde moitié du XIXe

comme en témoigne *L'auberge À la Bombarde*, nouvelle occupant une place singulière dans l'œuvre de l'écrivain.

C'est en effet l'une des premières contributions littéraires qu'il ait publiées — la version de 1907 était intitulée *Le sergent-chef Schramek* —, c'est aussi le plus long de ses textes de jeunesse et l'un des rares qu'il ait repris ensuite, non sans le remanier profondément. Mais il s'agit surtout d'une œuvre portant une profonde empreinte biographique, plus immédiatement identifiable que dans *La nuit sous le pont de pierre*, moins anecdotique que l'activité de chiffreur exercée par Volochine<sup>63</sup>, plus essentiellement associée à l'action que les éléments d'autoportrait présents dans le personnage de Georges Durval<sup>64</sup>. Les réminiscences qui nourrissent *L'auberge À la Bombarde* sont liées au service militaire que fit l'écrivain à Prague d'octobre 1903 à décembre 1904. Comme le note Hans-Harald Müller, cette période lui fournit certainement, sous la forme d'un fait divers, l'argument de sa nouvelle : Perutz mentionne en effet, dans une lettre à ses

---

siècle (Claudio Magris : *Le mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris : Gallimard, 1991, pp. 148-152 — édition originale : Einaudi, 1963). On retrouve dans une étude vouée au corps des officiers impériaux et royaux tous les éléments de la vie militaire consacrés par la littérature : hiérarchie des diverses armes et prestige particulier de la cavalerie, réglementations et codes de comportement intervenant jusque dans les détails de la vie privée, intégration de la moyenne bourgeoisie, notamment juive, rôle des fanfares militaires et autres aspects qui se retrouveront par exemple chez Schnitzler ou Joseph Roth (Tibor Hajdu : *Le prestige, le statut social et la structure du corps des officiers de l'armée austro-hongroise et de l'armée des "Honvéd" royale hongroise*. In Miklós Molnár et André Reszler Éd. : *Le génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*. Paris : PUF, 1989).

<sup>63</sup>Souvenir du passage de Perutz au service de décodage de l'armée autrichienne durant la Première Guerre mondiale.

<sup>64</sup>Comme l'a noté Hans-Harald Müller (*Catalogue*, p. 176), le personnage de Georges Durval est inspiré d'Évariste Galois, mathématicien français tué à 21 ans dans un duel après avoir, dans la nuit précédente, rédigé un manifeste politique républicain et un testament mathématique résumant sa théorie des équations algébriques. Cependant, *Le jour sans soir* donne aussi lieu à une reconstruction en mosaïque, à partir de certains détails de la vie de Perutz agencés dans un contexte nouveau. Durval termine sans panache ses études secondaires ; Perutz fut ajourné au baccalauréat (*Matura*) pour s'être présenté avec des tables de logarithmes non conformes au règlement. Comme l'écrivain, Durval quitte Trieste pour Vienne à l'automne 1908. Tous deux suivent dans la capitale des cours de mathématiques et de philosophie. Début 1912, le personnage s'est complètement détourné de la recherche mathématique, date à laquelle Perutz, spécialiste en calcul des probabilités, cesse de publier ses travaux. Il faut encore ajouter à cela les tentatives littéraires de jeunesse et l'intérêt pour la musique que partagent l'écrivain et son héros, sans oublier que Perutz possédait lui aussi un chien et ne reculait pas devant un duel (voir à ce sujet *Ich kenne alles*, pp. 56 et 60-61).

parents, le suicide inexpliqué de son sergent-chef.<sup>65</sup> Par ailleurs, l'auteur attribue à la figure du narrateur certains traits de sa propre biographie : tous deux servent à la même époque et dans la même ville ; tous deux effectuent le service d'un an réservé aux classes cultivées et aisées ; l'un et l'autre tomberont assez gravement malade, Perutz d'une infection gastrique qui lui vaudra probablement sa libération, August Frieseck du typhus qui retardera son départ pour le Trentin<sup>66</sup>.

Mais au-delà de ces éléments ponctuels, c'est toute l'atmosphère de la vie de garnison que ravive le texte à travers une multitude de détails et de références ressortissant à une esthétique réaliste. En cela réside la singularité la plus profonde de la nouvelle : comme la plupart des textes perutziens, elle s'ouvre sur une sorte d'énigme, mais au contraire de récits comme *La troisième balle*, *Le marquis de Bolibar*, *Turlupin* ou autre *Cavalier suédois*, dont l'action se développe en réponse à une question posée en prologue, le déroulement de *L'auberge À la Bombarde* ne propose qu'en marge, et de manière fort incertaine, une explication de ce mystère initial qu'est le suicide du sergent-chef — Ernst Weiß reprochait du reste à Perutz d'avoir « laissé de côté la chose essentielle : le lien de causalité qui gouverne l'ensemble »<sup>67</sup>. Les infortunes de Schramek, rebaptisé Chwastek dans la version de 1920, sont en effet dévoilées incidemment en quelques phrases apprenant au lecteur que le personnage a perdu son grade d'officier quelques années plus tôt, à la suite d'une « vilaine affaire » mettant en cause un lieutenant du génie, arme à laquelle il voue depuis une haine solide. Le reste de l'histoire est livré sous forme d'indices épars, que rien ne vient explicitement relier en un tout cohérent. Le narrateur croit reconnaître dans la femme du lieutenant Haberfellner, ancien ami de Chwastek rencontré par hasard, la jeune fille dont le sergent-chef conserve chez lui le portrait. Cet officier devient alors, aux yeux d'August Frieseck, la balle perdue surgie du

<sup>65</sup>«Gestern hat sich mein Feldwebel erschossen. Weswegen weiß man nicht. Ich habe mich ein Stückl Schädel als Andenken aufgehoben.» Lettre du 17/9/1904. In *Catalogue*, p. 15.

<sup>66</sup>Les données biographiques relatives à cette période sont mentionnées dans le catalogue (ibid. pp. 13-15). Ulrike Siebauer donne de nombreuses précisions sur le service d'un an (*Ich kenne alles*, pp. 33-34).

<sup>67</sup>«— sie haben auch übersehen, daß eigentlich die wichtigste Sache, die Causalität des Ganzen übergangen ist». Ernst Weiß : lettre à Perutz, janvier 1908 ; *Catalogue*, p. 38.

passé pour abattre son compagnon<sup>68</sup>, mais aucune donnée objective ne vient étayer son hypothèse, et lui-même doit avouer qu'il ne sait rien des deux derniers jours du suicidé, les recherches qu'il a effectuées pour en apprendre davantage étant restées infructueuses<sup>69</sup>.

La structure narrative de *L'auberge À la Bombarde* est donc à tout point de vue déceptive, la promesse initiale ne sera pas tenue : contrairement au récitant qui nous livre la geste de Grumbach dans le nouveau monde, ou bien à Jochberg et Yosch donnant leur vision d'un épisode extraordinaire de leur propre vie, contrairement au narrateur désincarné qui complète et explicite les souvenirs d'enfance de Maria Christine von Tornefeld, ou encore à l'historien anonyme qui entreprend d'exposer comment Turlupin empêcha le Cardinal de Richelieu de renverser la monarchie pour instaurer une république dès 1642, August Frieseck, après avoir annoncé qu'il allait raconter l'histoire de Chwastek, ne nous en dira que fort peu de choses. Le sujet se dérobe, refermé sur son propre mystère, et l'action, habituellement primordiale dans l'écriture perutzienne, se délite dès les premières pages, réduite à quelques rencontres, croisements aveugles de destins : une visite dans la chambre de Chwastek, un rendez-vous manqué au café Radetzky, des retrouvailles dans une pâtisserie, une double incursion chez ces mystérieux amis resurgis du passé et une dernière soirée à la " Bombarde ", où tout a déjà basculé sans que rien ne soit dit.

---

<sup>68</sup>«Ich wußte es damals noch nicht und ahnte es doch, daß dieser fremde Offizier der Tod war, der aus seinem vergangenen Leben her den Feldwebel Chwastek suchte und daß der Feldwebel vor der irrenden Kugel die Flucht ergriffen hatte, die aus der Ferne gekommen war, um ihn zu treffen.» *Kartätsche*, p. 177.

Ce passage n'existait pas dans la première version : Perutz semble donc avoir tenu compte des remarques d'Ernst Weiß en renforçant quelque peu les liens de cause à effet, même si ceux-ci demeurent hypothétiques, volontairement liés aux fantasmes du jeune Frieseck, malade, qui identifie par ailleurs la femme de la photographie à une amie de sa sœur dont il était vaguement amoureux dans son enfance. Weiß n'avait pas du tout perçu l'intérêt de ce dispositif narratif — récurrent chez Perutz — qui corrode le récit en même temps qu'il l'institue ; il complète au contraire sa critique en affirmant : «— sie haben auch übersehen, [...] daß ferner solche Erlebnisse von dem klarsten Spiegel zurückgeworfen werden müssen, nicht aber von der unsicheren Erinnerung eines gleichgültigen Dritten im Stadium des typhus incipiens.» Ernst Weiß, op. cit.

<sup>69</sup>«Niemals werde ich erfahren, was der Feldwebel Chwastek an seinem letzten Tag im Hause des Oberleutnants erlebt haben mag. Vielleicht, ja wahrscheinlich, hat er die beiden überhaupt nicht mehr gesehen und hat zum Gewehr gegriffen, weil er erkannte, daß er sich in sein vergangenes Leben verirrt hatte und den Weg hinaus nicht mehr fand oder nicht mehr gehen wollte. Wer weiß es?» *Kartätsche*, pp. 200-201.



L'espace littéraire, ainsi dépouillé de sa charge événementielle, s'ouvre alors à la promenade nonchalante, parmi les détails accessoires et les scènes réalistes illustrant la vie de garnison : description de la caserne et du quartier où elle se trouve, évocation des petits métiers liés à cette présence militaire, peinture de l'auberge et de ses mœurs soldatesques, où l'on retrouve le jeu et la musique, inspection d'une chambre de sous-officier, fugitive vision des réservistes à l'exercice, énumération des préparatifs annonçant le transport de troupes, souvenirs et histoires de soldats. L'utilisation des chants militaires, citations incrustées dans un texte avec lequel elles entretiennent un lien purement décoratif, illustre bien cette esthétique de l'ornement pittoresque, sans doute en partie liée à la prégnance des souvenirs personnels<sup>70</sup> — comme la plupart des éléments essentiellement mimétiques, ils ont été rajoutés, dans la version définitive, à une action sur laquelle ils n'ont aucune incidence. Le principe de composition de la nouvelle est du reste dévoilé dès l'ouverture : sitôt énoncé l'argument — le destin du sergent-chef suicidé — le récit est dévié pour suivre la trajectoire de la balle fatale, prétexte à décrire les recoins de la caserne, ce qui, précise le narrateur, « ne fait pas vraiment partie de l'histoire »<sup>71</sup>. Et dans un effet de mise en abyme, cette évocation par la bande de l'environnement militaire recèle à son tour une miniature où triomphe l'art de la nomination<sup>72</sup> et du détail vériste :

« Sur la table se trouvait un havresac préparé pour la manœuvre à travers lequel passa la balle, laissant intacts la boîte de bœuf en conserve et les deux "paquets de café à quarante-six couronnes", mais déchirant le petit sac de

---

<sup>70</sup>On retrouve ainsi dans les lettres qu'envoyait le caporal Perutz à ses parents quelques années plus tôt certains détails réutilisés dans la nouvelle, comme la présence de recrues ruthènes venues du fond de la Galicie (ibid. p.150-151 et lettre non datée [1904] ; citée in *Catalogue*, p. 14), ou l'évocation des manœuvres impériales (lettre du 22/8/1904, ibid. et *Kartätsche*, p. 162).

<sup>71</sup>«Dies alles jedoch gehört eigentlich nicht in diese Geschichte und ich erzähle von dem Weg des Geschosses nur, weil uns alle damals — lang vor dem Krieg — solch ein Entsetzen faßte vor der Wirkung der Waffe, die wir täglich in den Händen hatten». Ibid. p. 151.

<sup>72</sup>Philippe Hamon note à propos du discours réaliste : « On retrouve là les principaux traits de tous les "genres descriptifs" (Riffaterre) : nomination, classification, prédication, exaltation (exultation), et ces explications sont toujours en même temps des *exploits* (*explicitum*, au sens judiciaire de citation, de notification, d'assignation), nominations toujours assertives, et citations du réel à comparaître accompagnées de toute l'autorité d'un personnage garant (le narrateur ou le personnage huissier). » Op. cit., 1982, p. 149.

toile qui contenait le "nécessaire à assaisonnement" : sel, poivre, graisse et vinaigre. »<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup>«Auf dem Tisch lag ein feldmäßig gepackter Tornister, durch den flog die Kugel durch, ließ die Rindfleischkonserve und die beiden "Kaffeekonserven à 46 kr." unbeschädigt, zerfetzte hingegen das Leinwandsäckchen, das die "Zubereitungserfordernisse — Salz, Pfeffer, Fett und Essig — enthielt.» *Kartätsche*, p. 150.

### 3.2- « *Sprache der Zeit, ... Sprachgeist der Personen* »<sup>74</sup> - Le « réalisme textuel » : mimétisme verbal, identités langagières et vraisemblable onomastique

#### - Archaïsmes -

Le goût de l'authentique ne s'arrête pas, chez Leo Perutz, à la représentation d'objets insignifiants et d'occupations contingentes ; il contamine le verbe romanesque lui-même et se traduit par diverses formes de mimétisme langagier, autre trait caractéristique du réalisme selon Philippe Hamon<sup>75</sup>. Le souci de reproduire avec précision des manières de dire particulières s'affirme dès *La troisième balle*, où l'auteur met une langue délibérément archaïsante au service de l'évocation historique, choix faisant l'objet d'un débat avec Bermann et Ernst Weiß qui conclut :

« [...] le coloris verbal me semble par ailleurs tout à fait authentique. Comme Bermann, je pense qu'il faudrait renoncer, à quelques exceptions près, à l'orthographe ancienne. »<sup>76</sup>

La même tendance marquera tous les récits que Perutz situe dans le passé. Alfred Polgar note par exemple que l'impression de justesse ressentie à la lecture de *Turlupin* tient en partie à un travail quasi musical sur une langue surannée<sup>77</sup>. Alliance de patine et de rythme : c'est aussi de la sorte que l'écrivain définira beaucoup plus tard le travail d'écriture réclamé par *Le Cavalier suédois* et, plus largement, par le roman historique :

<sup>74</sup>«Ein Drittel seiner Sprachkunst mag historisches Sprachgut sein : Sprache der Zeit, in der er spielt; ein anderes Drittel Sprachgeist der Personen, die handeln und sprechen; und der Rest ist Rhythmus, immer wieder Rhythmus und Musikalität.» (Leo Perutz : *Mein neuester Roman*. In : *Das Echo*, 1936, N° 32 : 8/2, p. 6 ; voir infra, note 78).

<sup>75</sup>Philippe Hamon, 1982, pp. 141-146.

<sup>76</sup>«[...] im übrigen scheint mir das Sprachkolorit ganz echt. Mit Bermann bin ich der Meinung, auf die altertümliche Orthographie wäre mit wenigen Ausnahmen zu verzichten.» Ernst Weiß : lettre à Leo Perutz, 15 décembre 1911 ; cité in *Catalogue*, p. 55. Perutz évoque pour sa part, dans une expression révélatrice, le « réalisme de l'orthographe ancienne » («Realismus der alten Orthographie» ; lettre à Richard A. Bermann, septembre/octobre 1910 ; *ibid.* p. 51).

<sup>77</sup>«In solcher Erzählung von Perutz wird mit subtilem Gehör einer gewesenen Zeit der Atem abgeläuscht: dessen Rhythmus gibt dem Buch musikalischen Reiz.» Alfred Polgar : *op. cit.*.

« Un tiers de ses qualités stylistiques tient peut-être à l'historicité de l'expression : langue de l'époque à laquelle il se déroule ; un autre tiers tient au parler des acteurs, et le reste est rythme, rythme encore et musicalité. »<sup>78</sup>

Cette volonté de réalisme linguistique apparaît notamment dans les dialogues entre nobles silésiens, émaillés de mots d'emprunt, où le pittoresque historique recoupe aussi les distinctions sociales. Ainsi, lorsque le voleur vient se présenter à Maria Agneta sous l'identité de Christian von Tornefeld, il doit lui avouer qu'il comprend fort mal le français dont elle vient de se servir en s'adressant à lui, ce qui, de la part d'un gentilhomme, ne laisse pas d'étonner la demoiselle<sup>79</sup>. Dans *La lune rit*, le vieil avocat qui fait office de conteur cite un texte peut-être ancien, peut-être inventé, dont la langue patinée doit évidemment tout au savoir-faire du romancier lui-même<sup>80</sup>. Cette technique est reprise au vingtième chapitre du *Maître du Jugement dernier*, où le baron Yosch donne la pseudo-traduction d'un vieux récit italien censé l'innocenter en révélant par quelle expérience fatale Eugen Bischoff pourrait avoir perdu la vie. Loin de chercher à dissimuler le procédé, Perutz commente ce recours à la fausse citation par la bouche de l'avocat en une formule qui, dans sa concision, éclaire à merveille la manière dont tonalité historique et invention fantastique vient se fondre dans son écriture :

« Vous voyez, qu'elles proviennent de la chronique ou qu'elles soient nées dans le cerveau malade du baron, ces histoires ont quelque chose de

<sup>78</sup>Voir note 74.

<sup>79</sup>« Es ist wohl gegen den Brauch, daß der Herr sich selbst mir präsentiert, mais, Monsieur, je ne tiens pas à l'étiquette. »

"Sag die Demoiselle mir das noch einmal", bat der schwedische Reiter, der wie aus einem Traum erwachte. "Ich versteh' das Französische nur so la la, hab' in meiner Jugend keinen guten Präzeptor gehabt, es geht mir leichter aus dem Mund als in die Ohren."

Das Mädchen sah ein wenig verwundert den Edelmann an, der so freimütig einbekannte, daß es mit seinem Französisch nicht weit her war. Für einen Alamode-Kavalier wollt' er nicht gelten.» *Reiter*, p. 172.

Le voleur avait pourtant pris la peine d'apprendre un peu de français sous la houlette d'un de ses compagnons, précisément dans le but d'endosser une identité de gentilhomme :

«Und ich will es [das Französische] von ihm lernen, daß ich in der Welt kann als Edelmann bestehen.» *Ibid.* p. 122.

<sup>80</sup>«"Da ist", erzählt die Chronik, "plötzlich und wider Gottes Gebot der schalkhafte Mond am Himmel erschienen und hat wohl eine Stunde lang in Muße dem bösen Handel zugesehen und [...] eine hoffärtige und über alle Maßen feindselige Miene zur Schau getragen." — —» *Mond*, p. 137.

commun : il en émane un fantastique plein de folie, dépourvu de la naïveté des récits anciens, et pourtant, elles ont aussi cet air d'époque, vraie couleur de leur temps. »<sup>81</sup>

- Jargons -

La résurrection de formules archaïsantes s'inscrit dans une démarche plus générale : Leo Perutz procède en effet souvent par collages, incrustant dans la trame de ses œuvres des discours fortement typés, selon une méthode que Philippe Hamon a analysée en montrant comment le texte réaliste se constitue à partir de « tranches lexicales » portées par tel ou tel personnage :

« À la limite, le réel n'est plus qu'une *mosaïque linguistique* (il y a le latin du curé, le cliché des humbles, le mot d'esprit de l'homme du monde, l'argot du soldat, le mot d'enfant, etc.), le texte n'est plus qu'une *répétition* (réalisme textuel I), toute manifestation d'idiolecte étant chargée de provoquer un effet de réel. »<sup>82</sup>

On retrouve d'abord dans cette forme de composition le goût de la collection propre à Perutz, qui rassemble avec le même soin objets divers et expressions caractéristiques. Le procédé, une fois encore, se trouve mis en abyme et commenté dans *La lune rit*, où le baron Sarrazin émaille ses anecdotes, notamment militaires, du jargon adéquat qu'il maîtrise de manière étonnante au dire du narrateur<sup>83</sup>. Les différents langages d'initiés qui parsèment les romans et les nouvelles renvoient d'ailleurs souvent à cet univers typiquement perutzien des casernes et des cafés, où l'on fume, joue et chante. *L'auberge À la Bombarde* fourmille ainsi d'expressions liées à la

<sup>81</sup>«Sie sehen, die Geschichten, mögen sie nun aus der Chronik stammen oder aus dem kranken Hirn des Barons, haben etwas gemeinsames: Eine irre Phantastik spricht aus ihnen, die nichts von der Naivität der alten Historien hat, und daneben zeigen sie doch wieder das Air, die echte Farbe ihrer Zeit.» Ibid..

<sup>82</sup>Philippe Hamon, 1982, op. cit., p. 141. « Réalisme textuel I » renvoie à la définition strictement linguistique du mimétisme selon laquelle la langue ne saurait "copier" qu'une réalité également langagière (ibid. pp. 123-125).

Dans une perspective semblable, Ian Watt affirme que les lecteurs de roman, comme les jurés d'un tribunal, « attendent aussi des témoins qu'ils racontent l'histoire " dans leurs propres termes ". » Ian Watt : op. cit., p. 41.

<sup>83</sup>«Er geriet wieder in bessere Laune, sie drückte sich darin aus, daß er Pferdehändler-Anekdoten und Geschichten aus seiner galizischen Garnisonzeit zu erzählen begann, — es war erstaunlich, wie meisterhaft er den Jargon beherrschte.» *Mond*, p. 140.

vie de soldat<sup>84</sup>, tandis que la partie perdue par Brockendorf contre Günther dans *Le marquis de Bolibar* est racontée en des termes si spécifiques qu'ils en deviennent sibyllins pour un lecteur profane<sup>85</sup> — en écho, dans *Le tour du cadran*, le joueur professionnel qu'est Rübsam corrigera Stanislas Demba, peu au fait des termes spécialisés qui se trouvent ironiquement assimilés à une langue de référence<sup>86</sup>.

Ce recours à un vocabulaire chaque fois particulier se développe aussi en un « discours technologique » essentiellement composé de nomenclatures, la nomination précise des objets provoquant à elle seule l'effet de réel<sup>87</sup>. *Turlupin* fait ainsi défiler le répertoire des outils du perruquier — ciseaux, rasoirs, plats à barbes, flacons d'onguents, boucles et mèches postiches, fer à friser<sup>88</sup> — tandis que *Le marquis de Bolibar* propose aussi bien un inventaire des différentes parties dont se compose un orgue —

<sup>84</sup>Citons quelques exemples :

«Der Herr Oberst hat in der Offiziermenage gesagt, die Kaisermanöver werden in der Jiciner Gegend stattfinden. Eine gute Gegend für Kaisermanöver, Jicin [...]. Im Befehl steht, daß das Bataillon Mittwoch zum "Feldmäßigen" geht, das ist etwas Neues für Sie, Freiwilliger» *Kartätsche*, 162.

«An diesem Tage sollte nämlich die Reinigung der Ubikationen, der sonst immer der letzte Tag der Woche gewidmet war, ausfallen, wir hatten den ganzen Tag und auch den folgenden "dienstfrei" erhalten». Ibid. p. 174.

<sup>85</sup>«"Er hat den Pikkönig in seinem Blatt", erzählte Günther noch immer voll Eifer. "Spielt aus, glaubt er müsse gewinnen und sagt: Stoß. Und nun ging's weiter, Puff und Gegenstoß, die Herzdame hin, den Herzbuben her. Und zum Schluß warf ich den Herzaß aus, sag' den Puff regal an und er ist labet."» *Marques*, pp. 106-107.

Les dialogues émaillant les parties de cartes jouées à la table que tenait Perutz au café Herrenhof étaient encore plus énigmatiques pour des non initiés (voir à ce sujet *Ich kenne alles*, p. 131).

<sup>86</sup>«"Was ist damit?" fragte er und wies auf Dembas Geld. "Bleibt liegen", sagte Demba. "Also Geld auf Geld!" sagte Dr. Rübsam. "Sprechen Sie gefälligst deutsch!"» *Neum*, p. 156.

Peu avant, Demba avait dû se faire traduire une question posée par Rübsam : «Er rieb sich die Hände, zwinkerte Demba zu und fragte : "Haben Sie schon eingekocht, junger Mann?" [...] "Ob du schon gesetzt hast, Demba, fragte der Herr Doktor" erklärte Hübel.» Ibid. p. 153.

Perutz jouait aux dominos avec son ami Dietrichstein (*Ich kenne alles*, p. 58).

<sup>87</sup>La notion de « discours technologique » appliquée au texte réaliste est une fois de plus empruntée à Philippe Hamon qui précise à ce sujet : « L'effet de réel n'est donc, bien souvent, que la reconnaissance euphorique par le lecteur d'un certain lexique. ». Philippe Hamon, 1982, op. cit., p. 147. Chez Perutz, le travail de dénomination est plus pervers dans la mesure où le goût des curiosités conduit l'écrivain à choisir des référents peu connus, le lecteur se trouvant ainsi sommé de le croire sur parole, au sens propre de l'expression, c'est-à-dire en vertu de la seule puissance évocatoire du nom.

<sup>88</sup>*Turlupin*, pp. 14 et 57.

soufflerie, jeu à anches, jeu de flûte, jeu de bourdon, registres, claviers et tuyaux divers — qu'une revue détaillée des fortifications établies pour défendre La Bisbal : redoutes, courtines, barbicanes et autres ouvrages avancés<sup>89</sup>.

- Babel -

Autre élément saillant de ce patchwork : les citations en diverses langues étrangères qui, comme les tournures archaïques ou les expressions techniques, miment autant de discours originaux et arriment ainsi plus fortement le texte romanesque à une réalité extérieure. Dans les œuvres de Leo Perutz, on parlera donc anglais, russe, espagnol, français, italien, voire latin ou hébreux selon les circonstances.

Si ces incrustations sont avant tout destinées à accentuer l'effet de couleur locale, comme les *backed apples* commandées dans un snack par Lukacz Aladar au début d'*Une simple pression sur le bouton*<sup>90</sup> ou les *zoccoli*, pantoufles vénitiennes vendues par le père de Behaim à Boccetta dans *Le Judas de Léonard*<sup>91</sup>, le jeu sur la diversité des langues revêt souvent une signification plus profonde. Ainsi, les locutions russes et françaises qui semblent d'abord purement décoratives dans *Où roules-tu, petite pomme ?* se révèlent aussi constituer le point de cristallisation du traumatisme subit par Vittorin durant sa captivité : les *dosvidania* et *zdravstvouiitié* des premières pages<sup>92</sup> sont en effet relayés par deux mots étrangers à l'allemand dans lesquels se condensent l'affront, et que le personnage se répète comme une litanie : *bochisme*, terme utilisé par Sélioukov, du haut de sa culture française, pour qualifier de manière insultante la requête que Vittorin est venu lui présenter pour la troisième fois au nom de ses camarades de camp, et *pochol*, congé brutal que l'officier russe lui lance ensuite à la cantonade<sup>93</sup>.

Dans *Le marquis de Bolibar*, le mélange de locutions françaises et espagnoles reflète l'antagonisme entre troupes napoléoniennes et guérilla,

<sup>89</sup>*Marques*, pp. 164 et 123-124.

<sup>90</sup>*Druck*, p. 203.

<sup>91</sup>*Judas*, p. 34.

<sup>92</sup>*Wohin*, pp. 8, 12, 18. Sélioukov, qui parle un allemand approximatif s'adresse de préférence en français aux officiers prisonniers (ibid. pp. 19-20).

<sup>93</sup>Ibid. pp. 20-21, 23, 64.

tandis que l'allemand parlé dans les deux régiments de la Confédération du Rhin engagés à La Bisbal demeure le point de référence, présence ironiquement soulignée à travers la remarque sans nuance d'un dragon :

« " Parle en chrétien ! " s'exclama Kimmel, signifiant ainsi que l'Espagnol devait s'exprimer en allemand et non dans sa langue. " Maudit soit le fou qui a imaginé votre affreux charabia roman lorsque fut construite la Tour de Babel. " »<sup>94</sup>

Le thème de la confusion des langues était du reste annoncé dans une scène burlesque dès le début du roman, lorsque le caporal Thiele, prenant une imprécation pour un salut à résonance religieuse, répond par « In Ewigkeit, Amen » aux insurgés qui lui crient en fait « Muerte a los Franceses »<sup>95</sup>. Et dans un retournement où s'inscrit l'ironie du destin, c'est en fait la trop grande confiance accordée à ces barrières linguistiques qui enclenche le déroulement d'une catastrophe annoncée, puisque le secret des cinq officiers, évoqué en français pour se prémunir de la curiosité des dragons allemands, a été surpris par l'étrange muletier espagnol qui maîtrisait contre toute attente cette langue de culture<sup>96</sup>.

Dans *La nuit sous le pont de pierre*, l'extranéité linguistique n'est plus un simple thème, mais nourrit un travail d'écriture mnésique, où la puissance incantatoire du mot propre fait renaître un monde englouti, tandis que dans le même temps, le recours à des termes étrangers, creusant un écart au sein du texte, met à distance cet univers à jamais perdu. Comme dans beaucoup d'autres œuvres perutzienne, on retrouve des citations dont les termes originaux circonscrivent et ressuscitent une réalité particulière —

<sup>94</sup>« "Sprich christlich!" rief Kimmel und meinte, der Spanier sollte deutsch reden und nicht spanisch. "Verdammt der Narr, der beim babylonischen Turmbau euer wüistes Kauderwelsch ausgeheckt hat." » *Marques*, p. 77.

Le texte est émaillé d'exclamations en espagnol — salutations ou insultes (ibid. pp. 14, 23, 37, 81, 231, 241) —, de notations en français, en général liées au service ou à l'évocation de prouesses amoureuses (pp. 14, 57, 60, 69-70, 74), tandis que les officiers et l'infirmier qui soigne Günther à la fin du roman usent à l'occasion de formules latines (pp. 69, 72, 94, 99, 210).

<sup>95</sup>Ibid. p. 14.

<sup>96</sup>Ibid. pp. 69 et 73-74.

On retrouve le même jeu dans *Henri qui venait des enfers*, où la cour est soulagée de voir Rodolphe II repousser en tchèque l'envoyé du sultan marocain, qui n'est donc pas censé comprendre l'avanie (*Nachts*, p.79), alors que celui-ci est bel et bien le palefrenier bohémien autrefois condamné à mort que l'empereur croit revenu de l'enfer.



en l'occurrence les traditions du ghetto, exotériques autant qu'occultes<sup>97</sup>. Mais au-delà de ces incises, c'est le corps même du récit qui s'écrit souvent dans une sorte d'aliénation langagière, l'allemand de Leo Perutz semblant se mouler sur un socle étranger dont il épouse les formes au point de sonner comme une traduction. En témoignent par exemple les différents titres donnés à Rabbi Loew, repris de l'hébreu<sup>98</sup>, tout comme les scènes faisant

<sup>97</sup>Leo Perutz utilise en fait assez peu de vocabulaire hébreu ou yiddish dans *La nuit sous le pont de pierre*, où l'on trouve quelques locutions (*Nachts*, p. 42 : «der Mensch verliert den Ruach, sein geistiges Wesen» ; p. 93 : «"Er taugt nicht zu Kidusch und nicht zu Hawdolo", erklärte er, und damit wollte er in der Juden Redeweise sagen, daß der Mantel zu gar nichts nütze sei.» ; p. 243 : «Kennt Ihr mich nicht als einen — wie nennt Ihr's? — als einen Ohew Israel, einen Freund der Juden?»), ainsi que des termes renvoyant à des traditions ashkénazes (p. 158 : «die Cheder, das Lernzimmer der Judenkinder») ou, plus souvent, aux commandements et rites religieux (p. 41 : «Er hat die Hawdala gesprochen, das Gebet der Unterscheidungen» ; «Wein auf Kiddusch» ; p. 155 : «keines der sieben Noachidischen Verbote» ; p. 195 : «Und wenn sie das Loblied "Owinu Malkenu" — "unser Vater und König" — gesungen und den Almenor dreimal umschritten haben, rufen sie zur Thora.»).

L'ancrage lexical du texte dans la culture juive se fait beaucoup plus par le biais de noms propres, dont la plupart sont puisés dans les récits bibliques et talmudiques : rappel des amours d'Azaël et Naamah (ibid. pp. 259-260) ; dispute sur les caractéristiques des tribus de Ruben et Lévi (p. 95) ; allusion au châtement de Dathan et Abiram (p. 19) ou à la sorcière d'Endor (p. 156) ; références à divers aspects de la vie de David (pp. 13, 19 et 259) et de Salomon (p. 96) ; évocation de la vallée de Hinnom (Géhenne, p. 41) et de l'ange de la mort (p. 155 : «Melach Hamowed»). Beaucoup de ces noms propres, intégrés dans des expressions imagées, valent du reste moins par leur fonction dénotative que comme symbole (pp. 18-19 : «die Sünde Moabs» ; p. 157 : «schön und fromm wie Abigail» ; p. 195 : «denn wenn Esau trinkt, [...] bekommt Jakob die Prügel» ; p. 197 : «das sind die Stunden Samaels, da gehen die bösen Wünsche in Erfüllung»).

Outre ces touches éparses, les citations et noms hébraïques sont regroupés dans des passages faisant allusion à la théologie et à la mystique juive. Mordechai Meisl apparaît ainsi comme un lecteur attentif d'Abraham, dont les œuvres sont citées (ibid. pp. 230 et 264), mais c'est la kabbale qui est le plus souvent évoquée, soit par le biais de références bibliographiques (p. 15 : l'*Idra Rabba* ou *La grande assemblée* et p. 39 : le *Raya mehémna* ou *Le berger fidèle*, deux parties du *Zohar* ; p. 42 : le *Livre de la Clarté* ou *Séfer Ha-Bahir*, traité fondateur de la mystique juive médiévale), soit par la description de rituels magiques où l'on retrouve des termes non traduits parmi lesquels les noms de Dieu et les lettres de l'alphabet hébreu tiennent évidemment une place essentielle (p. 43 : «wie er aber zur Betrachtung des Caf gelangte» ; p. 44 : «Von dem hohen Rabbi sagte man, er habe mit den Melochim, den Engeln, gesprochen» ; p. 45 «dann schrieb er [...] den Buchstaben Waw [...] und darunter in der vorgeschriebenen Reihenfolge sieben von den zehn Gottesnamen und als ersten den Ehich, das ist "das Immer"» ; p. 46 : «Er hatte unter den ersten der sieben Gottesnamen den Buchstaben Teth gesetzt» ; p. 254 : évocation d'un « Maggid », ange qui vient exposer à Rabbi Loew la valeur magique de diverses lettres, dont Aleph, Beth et Taph, et le rôle des archanges ; p. 256 : «Er nannte Gott bei dem neunten seiner Namen, der da lautet: Shadai.»).

<sup>98</sup>«das Haupt und die Leuchte der Verbannung» (ibid. p. 40) ; «die Leuchte der Verbannung, das Kleinod Israels, er, der Einzige seiner Zeit» (p. 234) ; «die Kammer des

revivre le ghetto du vieux Prague, où les dialogues sont parsemés de formules de politesse et d'invocations également empruntées à la culture juive. « Loué soit le saint nom », lance Mordechai Meisl, encore tout enfant, pour saluer le chiffonnier qui lui répond par « Bénie soit ta venue », avant de l'entendre s'exclamer, stupéfait d'avoir trouvé un thaler d'argent dans la poche d'un vieux manteau de pêcheur : « Seigneur tout puissant ! Ne m'élève pas pour me jeter à terre ! », puis, cédant à la joie « Loué soit le jour d'aujourd'hui ! »<sup>99</sup>. Ces formulations contaminent le récit lui-même, qui prend souvent des accents de conte talmudique, notamment dans les chapitres mettant en scène Rabbi Loew — l'évocation des liens entre les " Fils de Dieu " et les " Filles des hommes " au commencement des temps reprend du reste un motif biblique commenté dans divers *midrashim*<sup>100</sup>.

- Idiolectes -

Ces fragments de réalisme textuel, qu'il s'agisse d'inscrire l'histoire, la technique ou la diversité des langues dans la trame romanesque, se conjuguent pour définir des identités sociales : bien des figures perutzienues sont en effet caractérisées par une façon de parler ou d'écrire singulière, renvoyant en général à leur place dans la société. La maladresse empressée d'Oscar Vittorin, dans la lettre qu'il adresse à son frère prisonnier, sent son

---

hohen Rabbi, den man die Krone und das Diadem nannte und den Feuerbrand und den Einzigen seiner Zeit.» (p. 254).

Rabbi Loew est par ailleurs qualifié de « Gaon » (p. 155), sage érudit, terme hébreu correspondant à l'origine au titre porté par les recteurs des deux principales académies de Babylone (VIe - XIe s.), qui faisaient autorité en matière talmudique.

<sup>99</sup>«Gepriesen sei der Name, ich habe mich heute mit Bezahlung einfinden können.»

"Gesegnet sei dein Kommen!" grüßte ihn der Altkleiderhändler [...].  
[...]

"Herr der Welt! Erheb mich nicht und wirf mich nicht hinab!" kam plötzlich die Stimme des Knaben aus der Staubwolke, die über dem Kleiderhaufen lag.

"Was gibt es? Was hast du gefunden?" fragte der Altkleiderhändler.

"Gepriesen sei der heitige Tag!" sagte der Knabe und kam mit einem Taler in der Hand aus dem Winkel hervor.» Ibid., p. 97.

Les souhaits et salutations sont codifiés avec précision dans la culture juive traditionnelle, selon des formules hébraïques ou araméennes parfois doublées d'équivalents yiddish, en général empruntées au Talmud, à la Bible ou à la liturgie. On peut en trouver un tableau dans le *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme* (Geoffrey Wigoder et Sylvie Anne Goldberg Éd., Paris : Les Éditions du Cerf 1993 et Robert Laffont 1996, pp. 908-910).

<sup>100</sup>Ibid. pp. 259-260. Les principales sources sont données par exemple dans Robert Graves et Raphael Patai : *Les mythes hébreux*. Paris : Fayard, 1987, p. 115.

écolier appliqué à bien faire, tout en laissant paraître que les exercices de rédaction auxquels le jeune homme dit s'astreindre sont encore loin d'avoir porté leurs fruits<sup>101</sup>. Dans le même roman, Kohout note à propos du professeur Junker que conformément à sa fonction, le savant ne peut s'empêcher de donner un tour philosophique à ses remarques<sup>102</sup>. *Le maître du Jugement dernier* offre de semblables portraits langagiers avec la précision toute militaire — et parfaitement inefficace — du commandant Kubicek, incapable de renseigner Yosch malgré ses réflexions circonstanciées, ou encore la suffisance un peu vulgaire du jeune Karasek<sup>103</sup>. Mais c'est la langue populaire, dans toutes ses gradations, qui anime le plus souvent ces vignettes où Perutz campe d'énergiques personnages secondaires, passant du viennois franchement grossier dont use le camarade Blaschek pour faire de l'agit-prop dans un salon bourgeois d'*Où roules-tu, petite pomme ?* à l'idiome simplement vigoureux du chauffeur de taxi racontant à Yosch son accident, sans oublier le parler tout aussi authentique, mais plus potinier et mercantile, de Mme Püchl, épicière de son état, sur laquelle s'ouvre la galerie de personnages présentée dans *Le tour du cadran*<sup>104</sup>.

C'est sans doute dans ce dernier texte que la technique du portrait verbal se déploie avec les variations les plus riches, le rapport à la langue y

<sup>101</sup>«Lieber Bruder! Es ist schon lange her, daß ich an Dich, lieber Bruder, kein Schreiben gerichtet habe, und bitte ich Dich, mit wegen meiner Unaufmerksamkeit gegen Dich, lieber Bruder, nicht böse zu sein. [...] Auch in meiner freien Zeit [...] übe ich schriftliche Arbeiten sowie Klavier.» *Wohin*, p. 11.

<sup>102</sup>«Der Professor hat gesagt, du gingest nach Rußland, um die Gesamtsumme des menschlichen Leidens zu vermehren — du kennst ihn ja, jeder muß hören, wie philosophisch er sich ausdrücken kann.» *Ibid.* p. 72.

<sup>103</sup>*Meister*, pp. 125-126 et 144-145.

<sup>104</sup>*Wohin*, pp. 40-44 ; *Meister*, pp. 122-123 ; *Neum*, pp. 6-10.

L'opposition entre le parler viennois et l'allemand classique est soulignée par des effets de traduction, Perutz donnant souvent les deux versions d'un même récit. La conversation entre Mme Püchl et sa voisine burlesque est d'abord résumée par le narrateur avant d'être transcrite " dans le texte " sous forme dialoguée. De même, Yosch annonce et commente le récit du chauffeur de taxi avant que celui-ci ne prenne lui-même la parole. Quant aux propos de Blaschek, ils nécessitent parfois l'intervention d'un interprète improvisé : «"Wie lang' warst denn eing'naht?" fragte der Soldatenrat über den Tisch hinweg. "Wie beliebt?" "Wie lang daß d'im Häfen g'steckt hast, hab' ich g'fragt." "Genosse Blaschek will wissen, wie lange du in Kriegsgefangenschaft gewesen bist", verdolmetschte Kohout.» (*Äpfelchen*, p. 40).

apparaissant aussi comme un thème majeur. Le roman se compose en effet d'une série de rencontres toutes placées sous le signe du faux-semblant : Stanislas Demba, obligé de dissimuler ses mains enchaînées, est entraîné de mensonge en mensonge, mais croise aussi, chemin faisant, diverses formes de simulacre social qui viennent s'inscrire dans le parler de chaque personnage. Si la typologie langagière, renvoie bien à la réalité dans les deux premiers chapitres, où Mme Püchl s'exprime en effet comme une épicière tandis que le conseiller Klementi et le professeur Truxa débattent avec le sérieux et la gravité que l'on attend de tels savants, les idiolectes servent de plus en plus, dans la suite, à falsifier cette même réalité : les collègues de Sonia s'inventent des airs parisien ou américain à coup de " all right " et autres locutions exotiques ; Willy Eisner, modeste employé de banque, distille quelques termes choisis pour faire l'important ; le narrateur, dans une sorte de discours indirect libre, prend en charge les circonlocutions par lesquelles Kallisthenes Skuludis confère à ses activités d'aigrefin le lustre des grandes affaires<sup>105</sup>. Quant à Stanislas Demba, il sera finalement gagné par la contagion du travestissement : après avoir violemment pourfendu les « expressions creuses » utilisées par Willy Eisner, auxquelles il oppose « l'expérience vécue dans sa propre chair »<sup>106</sup>, après s'être lui-même battu contre « l'humour noir de la langue » pour trouver le mot juste<sup>107</sup>, il rendra les armes, cherchant à masquer son amertume et son ridicule « derrière un arsenal de belles tournures » qui ne tromperont que lui<sup>108</sup>.

<sup>105</sup>Mme Püchl : *Neun*, chap. 1, pp. 6-10 ; MM. Klementi et Truxa : *ibid.* chap. 2, pp. 15-17 ; Etelka Springer et Klara Postelberg : *ibid.* chap. 4, pp. 34-35, 40 et 46 ; Willy Eisner : *ibid.* chap. 6, pp. 64-66 ; Kallisthenes Skuludis : *ibid.* chap. 13.

<sup>106</sup>«Sie haben gebundene Hände, ich weiß. Bei Ihnen verreckt alles, was einem andern einmal blutiges Erlebnis war, zu einer blechernen Redensart. Aber versuchen Sie doch einmal sich vorzustellen, wie das ist: gebundene Hände.» *Ibid.* pp. 66-67.

<sup>107</sup>«Meine eigene Zunge hält mich zum Narren. Alles, was ich angepackt habe, ist mir durch die Finger geglitten. Ausgezeichnet. Wirklich ausgezeichnet! Galgenhumor der Sprache. Aber es war doch nicht so, sondern ich wollte sagen: Alles, was ich unternommen habe, heut' vomittag, ist mir mißglückt.» *Ibid.* p. 79.

<sup>108</sup>«Und jetzt [...] versuchte er nochmals, sich hinter das Rüstzeug der schönen Redensarten zu flüchten.» *Ibid.* p. 167. Tout le chapitre 16, où Demba se trouve seul sous les fenêtres de son rival, et une partie du chapitre 17, où il se donne en spectacle au restaurant devant les amis de Sonia, fonctionnent selon ce mécanisme.

- État civil -

À travers le parler spécifique de certains personnages, le mimétisme langagier participe aussi, en règle générale, du réalisme social. Et celui-ci trouve dans la figure romanesque un support privilégié. Comme le rappelle Ian Watt, le personnage moderne émerge en effet, dans la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon un processus d'individuation qui lui confère une identité à la fois singulière et banale<sup>109</sup>. Dès lors, les traits distinctifs qui le composent progressivement, s'agrégant au fil de la lecture pour faire apparaître une figure cohérente<sup>110</sup>, ne peuvent plus renvoyer exclusivement à des universaux — l'immuable nature humaine, par exemple, ou les rôles types que s'attachent à dégager, dans le sillage de Propp, les analyses structuralistes<sup>111</sup> — ; ils doivent aussi s'enrichir de données référentielles

---

Voir aussi, à ce sujet, *Le scepticisme* pp. 162 et 181-183. J.-P. Chassagne utilise, parmi d'autres, ces mêmes passages du *Tour du cadran* pour illustrer une réflexion plus générale sur le traitement du langage dans les œuvres de Perutz, qu'il met en relation avec la critique nominaliste par laquelle un Fritz Mauthner établit une rupture radicale entre la langue et le réel, avec l'exigeante vigilance d'un Karl Kraus, pour qui le langage est au contraire une réalité ultime, ou avec les travaux d'un Wittgenstein sur les conditions et les limites du discours logique. On peut, selon lui, voir un reflet du rigorisme commun à ces trois penseurs dans la manière qu'a Perutz, sans passer par l'exposé philosophique, de mettre en scène les dysfonctionnements du langage. Chassagne en examine de nombreux exemples : détournement ou trahison de discours idéologiques, comme celui de l'Église dans *La troisième balle* ou celui de Vittorin exhortant à défendre leur patrie prolétarienne les soldats bolcheviques qu'il envoie à la mort ; décalage entre signifiant et signifié qui transforme les mots en coquilles vides, inaptes à donner prise sur le réel, notamment dans *Le tour du cadran* ou dans *Turlupin*, où le terme de *destin* se trouve instrumentalisé par le personnage qui se construit à coup de poncifs un sort fallacieusement objectif ; brouillage général des référents entraînant des quiproquos grotesques (Turlupin aux prises avec le langage précieux dans le salon de Melle de Lavan) et polysémie généralisée empêchant toute circulation du sens entre des locuteurs prisonniers de leurs propres représentations mentales : le langage, entièrement soumis à la subjectivité, ne peut dès lors plus être instrument de connaissance (*Le scepticisme*, pp. 151-185).

<sup>109</sup>Ian Watt, 1982, op. cit., pp. 23-27.

<sup>110</sup>À propos du personnage conçu comme un agrégat d'informations distribuées de manière discontinue, on peut consulter l'étude de Philippe Hamon : *Pour un statut sémiologique du personnage*. In *Poétique du récit*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1977.

<sup>111</sup>Vladimir Propp : *Morphologie du conte* (Paris : Seuil, 1970 ; édition originale : 1928).

Philippe Hamon (op. cit., note précédente) se réfère à cet héritage, notamment aux travaux d'Algirdas Greimas, établissant souvent des rapprochements avec les structures dégagées par Claude Lévi-Strauss à partir de l'étude de mythes.

plus ou moins précises inscrivant le personnage dans un ordinaire reconnaissable.

Parmi les éléments constituant cet état civil romanesque, il en est deux qui apparaissent de manière obsessionnelle chez Leo Perutz : le nom et la profession<sup>112</sup>. Ces mentions lui permettent, d'une plume rapide mais précise, d'attribuer une identité sociale à chaque figure, personnage principal aussi bien que silhouette esquissée en arrière-plan. On retrouve là cet art de la vignette si caractéristique du réalisme perutzien, qui s'épanouit en particulier dans certains romans bâtis sur le mode de la ronde — *Le tour du cadran, Où roules-tu, petite pomme ?, La nuit sous le pont de pierre* —, dont le principe de construction suppose l'introduction et la présentation de figures toujours nouvelles. Les foules ainsi convoquées s'agencent pour l'essentiel selon deux principes : l'arborescence, par laquelle chaque portrait peut à son tour s'ouvrir sur l'évocation de nouveaux venus — dont certains n'apparaissent jamais que par la mention de leurs nom et qualité —, et le cercle, réunion chorale où se trouve souvent prononcée l'exclusion du protagoniste qui s'y trouve confronté.

L'ouverture de *Où roules-tu, petite pomme ?* fournit un bon exemple de la première technique. La description de Johanna Püchl dans son épicerie permet d'évoquer par rebond son mari, occupé à réparer leur charrette dans l'arrière-cour, et tous ses clients matinaux<sup>113</sup>. Certains de ces personnages extrêmement secondaires sont identifiés par leur seul rôle social, sans recevoir de patronyme, mais beaucoup de ceux que croisera Demba au cours des douze heures — fantasmées — que durent ses pérégrinations viennoises, sont dotés à la fois d'un nom et d'une profession, même s'ils n'apparaissent qu'un bref instant. La liste en est longue, des promeneurs

---

<sup>112</sup>Selon Ian Watt, le baptême des personnages au moyen de « noms propres contemporains ordinaires » permettant de les considérer comme des individus particuliers, intégrés dans le milieu social, et non comme des types généraux d'humanité, est justement un aspect caractéristique du processus donnant naissance à la figure romanesque moderne (Ian Watt : op. cit., pp. 23-26). L'ajout presque systématique de la profession renforce évidemment la valeur mimétique du procédé.

<sup>113</sup>Le garçon coiffeur, les deux écoliers, la cuisinière d'une femme d'inspecteur et le monsieur du ministère du Travail, suivis de Mme Schimek, buraliste venue en voisine, et finalement de Stanislas Demba (*Neum*, pp. 5-6).

rencontrés dans un parc<sup>114</sup> aux employés d'Oscar Klebinder, grossiste en tissus pour gilets à la mode<sup>115</sup>, des proches de Demba au serveur du café Hibernia<sup>116</sup>, des rejetons de la bonne société auxquels l'étudiant donne des cours particuliers<sup>117</sup> à quelques figures beaucoup plus équivoques<sup>118</sup> qu'il affronte avant de pénétrer le dernier cercle, présidé par son rival et son amie infidèle, où sera prononcée la sentence à son encontre, ce qui précipite aussi, symboliquement, la fin du récit<sup>119</sup>.

On pourrait multiplier ce genre d'analyses et retrouver dans tous les textes de Leo Perutz, à des degrés variables, le même goût de la prolifération et le même soin consacré à camper en quelques traits jusqu'aux personnages les plus secondaires. Les romans historiques ne se démarquent guère, à cet égard, des récits contemporains, notamment *La nuit sous le pont de pierre*, dont la structure cyclique se prête à la multiplication de seconds rôles toujours situés avec précision dans le contexte social. On y retrouve la figure du cercle, qui permet de circonscrire ces univers à la fois opposés et interdépendants que sont la cour du Hradcany, le ghetto et la noblesse de

<sup>114</sup>Le conseiller Klementi, directeur de la collection d'antiquités orientales au Musée d'histoire de l'art et le professeur Truxa, membre de l'Académie des sciences ; Alice Leitner, gouvernante chez le conseiller Adalbert Füchsel ; et Mme Buresch, mère de famille (ibid. pp. 13 et 30).

<sup>115</sup>Neuhäusl, employé de commerce ; Zerkowitz, représentant ; Braun, comptable ; Klara Postelberg, Etelka Springer et Sonia Hartmann, secrétaires ; Joseph, stagiaire (ibid. pp. 33-34).

<sup>116</sup>Oscar Miksch, cheminot, et Mme Pomeisl, logeuse ; Willy Eisner, employé de banque ; Steffi Prokop, employée de bureau, et ses parents (ibid. pp. 53, 58-59, 63-64, 68, 74, 78, 104).

<sup>117</sup>Georg et Erich, les enfants de Robert Hirsch, avocat, et de Mme ; Fritz von Gegenbauer, chez qui se présentent aussi le chevalier Vladimir von Teltch et le Dr. Heinrich Ebenhöch, lieutenant de réserve ; Elly Becker, ses amies Vicky et Anny, et sa mère, présidente ou membre de diverses associations caritatives, épouse de Rudolf Becker, médecin (ibid. pp. 111-112, 117-118 et 121, 141 et 144-146).

<sup>118</sup>Kallisthenes Skuludis, escroc de son état (ibid. pp. 127, 130, et 135-136), et le cercle de jeu de M<sup>e</sup> Rübsam, avocat révoqué, où l'on trouve un employé des postes roux, un commis voyageur au chômage, un serveur de l'auberge du Prater, Mme Suschitzky, entremetteuse, un agent immobilier, un maréchal des logis, un journaliste, un employé de la Caisse d'épargne accompagné de son amie et de son chien, ainsi que Hübel, étudiant en médecine se trouvant être le débiteur de Demba (ibid. pp. 148-149).

<sup>119</sup>Le groupe réunit deux actrices en herbe, le Dr. Fuhrmann et Emile Horváth, fondé de pouvoir dans une société pétrolière, autour de Sonia et de son nouvel élu, Georg Weiner, étudiant en droit (ibid. pp. 168-170 — Weiner est évoqué, bien avant son entrée en scène, par Sonia — pp. 36-38 — et par Stanislas qui précise son statut social — p. 83).

Bohême, milieux traversés par des silhouettes parfois furtives et pourtant nettement dessinées, telles que Markus Koprivy, le prêteur chez qui Koppel-Bär a mis en gage une fourrure, le colonel Strassoldo, commandant des troupes impériales stationnées dans la Vieille Ville, ou encore Simon Brandeis, marchand de bière, et sa femme Gittel, les voisins auxquels Berl Landfahrer songe depuis le fond de sa cellule<sup>120</sup>.

Mais le texte le plus foisonnant du point de vue des identités sociales demeure *Où roules-tu, petite pomme ?* : le roman offre un tableau particulièrement varié dans la mesure où le contexte contemporain, qui permet un repérage social aisé, s'enrichit aussi de données historiques — la chute de l'empire austro-hongrois, avec son cortège de bouleversements intérieurs —, tandis que la description s'ouvre par ailleurs à toute l'Europe au gré des pérégrinations de Vittorin. La figure du cercle y triomphe, permettant une sorte d'échantillonnage social chaque fois renouvelé. Cela commence avec le groupe des cinq officiers unis par un serment, dont les positions respectives vont se redéfinir avec le retour à la vie civile, faisant éclater la fraternité du camp<sup>121</sup>. Puis l'éventail se déploie au rythme des aventures vécues par Vittorin, d'abord replongé dans son milieu d'origine, une petite bourgeoisie traumatisée par la chute de l'empire et appauvrie par les difficultés économiques de l'après-guerre<sup>122</sup>, avant de fuir vers le monde

<sup>120</sup>*Nachts*, pp. 11, 39 et 41.

Les autres romans à cadre historiques montrent le même souci de repérage social. Il serait fastidieux de dresser pour chacun la liste des noms et qualités mentionnés : citons simplement, à titre d'exemple, la scène réunissant à l'échoppe les clients de Mme Sabot et de Turlupin — M. Pigeot, teinturier ; M. Froisset, clerc d'un conseiller au Parlement ; M. Gaspard, commis d'un marchand de drap, alias Saint-Chéron, gentilhomme dauphinois à la solde de Richelieu ; un aubergiste ; le vicaire de Saint-Polycarpe et M. Le Gouche, noble picard désargenté (*Turlupin*, pp. 42-43).

<sup>121</sup>Les aléas de la guerre surmontés, ils seront ou redeviendront industriel (Feuerstein), conseiller juridique (Emperger), universitaire (le professeur Junker), secrétaire (Vittorin) ou révolutionnaire employé dans un cabinet d'avocat (Kohout) (*Wohin*, pp. 9, 16, 38-40, 42, 63, 67).

<sup>122</sup>On traverse ainsi le cercle de famille (composé de Vally et Lola, les sœurs de Vittorin, de son frère Oscar et de son père, et auquel on peut rattacher son amie Franz Kroneis, M. Ebenseder et le Dr. Bamberger — *ibid.* pp. 11 et 24-25 ; 28 ; 52, 56 et 78-83), milieu avec lequel contraste le monde d'Emperger, présenté notamment dans la description d'une soirée (sont invités, outre les anciens camarades de camp, Edith Hoffmann, un conseiller commercial, Irene Hamburger, Franz Roth, Glaser, ingénieur, Simitsch, peintre, et le camarade Blaschek ; tous sont introduits par un extra dont il est précisé qu'il travaille d'ordinaire comme comptable dans un institut de crédit — *ibid.* pp. 38-40). Le tableau est



bien plus chaotique encore de l'Union soviétique naissante, où il croisera des personnages de toutes conditions : citoyens mêlés dans les geôles communistes<sup>123</sup>, sociaux-révolutionnaires terroristes<sup>124</sup>, aristocrates déchus<sup>125</sup>, héroïques officiers blancs opposés à de pauvres diables fraîchement promus dans l'Armée Rouge et non moins braves que leurs adversaires<sup>126</sup>. Après avoir traversé les fronts de la guerre civile, Vittorin resurgit dans l'univers interlope de Constantinople<sup>127</sup> d'où il repartira en vagabond de plus en plus miséreux à travers l'Europe du Sud, avant de rencontrer à Paris son ancienne fiancée, désormais demi-mondaine<sup>128</sup>, et de retrouver à Vienne la famille auprès de laquelle il n'avait pas su rester deux

---

complété par l'évocation de milieux professionnels : le cabinet de Me Sigismund Eichkatz, avec sa secrétaire (Melle Gusti) et quelques-uns de ses clients (MM. Spannagel et Jonas Eiermann — pp. 67-74), ainsi que la firme " Mundus, internationale Speditions- und Lagerhaus-Aktiengesellschaft für Donauverkehr und Überseetransporte " où Vittorin reprend son travail et dont sont mentionnés le directeur, un client nommé Adolf Nußbaum (ibid. pp. 61-67) et quelques membres du personnel (un gardien, le vieux secrétaire de direction, le fondé de pouvoir Schödl et le Dr. Weber, chef du personnel).

<sup>123</sup>Bobronikov, ancien bijoutier devenu fou, Léonid Vassilich Avdochine, avocat, Ivan Sergueïévitch, employé bolchevique indélicat, Sémion Andreïévitch, instituteur, Storochev, ancien propriétaire terrien admirateur de Raspoutine, un comédien, un mendiant qui se révélera être le redoutable Artémiev, et un poissonnier délateur, rejoints ensuite par un déserteur de l'Armée Rouge et un ingénieur fanfaron, puis des paysans pris en otages (ibid. pp. 129-138).

<sup>124</sup>Artémiev (ibid. pp. 140, 172-176, 182), Dolgouchine (ibid. pp. 149 et 173), le lieutenant Gromov (149), l'émissaire d'Artémiev à Moscou (ibid. pp. 166-171).

<sup>125</sup>Le prince Kotchoubeï, qui termine sa vie comme colleur d'affiches tandis qu'un de ses fils meurt dans les rangs de l'Armée Rouge, les deux autres tombant au service de Denikine (ibid. p. 153), et le baron Pistol Kors, ex-chambellan de la cour vendu à la Tcheka par son ancien serviteur Kolia (ibid. p. 161).

<sup>126</sup>Le comte Dimitri Gagarine et le capitaine Stackelberg (ibid. pp. 112-126 ; 203) ; les officiers improvisés du troisième régiment de chasseurs de Penza : Stassik, ancien matelot, Storochev, installateur de poêles, Bérésine, étudiant moscovite, et Sonietchka, petit clairon devenu chef de section, flanqués d'Iéfimov, simple soldat (ibid. pp. 186-187, 197).

<sup>127</sup>C'est le monde du music-hall et du jeu, où les Toledian Dancing Girls (Lucette, alias Lucy d'Aubry, Ethel et Adèle) se produisent dans le café Élysée, tenu par M. Lupescu, avec d'autres artistes (miss Morrison, Fred Musty — ibid. pp. 211-212, 216, 218), tandis que Vittorin tente de se refaire au jeu, en compagnie d'habitues des tapis verts (Coco, Drapp-Drumm, Sedeeboy et Pancrace — ibid. p. 219).

<sup>128</sup>Franzi est devenue Melle Fifi, maîtresse d'un fabricant de chaussure milanais prénommé Mario, en attendant de le quitter pour meilleur parti. Au bar de l'hôtel, le serveur est, paraît-il, un véritable aristocrate russe, le comte Wolkonski (ibid. pp. 227-228).

ans plus tôt en même temps que l'homme à la poursuite duquel il s'était alors lancé<sup>129</sup>.

Une fois de plus, c'est la mention de leurs nom et qualité qui, à chaque étape, dans chaque cercle traversé, scelle l'identité des personnages même les plus évanescents. Une anecdote illustre bien ce vraisemblable patronymique : Perutz a dû changer le nom de son terroriste — d'abord appelé Arséniev — à la demande d'un professeur homonyme visiblement désireux d'éviter toute confusion. La réponse que lui fit l'écrivain, tout en insistant sur le caractère purement fictionnel du récit, en éclaire aussi l'an-crage mimétique : il précise en effet avoir trouvé ce nom dans un journal d'émigrés russes, et surtout, amené à défendre son personnage, il s'attache à en replacer la trajectoire dans le contexte historique :

« Avant la guerre, beaucoup de sympathisants devenus d'actifs sociaux-révolutionnaires venaient de milieux intellectuels, de familles en vue. Cela ne fut-il pas le destin classique de nombreux lignages russes que de voir leurs rejetons finir en martyrs de leurs idéaux au fond de la Sibérie ? »<sup>130</sup>

Artémiev, patronyme beaucoup plus courant finalement retenu sur la suggestion du professeur, fait droit à ce désir de vraisemblance sans que le terroriste risque d'être rattaché à une famille particulière.

Ce goût de la nomination, tendant à faire surgir la réalité des personnages d'une sorte de procès-verbal plutôt que d'un portrait classique, se trouve plusieurs fois mis en abyme dans *Où roules-tu, petite pomme ?*. Franzi, relayant l'écrivain, fait ainsi vivre à son tour par quelques traits les admirateurs qu'elle s'invente pour aiguillonner l'amour de plus en plus fuyant de Vittorin<sup>131</sup>. Celui-ci, de son côté, entame sa chasse en notant

<sup>129</sup>Le dernier trajet, d'Innsbruck à Vienne, fournit un ultime prétexte à scène de groupe, où l'on retrouve cette prolifération du texte en portraits secondaires rapidement brossés : Vittorin voyage ainsi en compagnie d'une cuisinière en fichu, d'un représentant en vins chauve et gai, et d'un jeune ingénieur dans une centrale électrique qui lui apprendra que le Dr. Bamberger est devenu un grand capitaine d'industrie (ibid. pp. 233 et 236-237).

<sup>130</sup>«Den aktiven Sozialrevolutionären sind in der Zeit vor dem Kriege viele Anhänger aus intellektuellen Kreisen, aus angesehenen und vornehmen Familien, beigetreten. War es nicht das typische Schicksal vieler russischer Geschlechter, daß ihre Söhne als Märtyrer ihrer Ideale in Sibirien endeten?» Leo Perutz : lettre à N. Arséniev (Arsenjew), 9 mai 1928 ; citée in *Catalogue*, p. 190.

<sup>131</sup>«Die Figur eines kroatischen Hochschülers [...] war ihr besonders gut gelungen. [...] Daneben gab es noch einen sentimentalnen Hünen, er sang herrlich zur Laute und war

soigneusement dans son calepin l'état civil de ses camarades de camp et de leur ennemi commun :

« Vittorin inscrivit les quatre noms dans son carnet, et à côté de chacun d'eux le grade, la profession dans le civil, la rue et le numéro. Puis en dessous, il traça en grosses lettres nettes : Mikhaïl Mikhaïlovitch Sélioukov, capitaine d'état-major au régiment de Séménov. »<sup>132</sup>

- Identité -

À ce point, il convient de distinguer entre une écriture mimétique utilisant certains éléments de réalisme social et la manière dont Leo Perutz traite le thème de l'identité. Ainsi, le Sélioukov qui hante la mémoire de Vittorin, ce « meurtrier parfumé »<sup>133</sup> dont la figure se fait de plus en plus maléfique au fil du récit, a peu de choses en commun avec l'émigré appauvri finalement retrouvé à Vienne, qui vit en faisant vendre par son ancienne ordonnance les jouets de bois qu'il fabrique dans sa chambre, se satisfaisant d'apercevoir à la fenêtre d'en face une cantatrice qui fut son amie à Moscou et devant laquelle il n'est plus en état de paraître. La tentative de Vittorin pour traquer le réel en inscrivant des noms dans un calepin est vouée à l'échec, lettre morte au sens propre de l'expression, car il existe une césure radicale entre les quelques mots qu'il trace comme signe d'une « organisation soudée » capable d'agir dans le monde<sup>134</sup> et une réalité mouvante qui leur échappe constamment. Ainsi, les noms apposés sur les portes derrière lesquelles Vittorin s'attend à débusquer son ennemi ne

---

Kurier der schwedischen Gesandtschaft. Schließlich war noch ein junger Baron da, ein unverschämter Mensch, der der Franzi eine Wohnung einrichten und sie auf Reisen mitnehmen wollte (*Wohin*, p. 58). L'identité du Croate sera complétée au fil du récit : originaire de Zagreb, il est étudiant en médecine et se nomme Milosch Pavisich (ibid. p. 96).

<sup>132</sup>« Vittorin schrieb die vier Namen in sein Notizbuch, und neben jedem vermerkte er den militärischen Rang, den Zivilberuf, die Straße und die Hausnummer. Und darunter schrieb er mit großen deutlichen Buchstaben: Michael Michajlowitsch Seljukov, Stabskapitän im Semjenowschen Regiment.» Ibid. p. 13. Il y ajoutera ensuite les renseignements concernant Gricha, l'ordonnance de Sélioukov (ibid. p.23).

<sup>133</sup>« Wie er dasteht mit seinen Lackstiefeln und Reithosen, elegant, soigniert bis zu den Fingerspitzen, der parfümierte Mörder, [...] liest französische Romane, und die Weiber sind hinter ihm her.» Ibid. p. 115.

<sup>134</sup>« Schwarz auf weiß war alles niedergelegt. Michael Michajlowitsch Seljukow gegenüber stand nun eine festgefügte Organisation, ein Bund von fünf Menschen, die ihr Ziel vor sich sahen und bereit waren, jedes Opfer zu bringen, um dieses Ziel zu erreichen.» Ibid. p. 13.

coïncident jamais avec l'identité véritable de la personne qu'il va trouver : à Moscou, c'est un aristocrate traqué qui s'abrite derrière la plaque de cuivre portant l'inscription « M. M. Sélioukov », tandis qu'à Vienne, la sonnette de l'ancien officier russe affiche un nom quelconque<sup>135</sup>. Ces jeux d'échange renvoient à un thème central dans l'œuvre de Leo Perutz. On a souvent remarqué que l'identité de ses héros est en règle générale mal assurée, friable ou fluctuante selon les cas. Simplement travestie dans *La naissance de l'Antéchrist* ou *Henri qui venait des Enfers*, ironiquement dévorée par une œuvre d'art dans *Le Judas de Léonard*, elle apparaît encore scindée par le reniement de soi dans *L'auberge À la Bombarde*, entamée par la prégnance d'une idée fixe dans *Où roules-tu, petite pomme ?* et *Turlupin*, corrodée par un traumatisme dans *La neige de Saint-Pierre*, mais aussi soumise au vertige de l'échange dans *Le marquis de Bolibar* et *Le cavalier suédois*, voire effacée par l'amnésie dans *La Troisième balle*<sup>136</sup> : « Je

<sup>135</sup>Ibid. pp. 158-159 et 241.

<sup>136</sup>On a déjà eu l'occasion de souligner que Murayama, imposant sans discernement à son corpus une grille de lecture paralittéraire, est bien le seul spécialiste à reconnaître dans les protagonistes perutziens autant de héros triomphant des difficultés, nouveaux David faisant échec qui à l'armada espagnole, qui aux troupes de la Grande Armée, qui encore au machiavélisme de Richelieu, pour trouver dans l'action la mesure de leur liberté. Malgré certaines erreurs d'interprétation (Demba, par exemple, ne revoit pas en esprit les dernières vingt-quatre heures de sa vie lors de son agonie, mais en imagine douze qui ne lui seront pas accordées), Dietrich Neuhaus a le premier montré à quel point ces figures romanesques sont au contraire menacées dans leur identité, soit parce que leur mémoire est défaillante (Prunelle-de-Verre, Amberg), soit parce que le souvenir se révèle destructeur (Chwastek, Vittorin), soit encore parce qu'ils sont sujets à des métamorphoses radicales (Jochberg, le voleur du *Cavalier suédois*) (*Erinnerung und Schrecken*, pp. 49-58). À partir d'une étude du *Marquis de Bolibar*, Reinhard Lüth a très opportunément fait le lien entre cette thématique du moi éclaté et l'empirio-criticisme de Richard Avenarius et surtout d'Ernst Mach, dont on connaît l'influence sur la " Jeune Vienne ", notamment par le relais d'Hermann Bahr (voir à ce sujet le chapitre précédent pp. 101-102) — héritage que précise à son tour Jan Christoph Meister en analysant sous l'angle des théories de la connaissance le labyrinthe narratif déployé autour du couple Prunelle-de-Verre/Grumbach dans *La troisième balle* (1989, op. cit.). Récit en forme de piège où se dérobe l'identité du protagoniste, scellant du même coup la défaite de l'individu devant la marche de l'histoire : Stefan Berg et Michael Mandelartz s'attacheront eux aussi à décrypter dans cette perspective le premier roman de Perutz, exemplaire de l'alchimie par laquelle l'ambivalence fantastique prend en charge le thème de la perte d'identité et l'inscrit dans une vision du monde marquée par le pessimisme historique (*Zeiten, Räume*, pp. 133-151 ; *Poetik und Historik*, pp. 46-91).

Pour une étude plus approfondie de la notion de crise d'identité telle qu'elle se développe dans la Vienne du début du siècle, on peut évidemment se reporter, par exemple, à

connois tout, fors que moi mêmes », dira en manière de résumé un Mancino inspiré de Villon dans la dernière œuvre de Perutz<sup>137</sup>.

Il n'en reste pas moins que ces personnages absents à eux-mêmes demeurent présentés, comme les nombreuses figures secondaires déjà évoquées, selon un code réaliste qui fait la part belle aux noms et qualités, permettant du même coup un repérage social immédiat. Stanislas Demba est un étudiant pauvre d'origine paysanne<sup>138</sup>, Turlupin un commis perruquier<sup>139</sup>, Philippe Balsamo, un galérien évadé établi comme savetier<sup>140</sup>, Amberg un médecin ayant dû trahir sa vocation d'historien<sup>141</sup>, Joachim Behaim un marchand faisant commerce avec le Levant<sup>142</sup>, sans oublier tous les soldats qui peuplent l'univers perutzien et dont l'identité se trouve toujours définie dans le cadre de la hiérarchie militaire : le sergent-chef Chwastek, le lieutenant Jochberg et ses camarades<sup>143</sup>, le baron Yosch, capitaine de cavalerie<sup>144</sup>, ou encore l'aspirant Tornefeld<sup>145</sup>.

Paradoxalement, ce codage mimétique vaut même pour les deux seuls protagonistes dépourvus de patronyme stable, héros de *La troisième*

l'ouvrage de Jacques Le Rider : *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris : PUF, 1990.

<sup>137</sup>François Villon : *Ballade des menus propos*. Paris : Garnier Frères ; 1959, pp. 129-130.  
«Ich kenne alles, nur nicht mich.» Judas, pp. 50-51.

Hans-Harald Müller, étudiant à son tour les avatars du moi chez Leo Perutz, souligne la valeur emblématique de ce vers dans un texte où le thème de l'identité ne joue pas, par ailleurs, un rôle de premier plan. Comme Reinhard Lüth, il met en évidence le lien avec la " Jeune Vienne ", tout en soulignant la singularité des héros perutziens, happés par l'action plutôt qu'abîmés dans l'introspection malgré leur fragilité (*Leo Perutz*, pp. 112-125, notamment 121-123).

<sup>138</sup>*Neum*, p. 81.

<sup>139</sup>*Turlupin*, pp. 14-15.

<sup>140</sup>*Antichrist*, pp. 49 et 131.

<sup>141</sup>*Petri*, pp. 18-19.

<sup>142</sup>*Judas*, p. 26.

<sup>143</sup>*Marques*, p. 7.

Les autres officiers liés à Jochberg sont le capitaine Eglofstein, le capitaine Brockendorf, le lieutenant Donop et le lieutenant Günther.

Verónica Jaffé-Carbonell souligne que les personnages du roman sont regroupés en des cercles strictement séparés, selon des distinctions sociales et militaires liées au cadre historique choisi, l'ensemble contribuant à un ancrage réaliste dont elle précise qu'il passe bien plus par de brèves notations que par des descriptions circonstanciées (*LP Phant*, pp. 82-83).

<sup>144</sup>*Meister*, p. 204.

<sup>145</sup>Tornefeld sera vite promu capitaine de cavalerie, puis colonel (*Reiter*, pp. 13 et 268).

*balle* et du *Cavalier suédois*. Ainsi, le narrateur du *Prélude à L'histoire de Grumbach et de ses trois balles*, tout amnésique qu'il est, se trouve en mesure de décliner un état civil presque ordinaire à qui le lui demande :

« Qui êtes-vous, Messire ? »

« Je suis des cavaliers hongrois, capitaine de cavalerie. On m'appelle Prunelle-de-Verre à cause de l'œil que j'ai perdu. »<sup>146</sup>

Glissement du nom au sobriquet : c'est la clef de voûte de toute l'architecture narrative du roman, marquant l'amnésie et peut-être le déclassement. En même temps, cette entrée en scène s'inscrit dans une forme de réalisme historique et social étayé par d'abondantes références au contexte de l'époque qui, en retour, viennent compenser cette identité lacunaire. L'ouverture du roman prend ainsi des allures de scène de genre : au soir de la bataille de Mülberg, nous plongeons dans le disparate de l'armée impériale, au milieu des soldats harassés réunis autour des feux, là où se tissent aussi les légendes guerrières faites de souvenirs, de rumeurs et de superstition. Dans ce contexte, la substitution du surnom au patronyme officiel n'a rien d'étonnant : comme le reflète l'ordre dans lequel il décline son identité, notre homme se définit en tout état de cause d'abord par sa fonction militaire, troupe et grade, à quoi s'ajoute en l'occurrence une caractérisation plus immédiatement parlante qu'un nom propre.

Les différentes dénominations utilisées pour parler du faux cavalier suédois obéissent à des règles similaires. L'absence de patronyme — comblée non par un unique sobriquet, mais par une série de surnoms — renvoie d'une part au thème central de l'œuvre, l'échange de personnalités, dans des fluctuations indissolublement liées à la composition narrative et reflétées dans les titres de chapitre : *Le voleur*, *Le brigand de Dieu*, *Le cavalier suédois*, et *L'homme sans nom*. D'autre part, l'emploi de pseudonymes est mis au service d'un réalisme social qui se déploie dès la rencontre de Tornefeld et de son futur double. La scène est traitée sous la forme de portraits en miroir, faisant ressortir l'inanité des différences de condition : à celui qui possède un nom, un code d'honneur et l'ambition de

<sup>146</sup>«Wer seid ihr, Herr?» «Von den ungarischen Reitern bin ich ein Rittmeister. Sie heißen mich den Hauptmann Glasäpflein, weil ich ein gläsernes Auge hab.» (*Kugel*, p. 14).

se mêler de la marche du monde, reviennent l'abattement et les vaines rêveries ; au vagabond désigné par un sobriquet infamant sont attribuées la lucidité, la capacité de résistance et la fraternité. Le défaut d'identité officielle ne fonctionne donc pas comme un signe marquant le passage vers un ailleurs imaginaire ; il fait au contraire partie d'un code social mis en lumière et dénoncé par ces effets de fausse symétrie où nom et surnom se trouvent ramenés au même plan :

« L'un était un vagabond vivant de larcins qui fuyait la potence, l'autre un déserteur.

Le voleur, qu'on appelait dans la contrée Maraud-des-Poulaillers, supportait sans peine les fatigues de cette marche nocturne, car durant toute sa vie, il avait eu froid et faim chaque hiver. Mais l'autre, Christian von Tornefeld, se sentait en triste état. »<sup>147</sup>

Chaque variation dénominative conservera une motivation réaliste de cet ordre, tout en acquérant une portée symbolique de plus en plus marquée. Les surnoms sont ceux d'un hors-la-loi, chemineau aux abois puis chef d'une bande<sup>148</sup> dont chaque membre, conformément à l'usage des truands, est lui-même désigné par un sobriquet particulier. Le patronyme usurpé, en revanche, ne deviendra jamais vraiment l'apanage du héros, alors exclusivement désigné en référence à son habit de cavalier suédois, de sorte que la dualité du personnage demeure lisible, et la métamorphose entamée en endossant l'uniforme bleu incomplète et menacée. Il faudra en effet rendre le costume, et perdre avec lui ce qui n'était pas même un nom d'emprunt, pour s'enfoncer dans l'anonymat d'une sorte de bagne préindustriel.

<sup>147</sup>«Der eine war ein Landstreicher und Marktdieb, der dem Galgen entlaufen war, der andere ein Deserteur.

Der Dieb, den man im Land den Hahnenschnapper nannte, ertrug die Strapazen der nächtlichen Wanderung leicht, denn er hatte sein Leben lang alle Winter gehungert und gefroren. Dem anderen aber, dem Christian von Tornefeld, war jämmerlich zumute.» (*Reiter*, p. 19).

<sup>148</sup>Maraud-des-Poulaillers, petit voleur traqué, prend le pseudonyme plus redoutable de Brigand de Dieu en se faisant vrai bandit.

3.3- « *Die Klage des Lear'schen Narren hat auf mich immer stärker gewirkt als die des König Lear* »<sup>149</sup> - **Réalisme social et regard politique**

- Miséreux -

Par ses variations onomastiques, *Le cavalier suédois*, qui est aussi, comme on le verra, l'un des fleurons du fantastique perutzien, témoigne de ce qu'on ne passe jamais complètement, chez cet auteur, de l'autre côté du monde, dans un univers recréé par une puissance de démiurge<sup>150</sup>. C'est toujours le réel, passé ou contemporain, qui est mis en jeu dans ses œuvres, et les éléments d'ancrage social n'y ont rien de décoratif : ils s'inscrivent au contraire dans une thématique complexe marquée par une critique permanente des hiérarchies établies. Le sujet est trop vaste pour pouvoir être analysé ici en détail, mais l'on peut en relever quelques aspects. L'un des plus frappants est la prédominance du point de vue des petites gens, voire des exclus, qui opposent leur misère aux grands desseins ou à la vacuité de ceux qu'un intellectuel rebelle nomme avec mépris, dans *Le maître du Jugement dernier*, les nantis<sup>151</sup>.

Une première approche permet de repérer maintes traces de ce clivage, depuis les imprécations lancées par Saracho, chef de guérilla qui vilipende dans *Le marquis de Bolibar* les grands d'Espagne ayant fait

<sup>149</sup>Lettre de Leo Perutz à Hugo et Annie Lifczis, 6/11/1938, citée in *Catalogue*, p. 263.

<sup>150</sup>La distinction, au sein du fantastique du premier XXe siècle, entre le "roman des démiurges" et le "roman des fatalités", a été établie par Jean-Jacques Pollet (1993, op. cit., pp. 297-387 ; voir aussi 2.1, *Recherches*, note 30, p. 68) : *Die andere Seite* (A. Kubin) ouvre le chapitre consacré au premier type, où l'on trouve aussi, entre autres, *Der Zauberlehrling* (H. H. Ewers) et *Eleagabal Kuperus* (K. H. Strobl), tandis que certains romans de Meyrink (*Der Golem*, *Das grüne Gesicht*, *Walpurgisnacht*) et de Perutz (*Die dritte Kugel*, *Der Marquis de Bolibar*) fournissent autant d'exemples de la seconde catégorie.

<sup>151</sup>Il s'agit de Pfisterer, "érudit universel" mais aussi figure d'artiste bohème, que Solgrub vient interroger dans le café où il a ses habitudes pour savoir s'il existe un peintre surnommé "le maître du Jugement dernier". Après avoir brillamment répondu à cette attente, moyennant le paiement de son ardoise, Pfisterer congédie Solgrub en ces termes : «Geh deines Wegs! Ich habe schon längst bemerkt, daß du schmählich zu dem begüterten Teil der Menschheit übergelaufen bist. Pfu! Teufel! Mir aus den Augen!» *Meister*, p. 159. Ce parti pris correspond aussi au portrait que Richard A. Bermann dresse de Perutz lui-même : «Ich habe dann diesen temperamentvollen Freund in den kommenden wilden Zeiten noch öfters die Kokarde wechseln gesehen, aber es geschah immer, um die Farben der schwächeren und verfolgten Partei anzulegen; jede unterliegende Sache besaß von vornherein die Sympathien dieses echten Romantikers.» Cité in *Leo Perutz*, p. 37.



allégeance à Joseph Bonaparte alors que le menu peuple, lui, s'est soulevé et combat pour son roi et son Église<sup>152</sup>, jusqu'aux incessantes accusations portées par le futur cavalier suédois contre l'aristocratie<sup>153</sup>, en passant par le portrait du baron Sarrazin ou celui de Fritz von Gegenbauer qui, dans un registre plus anodin, donnent une image assez terne de la noblesse autrichienne contemporaine<sup>154</sup>. On pourrait multiplier les exemples : l'univers perutzien est parcouru par ces lignes de fracture qui séparent des groupes sociaux antagonistes, dans des récits fréquemment focalisés sur les personnages les plus défavorisés — pensons à Turlupin, volontairement égaré parmi la haute noblesse et jouant sa vie pour y tenir le rang qu'il s'est arrogé, tout comme le cavalier suédois, obligé d'affronter sans se trahir le regard de sa parentèle adoptive lors du baptême de sa fille.

L'attention portée aux gens de peu, même lorsqu'ils sont traités en personnages aussi dérisoires que Turlupin, se marque en particulier dans la profusion des notations concernant l'argent et les biens de première nécessité comme la nourriture ou les vêtements. Cela vaut bien évidemment pour *Le tour du cadran*, dont l'enchaînement des chapitres est commandé par l'obligation de réunir une certaine somme avant le lendemain<sup>155</sup>, mais

---

<sup>152</sup>*Marques*, p. 35.

<sup>153</sup>«Als er noch Bauernknecht in Pommern gewesen war, da hatte er acht Taler im Jahr als Lohn erhalten und sechs davon dem schwedischen König für Steuern zahlen müssen. Die Könige, die waren vom Teufel auf die Erde gesetzt, um den gemeinen Mann zu würgen und zu treten.» *Reiter*, p. 20.

«Ich halt' alle Edelleut' für Mauseköpfe und Lotterbuben und geb' keine Schuhschnallen für Ihre Edelsmannehr'.» *Ibid.* p. 33.

<sup>154</sup>«Als [der Baron] am nächsten Morgen mit mir beim Frühstück saß, war er wieder der nette, lebenswürdige, nicht allzubedeutende österreichische Aristokrat. — Sie kennen ja den Typus.» *Mond*, p. 138.

La conclusion de la nouvelle confirme la portée critique de la remarque : «Er hat weder gesellschaftlich noch in der Politik eine Rolle gespielt. Ein einziges Mal stand sein Name in den Blättern. Das war damals im Jahre 1908, als er zwischen einem Harrach und einem Ungnad-Weißewolf in dem großen historischen Festzug ritt, mit dem der Adel Österreichs seinen achtzigjährigen Kaiser ehrte.» *Ibid.* p. 148.

On peut aussi reconnaître dans ce type d'aristocrate l'élève de Stanislas Demba que sa distinction porte plus à la pose — fût-ce au prix d'un duel — qu'aux études (*Neim*, p. 118-122).

<sup>155</sup>La chute du chapitre 4 pourrait résumer l'argument — «Ohne Hut war Demba davongerannt auf seine wütende Jagd nach Geld.» *Ibid.* p. 52 — et cette course éperdue mène aux visions allégoriques qui entrecoupent la scène de jeu du chapitre 15, illustrant la toute puissance de l'argent : mains avides chassant celles de l'étudiant qui tente de se mêler à la bataille pour saisir quelques billets ; image du dieu de l'argent surimposée à celle du dieu

beaucoup d'autres textes sont hantés, à des degrés divers, par le spectre de la misère et l'obsession des contingences matérielles. Ce sont les préoccupations de Turlupin pestant contre ce que lui coûtent les mendiants aussi bien que celles du futur cavalier suédois constatant à quel point le domaine de Maria Agneta est mal administré. On les trouve encore chez le savetier et sa femme, parents éprouvés du futur Cagliostro : *La naissance de l'Antéchrist* offre un florilège de situations liées à cette thématique, développée dès l'ouverture de la nouvelle avec l'évocation de toutes les transactions préluant à la rencontre, puis à la conclusion du mariage entre la servante et le Génois<sup>156</sup>.

- Subversion -

Au-delà de cette organisation duale, les textes font apparaître à l'occasion ce que l'on pourrait aller jusqu'à analyser, à l'école du matérialisme historique, comme le primat de l'infrastructure économique sur les productions de l'esprit et l'idéologie. Ainsi, Stanislas Demba affirme devoir à ses origines paysannes plutôt qu'à ses qualités intellectuelles la pertinence d'une étude qu'il a consacrée aux termes agraires employés par un auteur latin<sup>157</sup>. C'est aussi l'humilité féconde du travail de la terre que le cavalier suédois ou le marquis de Bolibar opposent aux grands desseins politiques et à la vaine gloire des armes<sup>158</sup>. La subordination des idéaux aux

---

de la guerre tatare, exigeant l'hommage ; désirs des joueurs soudain incarnés en scènes d'orgie grotesques (ibid. pp. 154-158).

On retrouvera un schéma semblable dans deux des pièces de théâtre écrites avec Paul Franck et Hans Adler, *Die Reise nach Preßburg* et surtout *Morgen ist Feiertag*, mais on peut aussi reconnaître là un motif éminemment schnitzlerien, notamment développé dans *Spiel im Morgengrauen*.

<sup>156</sup>Achats quotidiens du savetier au marché, où la servante vient vendre œufs et fromages pour améliorer l'ordinaire misérable du prêtre de Montelepre ; commande d'un nouveau manteau, financé par trois jours de jeûne, pour faire sa cour à la dame ; vente de deux poules et de miel par la servante afin que le prêtre puisse s'acheter un nouveau bréviaire — tous ces mouvements étant relayés par une discussion sur les économies que l'on peut faire en évitant les auberges et en confiant sa maison à quelque bonne ménagère (*Antichrist*, pp. 49-52).

<sup>157</sup>Neum, p. 81.

<sup>158</sup>«Und ein armer Bauernknecht, der in seiner Einfalt seinen Acker pflügt, hat mehr Ruhm, als die Feldherren und Generäle, das mögen sie wissen, Herr Kapitän.» *Marques de Bolibar*, p. 48.

conditions d'existence est encore manifeste dans le portrait du jeune Christian von Tornefeld, dont les convictions luthériennes et pro-suédoises s'évanouissent à l'épreuve de la faim et du froid<sup>159</sup>, et Don Ramon en fait un argument pour se défendre contre le lieutenant Jochberg, qui l'accuse de trahir sa foi chrétienne et son honneur de gentilhomme en vendant sa fille au colonel :

« Saint Jacques est au ciel, tandis que moi, je dois vivre dans la dureté de ce monde [...]. Je vais vous dire une chose, Señor, et M. l'Alcade, ici présent, m'en sera témoin : il n'a pas été facile de ramener chaque jour à la maison un morceau de pain pour ma fille et pour moi. [...]

Sachez [...] que si cette guerre dure encore longtemps, l'honnêteté se gâtera et l'honneur prendra goût d'amertume. »<sup>160</sup>

D'une certaine manière, c'est aussi la signification du parallèle établi non sans malice, dans *La naissance de l'Antéchrist*, entre la vie aux galères et les peines endurées entre les murs du couvent, auxquelles nulle transcendance, nul horizon mystique, ne vient donner sens<sup>161</sup>.

On retrouve une opposition semblable dans *Le cavalier suédois*, où les rodomontades du jeune Tornefeld, pressé de servir le roi de Suède, mais incapable de se tirer du mauvais pas où il s'est mis en désertant, contrastent avec le bon sens du voleur, ancien valet de ferme, qui, même s'il le trahit ensuite, lui sauve d'abord la vie et fera plus tard des merveilles pour restaurer le domaine qu'il aura usurpé (*Reiter*, pp. 19-33).

<sup>159</sup>«Jetzt, da sie durch den verschneiten Kiefernwald wanderten und der Sturmwind ihnen mit Eiskörnern das Gesicht peitschte, jetzt sprach Christian von Tornefeld kein Wort mehr von seiner Courage, vom Krieg und vom schwedischen König. [...] Und während er durch den Schneesturm taumelte, träumte er — nicht von seinen künftigen Kriegstaten, sondern von dicken Handschuhen und von Stiefeln, die mit Hasenfell gefüttert waren [...].» (ibid., pp. 20-21).

Le voleur affiche en revanche une totale indifférence confessionnelle ainsi commentée par Michael Mandelartz : «Wer in den Nischen der gesellschaftlichen Interessengegensätze lebt, kann sich eine Ideologie nicht leisten [...].» *Poetik und Historik*, p. 48, note 8.

<sup>160</sup>«Der heilige Jakob ist im Himmel, ich aber muß in der harten Welt leben [...]. Ich will Ihnen sagen, Sennor, und dieser Herr Alcade hier wird es mir bezeugen: Es war nicht leicht, jeden tag ein Stück Brot für mich und meine Tochter ins Haus zu schaffen. [...] Lassen Sie sich sagen: Wenn dieser Krieg noch lange währt, wird alle Redlichkeit schimmlig werden und alle Ehre sauer.» *Marques*, p. 98).

<sup>161</sup>*Antichrist*, pp. 80-82. La scène s'achève du reste sur le rire du savetier entendant son épouse lui énumérer les noms portés par les religieuses : mis de bonne humeur par une transaction avantageuse qu'il vient de réaliser, à ce que précise le narrateur, il a tout le loisir de trouver cocasse le sort qui lui fait partager son lit avec une femme naguère appelée Sœur Symphorosa de la lampe du Saint-Sacrement.

À travers certains personnages, cette vision critique des rapports sociaux et de l'idéologie peut aller jusqu'à une mise en question plus radicale, malgré certains accents ironiques, des fondements de la société. Défense des hors-la-loi : le code d'honneur des vagabonds et des brigands se trouve mis sur le même pied que les règles habituelles du commerce entre les hommes dans *La naissance de l'Antéchrist* et *Le cavalier suédois*<sup>162</sup>. Justification du vol : Stanislas Demba légitime le détournement auquel il s'est livré au détriment de la bibliothèque universitaire en déclarant qu'au fond, les livres empruntés n'appartiennent à personne, surtout lorsqu'ils sont oubliés de tous. Et si son amie Steffi n'entre pas dans les arguments de l'étudiant désargenté, le cavalier suédois, lui, se voit acquitté de ses larcins et pillages par un jugement divin conforme à ses propres vues sur la question<sup>163</sup>. Dénonciation d'une justice fondée sur le principe de la sanction : Demba considère la prison comme une survivance de la torture et prône une société où toute punition serait abolie<sup>164</sup>, conception que les

<sup>162</sup>Le voleur du *Cavalier suédois* se souvient de ses devoirs de rôdeur au moment où il allait abandonner Tornefeld, qui demeure un compagnon de misère digne, à ce titre, de son assistance (le motif est repris à l'arrivée de Veiland et Wendehals venus s'engager dans son domaine : *Der schwedische Reiter*, pp. 26-27 et 210). Le savetier, pour sa part, explique à sa femme que les truands n'ont pas pour habitude de trahir leurs acolytes (*Antichrist*, p. 77).

<sup>163</sup>*Neun*, pp. 80 et 89 ; *Reiter*, pp. 73, 124 et 165-166.

<sup>164</sup>Cette vision utopique est confortée par un fait divers particulièrement affreux touchant sa voisine de palier, obligée de payer une amende après avoir vu sa fillette amputée d'une jambe à la suite d'un accident de tramway dont elle est déclarée responsable (*Neun*, pp. 101-103).

La fin du roman, où Demba livre une interprétation symbolique de son enchaînement, reprend ce thème. Parlant des menottes, l'étudiant affirme : «Ja. Die behält ich mein Leben lang. Die behält jeder, der aus dem Kerker kommt. Weißt du's nicht, Steffi? Strafen werden von der Gerechtigkeit immer lebenslänglich verhängt. Wer aus dem Kerker kommt, der muß seine Hände verstecken, denn sie sind für immer geschändet. Er kann keinem Menschen mehr frei und offen die Hand reichen, er muß mit ängstlich versteckten Händen durchs Leben schleichen, ganz so, wie ich heute zwölf Stunden lang die Hände unter dem Mantel — horch! Da sind sie schon.» Ibid. p. 195.

Leo Perutz reprendra cette vision à son compte lorsqu'il présentera le roman aux lecteurs du *Arbeiter-Zeitung*, en novembre 1921 : «Dieses Buch wurde im Herbst 1917 geschrieben, in einer Zeit, als die Menschheit noch keine in Ketten geschlagenen Völker kannte. Der Fall von Stanislaus Demba, dem Helden dieses Romans, war damals ein groteskes persönliches Schicksal. Der Entwicklung der Dinge muß ich es zuschreiben, daß, wenn ich heute dieses Buch in die Hand nehmen, ich den Eindruck habe, daß das Leben Stanislaus Dembas nicht das Schicksal eines einzelnen ist, sondern daß es mir als das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit erscheint.» (*Wir beginnen in den nächsten Tagen mit dem Abdruck des neuen Romans "Zwischen*

gêoles où passent Philippe Balsamo, Georg Vittorin, Sergueï Volochine ou Berl Landfahrer, fournissant autant d'exemples d'une justice brutale et souvent arbitraire, n'ont rien pour infirmer<sup>165</sup>. Pacifisme et antimilitarisme, enfin : à la faveur de la transposition historique, *Le marquis de Bolibar*, composé juste à la fin de la guerre, entre juin 1918 et juillet 1919, offre un florilège de récriminations contre l'incurie des états-majors, exprimées aussi bien par des hommes de troupes que par de plus hauts gradés. Les plaintes des dragons de Jochberg<sup>166</sup> sont ainsi relayées par le lieutenant Rohn, qui blâme avec amertume le fossé séparant les stratèges des quartiers généraux et les hommes de terrains, auxquels manque parfois le matériel le plus élémentaire<sup>167</sup>. Les officiers réunis au couvent St. Daniel couvrent de sarcasmes la lâcheté et l'avidité de leur colonel<sup>168</sup>, Brockendorf défend les

---

*neun und neun" von Leo Perutz. In Arbeiter-Zeitung, 1921, N° 316 : 18/11). De l'aveu même de son créateur, le personnage de Demba est donc ambivalent : bouffon certes, mais tendant à la société le miroir où se reflètent les turpitudes qu'elle génère, et auxquelles lui-même n'échappera pas (voir à ce sujet la postface de Franz Rottensteiner, 1988, op. cit, pp. 198-202).*

<sup>165</sup>Cette critique radicale à l'encontre de l'enfermement des délinquants correspond du reste aux positions de Perutz. Il la reprend presque dans les mêmes termes que son personnage en 1931 dans une lettre au journaliste Eugen Gömöri, qui avait lancé une enquête sur le thème de la peine de mort et de la détention à perpétuité : «Daß die Kerkerstrafe nichts anderes ist als ein Rest der mittelalterlichen Tortur, der sich in unsere Zeit herübergerettet hat, das ist auch meine Überzeugung.» Perutz propose de remplacer le cachot par les travaux d'intérêt commun et, notant que les descendants des bagnards envoyés en Australie sont devenu des hommes libres faisant finalement profiter leur pays d'accueil de la culture européenne, il propose avec un sens consommé de la provocation de rassembler les criminels dans un pays qui aurait bien besoin d'un tel apport, c'est-à-dire en Autriche, cette « enclave asiatique » qui pourrait ainsi devenir un véritable état européen. Cité in *Ich kenne alles*, pp. 101-102.

Sur un mode plus léger, Perutz notait dans son journal le 19/10/1928, à propos de ses deux filles, encore petites : «Mit Michaela und Lore einen Farbkasten kaufen gegangen. Auf dem Nachhauseweg entwickelten sie ein anarchistisches Programm. Gegen Geld, gegen Strafe, gegen Polizei.» Ibid. p. 337 (note 38).

<sup>166</sup>«"Ich sag' euch", rief er, "die Herren, die den Krieg in ihren Kaleschen und Kariolen mitmachen, die haben, sag' ich euch, oftmal mehr Furcht im Gefecht, als unsereiner. Ich hab' sie bei Talavera sehen krumme Rücken machen, wie die Maulesel, wenn die Kartätschen durch die Luft geflogen kamen." — "Aber unsere schlimmsten Feinde sind die Kartätschen nicht", meinte ein anderer. "Unsere schlimmsten Feinde sind die zwecklosen Hin- und Hermärsche, acht Stunden weit, um einen einzigen Bauern oder Pfaffen zu hängen. Der nasse Erdboden, die Läuse, die halben Rationen, die tun uns mehr Schaden, als die Kartätschen."» (*Marques*, pp. 52-53).

<sup>167</sup>Ibid. p. 28.

<sup>168</sup>Ibid. pp. 169-171.

réclamations de ses soldats mal logés<sup>169</sup>, et tous ces griefs disséminés au long du texte forment un réquisitoire culminant dans la dénonciation de l'inanité des combats, que les protagonistes des deux camps doivent reconnaître à la fin d'une aventure guerrière dépouillée de tout héroïsme :

« Tandis que je lisais, le tableau de toute la campagne défilait devant mes yeux : peines, soucis, batailles, fatigues, aventures et dangers, tout cela ne servant en fin de compte qu'à couvrir de bruit les derniers mots d'un mourant. »<sup>170</sup>

C'était déjà l'expérience concrète, immédiate que le jeune Perutz opposait en 1907 par la bouche de Lorenzo Bardi au devoir de vengeance et aux règles sanglantes de l'honneur :

« Croyez-moi, c'est une chose de vaincre l'ennemi dans le tumulte de la bataille, mais ç'en est une autre d'abattre des hommes après avoir caressé les boucles de leurs jeunes enfants. Lorsque j'ai juré ma foi au duc, je ne savais pas que la vie de ces hommes est semblable à la nôtre. Vous qui êtes au-dehors, Gian Rosate, vous là-bas, vous les voyez comme de minces ombres qui glissent sur le mur et s'écroulent sans bruit lorsque vous leur tirez dessus. Mais moi, j'entends leurs cris d'agonie, Gian Rosate. Vous les voyez de très loin, vaquer muets à leurs affaires, puis, leur temps venu, s'affaisser muets sur le sol. Mais moi, je les vois vivre et mourir. »<sup>171</sup>

<sup>169</sup>Ibid. p.186.

<sup>170</sup>«Indem ich das las, rollte sich das Bild des ganzen Feldzuges vor meinen Augen auf. Mühen, Sorgen, Kämpfe, Strapazen, Abenteuer und Gefahren und alles am Ende nur dazu da, die letzten Worte eines Sterbenden mit Lärm zu übertönen.» Ibid. p. 219.

Cette remarque de Jochberg, qui cherche à étouffer les délires par lesquels Günther risque de trahir les autres officiers, trouve un écho dans la scène où Saracho, pour se sauver du vide laissé par la victoire même, continue de défendre la gloire militaire sous les sarcasmes de sa femme occupée à panser ses blessures en le traitant de bon à rien (ibid. pp. 250-252).

Dans *Mardi, 12 octobre 1916*, nouvelle écrite fin 1919, les combats sont mis à distance par la brièveté et l'ironie de l'évocation, mais l'esquisse moqueuse laisse transparaître la même vision de l'univers militaire que *Le marquis de Bolibar* directement associée, cette fois, à l'expérience de la Grande Guerre : «Die Vorstellung, daß, während er sich behaglich unter seiner warmen Decke dehnen durfte, sein ehemaliger Vorgesetzter, der Stabsfeldwebel Votrubeck, fröstelnd, ohne Tabak, mit leerem Magen und Aussicht auf einen Bauchschuß in dem regendurchweichten Schützengraben auf und ab marschierte — diese Vorstellung versöhnte ihn vollends mit seinem Schicksal.» (*Dienstag*, p. 40).

<sup>171</sup>«Glaub' mir, es ist ein anderes, den Feind in wilder Schlacht zu fällen, ein anderes, Männer zu erschlagen, deren zarten Kindern man die Locken gestreichelt hat. Als ich dem Herzog den Eid schwor, da wußte ich nicht, daß das Leben dieser Männer ist wie das unsere. Ihr draußen, Gian Rosate, ihr draußen, ihr seht sie nur wie schmale Schatten über die Mauer huschen und lautlos zusammenfallen, wenn ihr nach ihnen schießt. Ich aber höre ihre Todesschreie, Gian Rosate. Ihr seht sie aus weiter Ferne stumm ihr Werk

Profession de foi prémonitoire : l'expérience de la Grande Guerre viendra enrichir ce pacifisme encore théorique en lui donnant un tour plus social, qui s'exprimera en particulier dans la mise en accusation de la hiérarchie militaire<sup>172</sup>.

- Aliénation -

Pour autant, les textes de Perutz ne sont pas révolutionnaires, parce qu'ils ne s'ouvrent sur aucun horizon utopique, aucune promesse de lendemains qui chantent. Sans en faire un manifeste, Perutz demeure à l'évidence trop humaniste pour défendre la voie ouverte par la Russie soviétique, ne manquant jamais d'insister, dans *Où roules-tu, petite pomme ?* et *Seigneur, ayez pitié de moi !*, sur les destins individuels absurdement broyés par la machine communiste<sup>173</sup>, tandis que Kohout et Blaschek font assez piètre figure pour incarner l'élan révolutionnaire en

---

verrichten, und, wenn ihre Zeit gekommen, stumm zu Boden sinken. Ich aber, ich aber sehe sie leben und sterben!» (*Bardi*, pp. 116-117).

<sup>172</sup>Les textes littéraires rejoignent à cet égard la brochure militante (*Die Feldgerichte und das Volksgericht*), contemporaine du *Marquis de Bolibar* et de *Mardi, 12 octobre 1916* (voir *infra*, p. 35, note 91).

Perutz abjurera ce pacifisme, le confirmant ainsi rétrospectivement, face à la montée du nazisme et aux menaces de guerre : «Ich bin wohl kein Fanatiker des Schützengrabens, aber meine pazifistische Überzeugungen habe ich bis zur Zeit der Beendigung dieses Krieges aufs Eis gelegt.» (Lettre à Richard A. Bermann, 12/1/1939, citée in *Catalogue*, p. 269).

<sup>173</sup>Les deux œuvres sont écrites à peu d'intervalle (1924-1927 pour la première ; 1929 pour la seconde), et la nouvelle, même si Perutz note en devoir l'argument original à un ami russe nommé Fédia (*Catalogue*, p. 177), peut être lue à certains égards comme le développement de motifs ébauchés dans le roman : la scène où Artémiev accepte de laisser partir Vittorin pour Moscou contre l'avis d'un de ses camarades en donne la trame narrative et l'évocation de la Loubianka, peuplée de " sanguinaires ", " sadiques " et autres " serviteurs de Satan " (*Wohin rollst du, Äpfelchen...* p. 116), en fournit l'ouverture (voir aussi chap. 4, note 21, p. 210). À cet égard, *Seigneur, ayez pitié de moi !* apparaît comme une variation sur le thème de la terreur tchékiste, inaugurée par un portrait de Dzerjinski en barbare cultivé qui rappelle le Sélioukov des fantasmes de Vittorin. Ce texte court, l'un des rares à proposer un dénouement heureux, consacre du reste lui aussi le primat de la vie quotidienne sur les idéologies, quelles qu'elles soient : Volochine demeure fidèle à la vieille Russie au péril de sa vie parce qu'il se désespère d'avoir perdu sa femme et désire la mort, mais il passe au service des bolcheviques une fois assuré que son bonheur est intact, ayant alors retrouvé le sens et le goût de l'existence. Sur un plan strictement biographique, on sait que Perutz prêta aux révolutions russe et autrichienne une attention parfois non dénuée de sympathie, mais sans en épouser jamais pleinement la cause (voir *infra*, p. 35, note 92).

Autriche. Rien ne vient alors contrebalancer le sombre tableau qu'il brosse des rapports sociaux, et les parias, même s'ils donnent le ton dans maint récit, n'en sont pas moins condamnés. Demba, Turlupin, Balsamo, le faux cavalier suédois : chacun de ces personnages essaie à sa manière d'échapper à sa condition, et tous y échouent. L'étudiant pauvre ne peut rivaliser, même dans ses fantasmes, avec un camarade de bonne famille ; l'établissement du galérien désireux de mener une existence honorable ne saurait être durable ; le valet de ferme ayant mal tourné et le commis perruquier tentent vainement, celui-ci sur un mode souvent bouffon, le premier selon un canevas plus nettement tragique, d'échapper à la roture et à la misère.

Image de cette aliénation : les mains enchaînées de Demba, bien sûr, mais aussi celles du savetier, pleines de poix et entaillées par le ligneul, qui signent son identité jusque dans sa mort<sup>174</sup> en même temps qu'elles apparaissent comme la source symbolique de la malédiction dont il se pensera victime. Car c'est la poix de ses mains, dont l'odeur fait pleurer son enfant alors qu'il lui trace un signe de croix sur le front, qui revient dans son rêve avec le soufre et le goudron en place d'or, d'encens et de myrrhe pour annoncer la naissance de l'Antéchrist<sup>175</sup>. La fatalité construite à partir de références bibliques peut donc tout autant se lire comme la traduction fantasmatique d'un déterminisme social, celui-là même qui conduit le père à vouer son fils au même destin que lui : se faire savetier plutôt que prêtre, par souci d'économie<sup>176</sup>. Et le mauvais sort auquel Philippe Balsamo se prend, le faisant peser du même coup sur son fils, est aussi celui d'une « très modeste origine », selon ses propres paroles<sup>177</sup>. Coïncidence renouvelée du spirituel et du temporel : les péchés du monde venus s'incliner devant le

<sup>174</sup>«Erst als sie die gebräunten und zerfurchten Hände sah und die beiden Zahnlücken und die Warze über dem Kinn und den silbernen Ring in seinem rechten Ohrfläppchen, da erkannte sie ihren Mann und warf sich laut schreiend über ihn.» *Antichrist*, p. 126.

<sup>175</sup>«"Geh' fort, du Unglücksmensch!" schrie die Frau des Gewürzkrämers. "Mußt du ihm mit deinen pechigen Fingern ins Gesicht tappen? Sie stinken nach Pech, deine Finger. Fort mit dir, geh' in deine Werkstatt, du hast es erschreckt, es fürchtet sich vor dir."» Ibid. p. 85.

«Nicht Gold, nicht Weihrauch und nicht Myrrhen hielten sie in ihren Händen, sondern der erste brachte Pech und der zweite Schwefel und der dritte Teer.» Ibid. p. 86.

<sup>176</sup>Ibid. p. 84.

<sup>177</sup>«Der Schuster schüttelte den Kopf. "Der, um den es sich handelt, ist kein Edelmann", sagte er. "Nein, er ist von sehr gewöhnlicher Herkunft."» Ibid. p. 101.



nouveau-né ne sont autres que les marchandises du port — armée de sacs, tonneaux et caisses regorgeant de ces biens matériels si mal partagés qui obsèdent le savetier jusqu'à l'avarice<sup>178</sup>.

- Reich -

Au grand siècle, la révolution n'est qu'une fausse alerte ; au début du nôtre, elle ensanglante la Russie et ne suffit pas à bouleverser les rapports de classe à Vienne. Le menu peuple, quant à lui, demeure prisonnier des hiérarchies établies, et les stratégies d'ascension individuelle sont vouées à l'échec. Les textes de Perutz, finalement, sont une potion amère : loin de défendre un ordre établi dont on pourrait se satisfaire, ils en attaquent les piliers — rapports de domination sociale, propriété, justice pénale, armée, mais aussi l'Église, comme on le verra plus loin — sans offrir la moindre échappée vers un modèle utopique, qu'il soit progressiste ou rétrograde. On sait ce qu'il advient, dans *La neige de Saint-Pierre*, des projets du baron von Malchin, unique demiurge perutzien qui rêve de fonder un nouveau *Reich* où la splendeur des Staufens et la foi médiévale seraient restaurées, mais déchaîne en fait contre lui-même la fureur de ses paysans, révoltés au nom de « la libération économique du prolétariat »<sup>179</sup>.

Le roman, écrit entre septembre 1931 et janvier 1933, est le plus immédiatement politique de Leo Perutz, qui y transpose la dramatique polarisation du temps, renvoyant dos-à-dos, comme autant de croyances dangereuses par l'exaltation qu'elles suscitent, les idéologies dominantes. Hans-Harald Müller croit pouvoir y déceler une satire des légitimistes autrichiens, que Perutz aurait transplantés non sans cruauté au cœur de la Westphalie<sup>180</sup>. Cela semble peu probable si l'on songe que l'écrivain devait lui-même adhérer à une organisation légitimiste environ un an après avoir achevé son roman<sup>181</sup>. Par ailleurs, même s'ils disposent eux aussi d'une fédération paramilitaire, l'Ostara, les monarchistes ne jouent pas alors un rôle politique assez important pour être mis en scène comme la force rivale

---

<sup>178</sup>Ibid. pp. 85-86.

<sup>179</sup>*Petri*, p. 169.

<sup>180</sup>Ibid., *Nachwort*, p. 203.

<sup>181</sup>Voir chap. 1, pp. 36-37.

du marxisme<sup>182</sup>. Et surtout, cette interprétation prend le texte même à contre-pied : une lecture attentive permet de rapporter plutôt le personnage de Malchin à tout le champ politique inspiré par les idées de la révolution conservatrice, nazisme compris<sup>183</sup>.

L'erreur de Müller tient sans doute à un malentendu quant au légitimisme prôné par l'inquiétant baron. Celui-ci se déclare être « un partisan de la monarchie et un défenseur de la légitimité qu'il définissait comme liée à une volonté supérieure »<sup>184</sup>. Si la formule semble d'abord pouvoir s'appliquer aux Habsbourg — et tout autant aux Hohenzollern — Malchin dissipe très vite l'équivoque : les premiers sont à ses yeux les fossoyeurs du Saint-Empire, et la dignité impériale des seconds lui semble « un épisode achevé de l'histoire allemande »<sup>185</sup>. En fait, ses espérances reposent sur un retour à la dynastie bien plus ancienne des Staufen, « appelée par la Providence et sanctifiée par l'histoire »<sup>186</sup>. Or, qui dit Staufen, dit aussi légende du Kyffhäuser<sup>187</sup>, attente mystique du nouveau héros qui saura relever la grandeur de la nation allemande en fondant un nouveau *Reich* aux structures évidemment autoritaires<sup>188</sup>. À travers ces « projets échafaudés

<sup>182</sup>C'est seulement après l'arrivée de Schuschnigg au pouvoir qu'ils auront une action politique plus marquante en s'attachant — trop tard — à promouvoir un patriotisme spécifiquement autrichien pour contrer le nazisme et les menaces d'Anschluß (voir à ce sujet : Félix Kreisler, op. cit., pp. 196-197 et 337-339).

<sup>183</sup>Pour mémoire, Perutz rédige *La neige de Saint-Pierre* au moment où le national-socialisme devient la première force politique en Allemagne (élections de juillet et novembre 1932), enregistrant aussi une nette percée en Autriche, aux élections municipales et régionales d'avril 1932, notamment à Vienne, où Goebbels viendra soutenir ses troupes à l'automne suivant.

<sup>184</sup>«Der Freiherr von Malchin bekannte sich als Anhänger der Monarchie und als Verfechter der Legitimität, die er als Bindung an einen höheren Willen definierte.» Ibid. p. 94.

<sup>185</sup>«Jawohl, Jahrhunderte hindurch oder, um es besser auszudrücken, unter der Herrschaft des Hauses Habsburg war es [das Römische Reich deutscher Nation] das Gespött der Welt. Es hatte unter der Herrschaft dieses Hauses seinen Sinn, seinen Inhalt, seine Kraft verloren.» Ibid. p. 95.

«Das Kaisertum der Hohenzollern ist eine abgeschlossene Episode in der Geschichte Deutschlands.» Ibid..

<sup>186</sup>«Es [das Römische Reich deutscher Nation] kann nur wiederkehren unter einer Dynastie, die die Vorsehung berufen und die Geschichte geheiligt hat.» Ibid..

<sup>187</sup>Ibid. pp. 96, 99 et 182.

<sup>188</sup>Ibid. pp. 94, 164 ; défense du *Führerprinzip*, p. 156.

dans un élan gothique »<sup>189</sup> et relayés par un engagement non moins fantasque pour les Tudor ou les Riourikides, première dynastie russe fondée au IXe siècle<sup>190</sup>, c'est le mythe du *Reich* tel qu'il a été propagé par le nationalisme allemand de l'époque wilhelminienne et relayé en Autriche par le pangermanisme d'un Schönerer<sup>191</sup>, que Perutz tourne en dérision en le prenant en quelque sorte au pied de la lettre.

On sait comment ce mythe a pu nourrir la pensée antidémocratique qui se développe dans la république de Weimar<sup>192</sup>. En Autriche, le champ politique est à cet égard moins clairement partagé dans la mesure où l'antagonisme entre les austro-marxistes et les conservateurs, qui vont évoluer de plus en plus nettement vers la défense d'un État dictatorial, se complique d'un germanotropisme largement partagé par les élites politiques. Si les socialistes abandonnent officiellement l'idée d'*Anschluß* après l'arrivée de Hitler au pouvoir, l'apologie de valeurs nationalistes et autoritaires ressenties comme proprement allemandes peut en partie expliquer l'impasse de l'austro-fascisme, dès lors impuissant à se démarquer suffisamment du nazisme qui le menace<sup>193</sup>. Quoi qu'il en soit, rapportées à la situation tant

---

<sup>189</sup>«Noch einmal entwarf er vor meinen Augen das ungeheure, das gotisch emporstrebende Gebäuße seiner Pläne und Erwartungen» Ibid. p. 164.

<sup>190</sup>Ibid. pp. 92 et 58. Voir aussi les railleries de l'instituteur à l'encontre de ce folklore légitimiste (ibid. pp. 101-102).

<sup>191</sup>Sur les multiples facettes du pangermanisme autrichien et sur sa puissance de diffusion, notamment par les associations d'étudiants et le corps enseignant, on peut se référer à Friedrich Heer : *Der Kampf um die österreichische Identität*. Vienne, Cologne, Weimar : Böhlau, 1996.

<sup>192</sup>*Das dritte Reich*, de Moeller van den Bruck, paraît en 1923.

<sup>193</sup>C'est ainsi que Félix Kreissler écrit, à propos des efforts de Dollfuss pour préserver l'indépendance autrichienne : « L'erreur tragique de Dollfuss fut de croire qu'il pourrait, efficacement, défendre cette indépendance en employant des méthodes dictatoriales [...]. Face à l'Allemagne fasciste, une Autriche fasciste n'avait pas de raison d'être [...]. Une autre erreur de Dollfuss fut sa "teutomanie" romantique et uniquement tournée vers le passé ; lui l'Autrichien catholique, voulut en même temps être meilleur Allemand que les nazis allemands. » (Félix Kreissler : op. cit., pp. 255-256). Dans le même esprit, Friedrich Heer résume ainsi la situation : « Es ist an der Zeit, den "deutschen Weg" näher zu beschauen, den Dollfuß und Schuschnigg gingen. Es waren ja doch österreichische Katholiken, die auf der Suche nach dem "Heiligen Reich" zu Kollaborateuren, zu Handlangern (oft ungewollt), zu Erfüllungsgelhilfen des Nationalsozialismus wurden. » (Friedrich Heer : op. cit., p. 385).

Cette contradiction se trouvera en quelque sorte surmontée dans la personne d'un Autrichien qui fait la synthèse entre les héritages de Schönerer et de Lueger pour donner forme, à partir de l'Allemagne, au grand *Reich* dirigé par un chef charismatique : on aura

allemande qu'autrichienne du début des années trente, les rêveries " gothiques " du baron, qui brandit à la fois l'étendard d'un christianisme unitaire, médiéval, et celui d'une germanité associée à l'idée de grandeur impériale, renvoient à la collusion entre un catholicisme majoritairement droitier et une pensée " nationale " gagnée par le fascisme. C'est l'époque où, malgré la vigueur d'une composante sociale, ouvriériste, le *Zentrum* allemand connaît une « orientation ultramontaine, romantique et traditionaliste [...] renforcée par les doctrines organicistes d'Othmar Spann, inspirateur du régime corporatiste de Dollfuss et Schuschnigg »<sup>194</sup>.

Traduction politique d'une telle constellation : la collaboration, en Autriche, des chrétiens-sociaux avec les *Heimwehren*, qui font un bref passage dans le gouvernement Vaugoin en octobre et novembre 1930 avant d'être associés de plus en plus étroitement aux cabinets Dollfuss à partir de septembre 1932<sup>195</sup>, tandis qu'en Allemagne, von Papen succède à Brüning le

---

bien évidemment reconnu Hitler, qui arrive au pouvoir au moment où s'achève la rédaction du roman (les études sur les racines autrichiennes de la pensée hitlérienne ne manquent pas ; citons à titre d'exemple Ian Kershaw : *Hitler. 1869 – 1936*. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1998, en particulier pp. 113-114 et 230-232 pour le mythe du *Reich* et le culte du chef ; Brigitte Hamann : *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. München : Piper Verlag, 1996, notamment les chapitres consacrés à l'influence de Schönerer et de Lueger).

<sup>194</sup>Jacques Bariéty et Jacques Droz : *Histoire de l'Allemagne. République de Weimar et Régime hitlérien. 1918-1945*. Paris : Hatier, 1973, p. 76. Joseph Rovin propose une vision plus nuancée (*Histoire de l'Allemagne*. Paris : Seuil, 1994, 1998, pp. 605-608).

Spann, en qui Friedrich Heer voit aussi la référence intellectuelle, en Autriche, des catholiques " nationaux ", enseigne à Vienne de 1919 à 1938 (Friedrich Heer : op. cit., p. 387). Sa *Geschichtsphilosophie*, qui fait une large place à l'idée de Providence, paraît justement en 1932. Bien qu'il ne se soit jamais revendiqué comme fasciste, ni a fortiori reconnu dans le nazisme, son universalisme catholique, notamment inspiré d'Adam Müller, aboutit tout de même à une vision totalisante de l'État qui facilite au moins pour ses disciples le passage vers l'extrême droite — voir à ce sujet, dans une première approche, William M. Johnston : *L'esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale. 1848-1938*. Paris : PUF, 1985 ; coll. Quadrige : 1991, pp. 361-368).

<sup>195</sup>Le rapprochement s'opère juillet 1927, après l'incendie du palais de justice, à l'initiative de Mgr. Seipel (voir à ce sujet Félix Kreissler : op. cit., pp. 204, 209, 214-215, 232). Après Starhemberg et Hueber en 1930, c'est Emil Fey qui accède à des fonctions gouvernementales, d'abord comme secrétaire d'État à la Sécurité publique, puis en tant que ministre en mai 1933, avant d'être nommé vice-chancelier en septembre 1934.

La rédaction de *La neige de Saint-pierre* correspond à la période de gestation de l'État corporatiste, qui sera installé pas à pas après la mise à l'écart du parlement en mars 1933, mais le projet peut déjà se lire dans les déclarations violemment hostiles au parlementarisme et à la démocratie auxquelles se livre Dollfuss tout autant que les dirigeants des *Heimwehren* (ibid. p. 257). Perutz, méfiant à l'égard de toute forme d'autorité, pacifiste et

30 mai 1932 — deux catholiques qui font évoluer la république de Weimar vers un régime autoritaire inspiré d'une vision monarchiste, sans pour autant parvenir à faire pièce au nazisme<sup>196</sup>. Et s'il fallait à tout prix rapporter le baron von Malchin à un modèle politique, ce serait certainement à Franz von Papen qu'il faudrait le mesurer : aristocrate westphalien, lui aussi, et catholique fervent, officier membre du *Herrenklub*, un cercle élitiste ouvert aux idées de la révolution conservatrice<sup>197</sup>, le chancelier gouverne avec ses pairs réunis dans le fameux " cabinet des barons ", cherchant à instaurer un nouveau régime porté par la noblesse tout en essayant d'impliquer les nazis dans la responsabilité gouvernementale, avant de leur céder finalement la place<sup>198</sup>.

- Internationale -

Cependant, jouant à l'apprenti sorcier avec ses paysans, ce ne sont pas les forces du national-socialisme que Malchin va finalement libérer, mais celles de la révolution prolétarienne. L'antagonisme entre tenants d'une révolution marxiste et chantres d'un nouvel ordre autoritaire traverse toute

---

trop peu révisionniste aux yeux de son propre frère, Paul (cf. *Ich kenne alles*, p. 165), est a priori peu suspect de sympathie idéologique envers l'austro-fascisme, même s'il croira sincèrement y trouver un rempart contre le nazisme après l'assassinat de Dollfuss (ibid. pp. 184-186 et ici même, chap. 1, note 95).

<sup>196</sup>Il existe bien évidemment des différences de fond entre Brüning, éminent représentant du *Zentrum* qui, après les élections perdues de septembre 1930, gouverne par ordonnance en bénéficiant d'une attitude de tolérance de la part du SPD, et Papen, rejeté par son parti lors de sa nomination, à la fois plus rétrograde et plus dilettante, qui négociera finalement la nomination de Hitler à la chancellerie après avoir été évincé par Schleicher. Mais ce qui compte du point de vue de la genèse de *La neige de Saint-pierre*, c'est l'alliance entre le catholicisme et une vision politique fondée sur les modèles du passé. Brüning était à la fois un catholique austère et un partisan d'une révision constitutionnelle d'inspiration monarchiste, qui aurait donné plus de pouvoir au chef de l'État (voir à ce sujet, Karl Dietrich Erdmann : *Die Weimarer Republik*. Stuttgart : Klett, 1973, Munich : dtv wissenschaft, 1980, pp. 279-280 et 292).

<sup>197</sup>Edgar Jung, secrétaire de Papen, était un des représentants de ces courants, publiant en 1928 *Die Herrschaft der Minderwertigen. Ihr Zerfall und ihre Ablösung durch ein neues Reich*.

<sup>198</sup>« Fort de l'appui du Maréchal, von Papen entretenait des bruits de restauration des Hohenzollern, évoquait l'idée du Saint-Empire et projetait de jeter les bases d'une Allemagne où l'aristocratie terrienne, soutenue par l'armée et la haute bureaucratie, retrouverait sa puissance d'autrefois ; l'on parlait dans les conseils du gouvernement d'un " nouvel État " où l'exécutif serait renforcé, une seconde Chambre créée et le Reichstag élu au vote plural. » (Jacques Bariéty et Jacques Droz : op. cit., pp. 70-71 ; voir aussi Karl Dietrich Erdmann : op. cit., p. 301).

l'entre-deux-guerres, en Autriche autant qu'en Allemagne, mais au moment où Perutz écrit *La neige de Saint-Pierre*, l'affrontement connaît un nouveau paroxysme. 1932 est l'année durant laquelle se multiplient, en Allemagne, les combats de rue entre communistes et nazis, notamment après la levée de l'interdiction promulguée par Brüning et Groener à l'encontre des S.A. et des S.S., tandis que le SPD renonce finalement à provoquer la grève générale souhaitée par les communistes en réponse à Papen qui vient de déposer le gouvernement social-démocrate prussien. En Autriche aussi, les tensions s'aggravent avec l'arrivée de Dollfuss au pouvoir et la nomination de Fey à la Sécurité publique, et si le SDAPÖ demeure scrupuleusement légaliste dans les faits, ses discours suffisent à le faire soupçonner de fomenter la révolution, au moment où l'agitation communiste s'amplifie<sup>199</sup>. Le dénouement de *La neige de Saint-Pierre* s'inscrit donc parfaitement dans le champ politique d'une l'époque dont il relaye les peurs, et si l'histoire allemande lui donne tort au moment même de sa publication, le roman peut aussi être lu comme une anticipation de la crise spécifiquement autrichienne qui éclatera lors des journées de février 1934.

On connaît les réticences qu'éprouve Perutz à se laisser prendre aux promesses de lendemains qui chantent, redoutant que l'utopie ne doive être payée d'un prix trop sanglant :

« La révolution ! Le rêve de faire advenir par la violence un nouvel ordre des choses. Cette croyance n'a-t-elle pas, comme toute croyance, ses évangélistes et sa bible, son mythe et ses dogmes, ses prêtres et ses sectes, ses martyrs et son paradis ? Comme toute nouvelle doctrine, celle-ci n'est-elle pas poursuivie et opprimée par les puissants de la terre ? Tant de gens, contraints de proclamer qu'ils la renient, ne la gardent-ils pas vivante dans le

---

<sup>199</sup>On a souvent relevé le décalage existant entre la rhétorique révolutionnaire du parti socialiste et une pratique largement légaliste, fossé illustré par le fameux programme de Linz (1926) qui fixe comme objectif la conquête du pouvoir par le suffrage universel tout en évoquant la possibilité d'une dictature du prolétariat pour défendre la démocratie au cas où celle-ci serait attaquée (Félix Kreissler : op. cit., pp. 199-200). Cependant, sur fond de crise et de chômage record, le début des années trente amène une radicalisation des masses et une amplification, en particulier, de la propagande communiste : des manifestations de comités de chômeurs entraînent souvent des heurts violents avec la police, explicitement chargée de réprimer cette agitation par tous les moyens (ibid. pp. 246-248 et pp. 266-267).

secret de leur cœur ? Des flots de sang ont été versés à travers le monde en son nom. Est-elle l'évangile de notre temps ou en est-elle le Moloch ? — »<sup>200</sup>

Dans la question posée par Amberg transparait une sympathie toute perutzienne envers des combattants discriminés en même temps que l'effroi devant la violence inhérente à l'acte révolutionnaire : c'est la paralysie de l'humaniste qui ne peut se résoudre, comme Dzerjinski, aux sanglantes et arbitraires besognes de nettoyage<sup>201</sup>, celle aussi qui fera reculer les socialistes autrichiens devant le risque d'une guerre civile, jusqu'à ce qu'ils finissent par se battre « le dos au mur »<sup>202</sup> pour une cause déjà perdue. Aussi la réponse à l'appel angoissé d'Amberg demeure-t-elle en suspens : le prêtre dont il invoque l'aide — et qui ne hante peut-être que ses propres rêves — s'est évanoui. L'embarras de Georg Schwarz, le narrateur de *Nuit de mai à Vienne* sommé de préciser ses opinions, prolonge ce silence :

« Georg fut incapable de faire la moindre déclaration substantielle à propos de sa position politique, il n'avait jamais eu lui-même les idées claires à ce sujet. Il ne se voyait du reste pas en mesure de faire tenir en une courte phrase destinée à un procès verbal les conceptions multiples et en partie contradictoires qui, considérées dans leur ensemble, pouvaient être tenues pour sa position politique. »<sup>203</sup>

Incertitude ne signifie donc pas indifférence, ni légèreté. Schwarz n'adopte aucun mot d'ordre facile à résumer : cela n'enlève rien à l'acuité des

<sup>200</sup>«Der Umsturz! Der Traum von einer gewaltsamen Neuordnung der Dinge. Hat nicht dieser Glaube, wie jeder Glaube, seine Evangelisten und seine Bibel, seinen Mythos und seine Dogmen, seine Priester und seine Sekten, seine Märtyrer und sein Paradies? Wird nicht diese Lehre, wie jede neue Lehre, von den Machthabern dieser Erde verfolgt und unterdrückt? Lebt sie nicht heimlich in den Herzen so vieler, die sie mit den Lippen verleugnen müssen? Ströme von Blut sind in der ganzen Welt um dieser Lehre willen vergossen worden. Ist sie das Evangelium unserer Tage oder ist sie ihr Moloch?» *Petri*, p. 184.

<sup>201</sup>«Sie wissen, ich war drei Jahre im Gefängnis, saß in der Zelle. Damals beschäftigte ich mich mit dem Transportwesen. Wir waren unser vier und hatten einen Kübel. Dieser Kübel mußte täglich hinausgetragen werden, damit man leben und atmen konnte. Ich trug ihn aus, alle Tage. Und sehen Sie, diese Arbeit in der Tscheka, das ist auch solch ein Kübel.» *Herr*, p. 9.

<sup>202</sup>Souvenirs de Julius Deutsch, chef du *Schutzbund* socialiste, cités par Félix Kreissler (op. cit., p. 296).

<sup>203</sup>«Über seine politische Einstellung vermochte Georg nichts Wesentliches auszusagen, er war sich selbst über sie niemals völlig im klaren gewesen. Auch sah er sich außerstande, die vielfältigen und einander zum Teil widersprechenden Anschauungen, die zusammen als seine politische Einstellung gelten konnten, zu Protokoll zu geben.» *Mainacht*, p. 59.

observations qu'il a tout le loisir de faire au lendemain de l'*Anschluß*, se trouvant brusquement interdit de travail, comme en attestent les trois chapitres de *Nuit de mai à Vienne* qui, par petites touches, enregistrent à travers ses yeux, avec une précision pleine d'ironie, la mise en place de la machine national-socialiste et de la ségrégation antisémite<sup>204</sup>. On pourrait en dire autant de l'écrivain lui-même, dont le scepticisme politique se nourrit bien plus de lucidité que de désintérêt, comme le rappelle Hans-Harald Müller en présentant ces fragments où Perutz retranscrit à chaud, en juillet 1938, ses propres tribulations pour échapper au piège autrichien :

« Dans le domaine politique, il était très précisément informé — ses carnets de notes en attestent —, et il prenait des positions engagées sur des questions décisives. Cela dit, en sceptique et en théoricien du calcul statistique, il devait certainement considérer la politique comme un phénomène largement anémique, ce qui ne dispense certes pas l'individu d'agir, mais l'empêche toutefois de se faire trop d'illusions et de mettre de trop grands espoirs dans l'action politique internationale. Ce scepticisme permettait à Perutz de surmonter sans réaction excessive des défaites politiques, aussi lourdes fussent-elles. Ainsi, bien qu'étant lui-même sur le chemin de l'exil au moment où il rédigeait les premiers chapitres de ce roman « des derniers mois viennois », il ne perdit rien de ce flegme qui est la condition d'une observation précise. »<sup>205</sup>

Perutz ne croit pas en une révolution marxiste et, impuissant, dresse le tableau du naufrage dans lequel se perdent les démocraties allemandes et autrichiennes de l'entre-deux-guerres : certaines de ses œuvres, où les événements contemporains viennent s'inscrire avec précision, sont

<sup>204</sup>On retrouve du reste dans ces notations les sympathies politiques du jeune Perutz, incarnées dans le personnage du vieux serveur qui, prenant congé de Georg, lui fait discrètement le salut socialiste (ibid. p. 83).

<sup>205</sup>«Im Bereich der Politik war er — das ist seinen Notizbucheintragungen zu entnehmen — genau informiert, und er bezog in entscheidenden Fragen engagierte Stellung. Als Skeptiker und Wahrscheinlichkeitstheoretiker dürfte er jedoch Politik als ein weitgehend anomisches Geschehen aufgefaßt haben, das den einzelnen zwar nicht vom Handeln dispensiert, ihn jedoch daran hindert, allzugroße Illusionen und Hoffnungen in den Erfolg internationalen politischen Handelns zu investieren. Diese skeptische Betrachtungsweise ermöglichte es Perutz, auch schwere politische Niederlagen ohne Überreaktionen zu bewältigen. So verlor er denn auch als unmittelbarer Exulierter [sic] bei der Niederschrift der ersten Kapitel des Romans "der Wiener letzten Monate" jenen Gleichmut nicht, der Voraussetzung für präzise Beobachtung ist.» Hans-Harald Müller : *Mainacht in Wien. Das Bild des "Anschlusses" in einem Romanfragment von Leo Perutz*. Tapuscrit, 1988. Cité in *Catalogue*, pp. 252-253.

Voir aussi *Le scepticisme*, pp. 320-322, où Jean-Pierre Chassagne rapproche cette impuissante lucidité des positions de Wittgenstein ou de Karl Kraus.



l'expression immédiate de ses observations politiques. Plus largement, de même que le goût du détail authentique et de l'exactitude lexicale renvoie à la personne de l'écrivain — mélomane, collectionneur de curiosités, habitué des cafés, amateur de tabac et de jeu ou encore familier de la vie militaire —, de même que sa manière de mêler les langues peut être rattachée par certains aspects à une judaïté qu'il ne revendique du reste jamais directement, le réalisme social déployé dans ses textes révèle un rapport à l'histoire contemporaine beaucoup plus cohérent, dans sa complexité, que ne pouvait le laisser penser sa renommée de conteur détourné du présent, surtout réputé pour déployer aux yeux du lecteur des perspectives lointaines — échappées historiques semblant trop pleines de fantaisie pour donner prise au commentaire sérieux ou brèches ouvertes sur les territoires de l'imaginaire. Or, l'une des caractéristiques du fantastique perutzien, qui lui donne une place tout à fait singulière parmi les représentants du genre dans la première moitié du XXe siècle, tient précisément au maintien de cet ancrage mimétique tout au long des récits. Lorsque les textes de Perutz dérivent vers l'étrange, ils ne larguent pas toutes les amarres pour aller explorer les contrées mystérieuses promises par quelque doctrine occultiste ou rêvées par une puissante imagination créatrice, mais demeurent liés à une perception précise et à un sens de l'histoire plus aigu qu'on ne le croit souvent. Partant, les références au réel ne pourront qu'être subverties de l'intérieur, selon des stratégies qui, on le verra, font davantage penser à Borges qu'à Meyrink ou Kubin.

#### 4- Mémoire des lieux et « temps mauvais »<sup>1</sup>

« ... mit meiner prinzipiellen Abneigung gegen jeden Sieger »  
(lettre à Gerty Hanemann-Kelemen, 25/8/1948)

##### 4.1- « *Aber man ist mit einem Land oder einer Stadt nicht fertig, solange man seine Träume noch dort lokalisiert* »<sup>2</sup> - Adresses et itinéraires : réseau de noms, stations du deuil

###### - Symbolisme -

Le processus d'individuation marquant aux yeux de Ian Watt la naissance du roman moderne suppose que les personnages soient situés dans « un arrière-fond d'espace et de temps déterminé »<sup>3</sup>, c'est-à-dire arraché à l'universel et à l'exemplarité hérités de la tradition antique et médiévale. Or, les mentions relatives aux lieux et aux différents contextes historiques dans lesquels se déroulent les œuvres de Leo Perutz, points d'ancrage mimétique par excellence, ont été volontairement laissés de côté jusqu'ici. Les raisons de ces omissions sont diamétralement opposées : l'histoire, et plus largement la dimension temporelle, représentent en effet une composante essentielle du fantastique perutzien et appellent à ce titre des analyses approfondies, tandis que dans la plupart des cas, les éléments de localisation ne se distinguent pas fondamentalement des notations réalistes précédemment étudiées, à moins, précisément, que la géographie ne porte la marque du temps.

Comme dans toute œuvre littéraire, il est bien évidemment possible de dégager une certaine symbolique de l'espace chez Leo Perutz. On peut par exemple noter, à propos du *Cavalier suédois*, que le château de Kleinroop est d'abord un lieu de délabrement et de danger, vu par une nuit d'hiver à travers les yeux d'un paria qui s'y blesse les mains à des tessons de verre et s'y fait rouer de coups en place de pendaison, avant que le domaine ne se métamorphose en véritable *locus amoenus* aux allées ombragées, baignées

<sup>1</sup>«Schlimme Zeiten», vocable sous lequel Stefan Berg place l'œuvre de Leo Perutz.

<sup>2</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 17/3/1944, citée in *Catalogue*, p. 280.

<sup>3</sup>Ian Watt : op. cit., p. 27.

d'un parfum de tubéreuse, d'œillet et de jasmin, lorsqu'il devient le théâtre d'une rencontre amoureuse dont un faune brisé et une nymphe de granit sont les témoins :

« ... et le cavalier suédois se sentait l'envie d'embrasser le ciel et la terre, il avait l'impression d'être sorti des inextricables fourrés de sa vie passée pour arriver dans une prairie fleurie étendue au soleil. »<sup>4</sup>

On pourrait mettre en regard l'« enfer » constitué par les carrières et les forges de l'évêque, lieu de retrait initiatique pour le jeune Tornefeld qui y réussira l'épreuve du feu, au sens littéral, avant de conquérir la gloire sur les champs de bataille, mais aussi lieu de châtement où disparaîtra finalement le voleur.

De même, on le verra plus loin, il existe certains endroits propices au surgissement de l'étrange dans les récits de Perutz, soit parce que l'effet de dépaysement lié à leur exotisme efface les frontières entre le connu et l'inconnu, comme dans *La troisième balle* et *Le miracle du manguier*, soit parce qu'ils présentent certains traits empruntés à une typologie classique, permettant de les associer immédiatement à un au-delà en général menaçant, comme c'est le cas pour le moulin hanté du *Cavalier suédois* ou, dans une certaine mesure, pour le domaine de Morwede. Mais ces occurrences demeurent peu nombreuses, et surtout éparses : même lorsque l'espace prend une signification symbolique ou lorsqu'il se fait menaçant, il demeure inséré dans un système de repérage réaliste et ne donne lieu à aucune distorsion qui le ferait basculer du côté des territoires imaginaires. La Bisbal, lieu clos où vont se déchaîner des forces obscures, ne perd ainsi jamais son aspect de petite ville asturienne parfaitement vraisemblable. Jean-Jacques Pollet remarque de même que l'une des différences les plus manifestes entre *La nuit sous le pont de pierre* et *Le Golem*, texte de référence lorsqu'on aborde un fantastique lié à la ville de Prague, réside justement dans

---

<sup>4</sup>«... da war's dem schwedischen Reiter, als müßte er Himmel und Erde umarmen, als wär' er aus dem verwilderten Buschwerk seines vergangenen Lebens auf eine blumige Wiese, die im Sonnenlicht lag, geraten.» *Reiter*, p. 174.

Michael Mandelartz propose une réflexion plus générale sur le motif du paradis terrestre, lié à celui de la chute — qui marque aussi l'entrée dans le temps historique — autant qu'au désir de retrouver le havre perdu (*Poetik und Historik*, pp. 123-139).

l'extrême rareté des descriptions pittoresques chez Leo Perutz qui de ce fait, contrairement à Meyrink, « se prive délibérément — et ostensiblement — d'une représentation spatiale de l'inquiétante étrangeté »<sup>5</sup>.

- Topographie -

L'espace est bien plus souvent traité, dans les récits perutziens, comme une simple coordonnée nécessaire à la compréhension de l'intrigue. La description suggestive se voit dès lors bannie au profit de données topographiques permettant avant tout de situer le théâtre de l'action : l'art du trait prime une fois de plus sur le travail de la pâte. De la même manière qu'il accumule les mentions d'objets, de termes techniques ou étrangers, de noms et de professions, Perutz multiplie les indications locatives, fussent-elles de détail, comme autant de moyens supplémentaires d'arrimer la fiction au réel. Sur le modèle de la prose kleistienne, le cadre spatial est du reste souvent mis en place dès le début du récit, en même temps qu'apparaissent éventuellement des éléments de datation :

« À l'automne de l'année 1589, alors que la grande épidémie décimait les enfants de la cité juive, à Prague, deux pauvres amuseurs aux tempes déjà grises, qui gagnaient leur vie en égayant les convives des mariages, marchaient dans la rue Belele, qui menait de la place Saint-Nicolas au cimetière juif. »<sup>6</sup>

Les autres chapitres composant *La nuit sous le pont de pierre* reprennent souvent la structure de cette ouverture<sup>7</sup> qui caractérise aussi, avec certaines variantes, les introductions de beaucoup des nouvelles publiées dans *Seigneur, ayez pitié de moi*<sup>8</sup> et que l'on retrouve encore au début du *Tour du*

---

<sup>5</sup>Jean-Jacques Pollet : *Leo Perutz, Gustav Meyrink : éléments de réflexion sur la littérature fantastique « pragoise »*. In Maurice Godé Éd. : *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague*. Actes du colloque international de Montpellier, 8-10 décembre 1994. Montpellier : Université Paul Valéry, 1996.

<sup>6</sup>«Im Herbst des Jahres 1589, als in der Prager Judenstadt das große Kindersterben wütete, gingen zwei armselige Spaßmacher, ergraute Männer, die davon ihr Leben fristeten, daß sie bei den Hochzeiten die Gäste belustigten, durch die Belelesgasse, die vom Nicolasplatz zum Judenfriedhof führte.» *Nachts*, p. 11.

<sup>7</sup>C'est le cas pour *Des Kaisers Tisch, Das Gespräch der Hunde, Der entwendete Taler, Der Stern des Wallenstein, Die Getreuen des Kaisers, Epilog*.

<sup>8</sup>Ainsi dans *Herr, Dienstag, Antichrist, Tag, Gespräch, Servi*.

*cadran* ou du *Judas de Léonard*<sup>9</sup>. Dans les romans dotés d'une préface, ce coup d'envoi est en général reporté, mais l'histoire est finalement lancée selon les mêmes modalités, par un passage indiquant en quels lieux et, au besoin, à quelle époque se déroulent les faits :

« C'est l'histoire de deux hommes, qui se rencontrèrent par un jour de grande froidure hivernale, dans la grange d'un paysan, au début de l'année 1701 et lièrent amitié. Puis ils continuèrent à suivre ensemble la grand-route qui menait d'Opole vers la Pologne, à travers la Silésie enneigée. »<sup>10</sup>

De même que l'introduction du *Cavalier suédois* s'achève sur ces notations, l'*Avant-propos* du *Marquis de Bolibar* se clôt en donnant la parole à Jochberg, censé raconter « les choses étranges qu'il a vécues au cours de l'hiver 1815 à La Bisbal, petite ville des montagnes asturiennes », et le deuxième chapitre de *Turlupin* commence par planter le décor parisien d'où se détache l'échoppe de la veuve Sabot<sup>11</sup>.

Ces quelques ouvertures témoignent des caractéristiques que revêtent, d'une manière plus générale, les données spatiales mises en œuvre par Leo Perutz : elles servent le plus souvent à retracer des itinéraires, et ce à des échelles variables selon qu'il s'agit de trajets urbains, de déplacements régionaux ou de périple plus lointains. On parcourt ainsi, à des époques différentes, certains quartiers de Paris, Florence, Milan, Palerme, New York, Budapest ou Moscou ; on circule en Sicile ou en Silésie ; on se rend

---

<sup>9</sup>«Die Greißlerin in der Wiesengasse, Frau Johanna Püchl, trat an diesem Morgen gegen halb acht aus dem Laden auf die Straße.» *Neun*, p. 5. «Im März des Jahres 1498 [...] begab sich der Prior des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in die Burg zu Mailand, [...] um des Herzogs Beistand in einer Sache zu erlangen, die ihm seit geraumer Zeit andauernd Kummer und Verdruß bereitete.» *Judas*, p. 7.

Les exceptions à cette règle, dans *Le maître du Jugement dernier* ou *La neige de Saint-Pierre* par exemple, correspondent à des structures narratives très particulières, sur lesquelles on reviendra plus loin.

<sup>10</sup>«Es ist die Geschichte zweier Männer. Sie trafen einander an einem bitterkalten Wintertag zu Beginn des Jahres 1701 in eines Bauern Scheune und schlossen Freundschaft miteinander. Und dann gingen sie zu zweit die Landstraße weiter, die von Oppeln durch das verschneite schlesische Land hinüber nach Polen führte.» *Reiter*, p. 15.

<sup>11</sup>«Und nun möge Leutnant Jochberg berichten, was er im Winter 1812 in der asturischen Bergstadt La Bisbal Seltsames erlebt hat.» *Marques*, p. 11. «In der Gasse der Zwölf Apostel, nicht weit von dem Zunfthaus der Messerschmiede und dem Ochsenmarkt, gab es eine kleine Barbierstube, die einer Witwe namens Jacqueline Sabot gehörte.» *Turlupin*, p. 14.

de Berlin à Osnabrück ; on embarque pour le nouveau monde. Et chaque fois, la course des personnages est simplement balisée par la mention de stations : noms de rues et adresses<sup>12</sup> pour les œuvres dont l'action est avant tout citadine, ou bien villes et pays marquant les étapes de voyages plus longs. Ainsi, les indications spatiales de *Turlupin* renvoient presque toutes aux déplacements du héros, du Pont-Rouge à la rue des Douze-Apôtres et du couvent des Trinitaires à Suresnes, de même que celles de *Où roules-tu, petite Pomme ?* suivent les pérégrinations beaucoup plus longues et tortueuses de Vittorin.

- Villes -

Au long de ces multiples parcours, certains lieux apparaissent de manière récurrente : villes ou régions liées à la vie de Perutz viennent compléter cet autoportrait que l'on a déjà vu se dessiner dans les entrelacs formés par le réseau des détails mimétiques. Il n'est guère étonnant de retrouver maintes déambulations dans Vienne, qui font la trame du *Tour du cadran* et structurent toute la seconde partie du *Maître du Jugement dernier*, mais que l'on rencontre aussi, plus sporadiquement, dans *Le miracle du manguier*, *Où roules-tu, petite pomme ?* ou certaines nouvelles comme *Mardi 12 octobre 1916* et *Le jour sans soir*. Liechtensteinpark, Franz-Josephs-Kai, Bourse, Graben, Praterstraße, Opéra, Mariahilferstraße, Kohlmarkt : l'espace viennois fonctionne d'abord, dans *Le tour du cadran*, comme caution mimétique, le texte instaurant un lien de connivence avec un lecteur censé connaître les hauts lieux de la capitale autrichienne. Plus secrètement, les adresses secondaires renvoient presque toutes à un quartier familial à Perutz, où il avait vécu avec ses parents avant d'y installer sa propre famille : le IXe arrondissement, entre Bourse et Franz-Josephs-

---

<sup>12</sup>Les mentions d'adresses sont très fréquentes chez Leo Perutz : rue des Vetturini à Palerme (*La naissance de l'Antéchrist*), 12, Karls-gasse à Prague (domicile des Haberkellner dans *L'auberge à la Bombarde*), 17, Juliusstraße à Budapest (où loge le Dr. Keleti, dans *Une simple pression sur le bouton*), sans oublier les nombreuses coordonnées viennoises du *Tour du cadran* ou du *Maître du Jugement dernier*, ni le 15, place Taganskaïa à Moscou, qui mène finalement au 124, boulevard Währinger, Vienne, deuxième étage, porte 16, où Vittorin retrouve Sélioukov (*Wohin*, pp. 158 et 226).

Bahnhof<sup>13</sup>. Mais la course de Demba à travers Vienne revêt aussi une signification existentielle, puisqu'elle permet la confrontation du personnage principal avec la société tout entière, incarnée en une galerie de personnages qui représentent un vaste éventail social, rencontres sanctionnant une marginalité toujours plus marquée, jusqu'à l'exclusion finale où le cauchemar reconduit l'étudiant à sa propre agonie, traversée d'angoisses et de fantasmes d'échec. La description du mourant, dans la dernière page du roman, reprend en le soulignant ce symbolisme spatial :

« Ses yeux seuls se mouvaient. Ses yeux vivaient. Ses yeux erraient sans repos par les rues de la ville, glissaient sur les jardins et les places, plongeaient dans le désordre plein de fracas de l'existence, se jetaient dans des cages d'escaliers à monter et descendre, se faufilaient à travers pièces et bouges, s'accrochaient encore une fois à la vie trépidante de jours qui n'offrent jamais de trêve, jouant, mendiant, se colletant pour de l'argent, pour de l'amour, goûtant une dernière fois bonheur et douleur, liesse et déception, avant d'être saisis par une grande fatigue et de se fermer. »<sup>14</sup>

L'autre pôle urbain est Prague, et si cette ville fournit moins souvent que la capitale autrichienne le cadre des œuvres perutziennes, elle s'y trouve

<sup>13</sup>L'épicerie de Mme Püchl, où commence l'action, est située dans la Wiesengasse (*Neun*, p. 5), près de la gare, derrière le parc où Demba va se réfugier ensuite pour tenter d'avalier son sandwich, et c'est sans doute dans ce même quartier que loge l'étudiant, puisqu'après la scène située chez sa logeuse, on le retrouve près de la Kolingasse (*ibid.* p. 65), puis dans un café en face de la bourse (*ibid.* p. 68), tandis qu'il rentre chez lui le soir en passant par la Liechtensteinstraße (*ibid.* p. 165), où il contemple les fenêtres de son rival : «Weiner wohnt recht angenehm. Morgensonne, Ausblick auf den Liechtensteinpark.» (*ibid.* p. 166).

Les parents de Perutz s'étaient installés dans ce périmètre, Mosergasse, près du quai. Quelques mois après avoir écrit *Le tour du cadran*, Perutz se mariera à la caserne Roßauer, près de la Bourse. Il vit alors un peu plus loin, de l'autre côté de l'Hôpital général (Meynertgasse), mais reviendra au cœur du quartier en s'installant en 1922 au 37 de la Porzellangasse, adresse dont Paul Wiegler évoque le souvenir bien longtemps après, dans des termes qui rappellent le roman : «Deutlich sehe ich vor mir Ihr Haus in der Porzellangasse, Ihre Wohnung, den Liechstensteinpark, in dem Ihre Kinder spazierten.» Lettre à Leo Perutz, 7/12/1947 ; citée in *Catalogue*, p. 337.

<sup>14</sup>«Nur seine Augen wanderten. Seine Augen lebten. Seine Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt, schweiften über Gärten und Plätze, tauchten unter in der brausenden Wirrnis des Daseins, stürmten Treppen hinauf und hinunter, glitten durch Zimmer und durch Spelunken, klammerten sich noch einmal an das rastlose Leben des ewig bewegten Tages, spielten, bettelten, raufeten um Geld und um Liebe, kosteten zum letztenmal von Glück und Schmerz, von Jubel und Enttäuschung, wurden sehr müde und fielen zu.» *Neun*, p. 197.

Reinhard Lüth note fort justement à ce sujet : «Die Stadt Wien, die Demba in seinem visionären Sekundenkonzentrat (als das sich ja am Schluß die Handlung erweist) durchirrt, wird zum Abbild seiner seelischen Ängste, zur Projektion seiner psychischen Verfassung.» *Drommetenrot*, p. 135.

mise en scène avec une intensité plus immédiate, apparaissant dans *L'auberge à la Bombarde* et *La nuit sous le pont de pierre* comme la ville du souvenir par excellence. Une fois de plus, ce sont de simples données topographiques qui balisent les cheminements des personnages entre Hradcany et Vieille Ville, à la fin de la Renaissance aussi bien qu'au début du XXe siècle<sup>15</sup>, mais ces itinéraires ravivent toujours une mémoire : réminiscences personnelles nourrissant, comme on a pu le voir, l'écriture nostalgique du jeune écrivain qui peint la vie de garnison dans une ville où il a longtemps vécu<sup>16</sup>, à quoi fait écho dans un registre plus ample la reviviscence, sous la plume de l'homme mûr qui a connu l'exil et la Shoah, d'une culture communautaire anéantie. Dans le dernier chapitre de *La nuit sous le pont de pierre*, intitulé *Épilogue*, Prague apparaît à la fois comme ville natale d'un narrateur offrant quelques similitudes avec Perutz<sup>17</sup> et comme haut lieu de la culture juive, avec son histoire et ses légendes ; mais cette évocation prend place au moment même où le ghetto tombe en poussière sous les pioches des démolisseurs qui effacent ainsi l'empreinte laissée dans la ville au long des siècles par la communauté israélite.

Dans Vienne s'inscrivent les morts singulières : celle de Demba, mais aussi celle d'Eugen Bischoff dont *Le maître du Jugement dernier* propose une élucidation fantasmatique qui se construit dans un parcours entre le 8, Dominikanerbastei, où est censé se trouver le livre donnant la

---

<sup>15</sup>Ulrike Siebauer note à ce sujet que Perutz travaillait avec deux plans de la ville (*Ich kenne alles*, p. 275)

<sup>16</sup>Avant son transfert prévu pour le Tyrol du Sud, le jeune Frieseck s'offre ainsi une dernière promenade dans une cité qu'il quitte à regret : «— und so war es mir ganz recht, noch einmal planlos durch die alten Gassen spazieren zu gehen und zum letzten Mal das Bild der Stadt in mich aufzunehmen, von der ich mich nur ungern trennte» *Kartätsche*, p. 175.

<sup>17</sup>Ulrike Siebauer souligne le rôle des réminiscences personnelles dans l'écriture de *La nuit sous le pont de pierre*, citant une lettre de Leo Perutz à son frère Paul (12/10/1943) où il précise à propos de la conversation qui clôt *Henri qui venait des enfers* : «Ich konnte den verspielten Drang nicht unterdrücken, in diese Geschichte *Jessenitz* hineinzubringen, [...] den Ort, an dem Du und ich als Buben [...] gespielt haben.» Cité in *Ich kenne alles*, p. 363 (note 83). U. Siebauer rappelle aussi les termes d'un entretien accordé à Joseph Finkelstein en 1955, où l'écrivain affirme : «Ich bin aber das ganze Leben lang vom Prag meiner Kindheit nicht losgekommen. Ich ging immer dem Phantom des Prager Ghetto nach und habe es überall gesucht.» Ibid. p. 275. Cette quête le poursuit même dans ses rêves, comme en atteste une notation du journal : «Traum von der Suche nach Prager Ghetto», 14/12/1946, ibid. p. 363, note 85.



composition de la drogue qui aurait provoqué la mort du comédien, et le 18, Myrthengasse, adresse du narrateur mythomane<sup>18</sup>. La sarabande que le jeune comte Collalto est forcé de danser à travers les rues de Prague, dans la quatrième pièce de *La nuit sous le pont de pierre*, est un motif de la même veine : une fois de plus, il s'agit de traverser l'espace à la rencontre de sa propre fin<sup>19</sup>. Mais la capitale de Bohême porte aussi la double mémoire d'une enfance enfuie et d'un peuple exterminé. Et dans les deux cas, les données spatiales ne débordent leur rôle de caution mimétique pour prendre un sens existentiel qu'à travers leur inscription dans le temps, lorsque les lieux se trouvent investis par le souvenir — privé ou collectif, vraisemblable ou légendaire — et par la mort.

Dans cette perspective, l'espace viennois est aussi celui d'un non-dit lié à la Grande Guerre, dont les traces dans la géographie des œuvres perutzienne montrent d'une tout autre façon, à travers une série de décalages, comment l'histoire donne sens aux lieux. Le conflit y transparait sous un aspect paradoxal. Il essaime une thématique guerrière aux motifs multiples, déployée dans un cadre historique variable, mais presque toujours présente au moins en arrière-plan : parmi tous les récits publiés par l'auteur à partir de 1915, rares sont ceux qui ne font référence à aucune sorte de lutte armée<sup>20</sup>. En même temps, l'expérience directement vécue par Perutz semble

<sup>18</sup>C'est l'itinéraire prétendument suivi par Bischoff peu avant son suicide, qui mène de l'appartement d'Albachary, marchand d'art, à la pharmacie où travaille Leopoldine Teichmann, amie de Bischoff, située en face de l'appartement de Yosch, et ce sont ces données géographiques, reconstituées à partir d'un accident de voiture survenu près de la pharmacie, dans la Burggasse, qui lancent la course au "monstre" — le livre ancien — supposé pousser ses victimes au suicide (*Meister*, pp. 112, 120-123, 130-136).

<sup>19</sup>La course de Collalto part des jardins Kinsky, dont l'évocation donne lieu à l'une des rares représentations détaillées que l'on puisse trouver sous la plume de Perutz. Il s'agit justement d'un lieu de mort, puisque c'est là que « la noblesse pragoise avait l'habitude de vider ses querelles une épée à la main » (*Nachts*, p. 57), et chaque élément de la description — pelouse entourée d'un chemin de gravillons, fontaine ornée de statues antiques — renvoie au destin qui attend le comte vénitien : d'abord chassé de place en place par la lame de son adversaire, il sera acculé contre le bassin et provisoirement épargné parce que le baron Juranic a prévu une vengeance plus cruelle. Les statues elles-mêmes, devant lesquelles se prosternent les serviteurs croates du baron parce qu'ils croient y reconnaître saint Laurent et des anges, annoncent le déroulement du supplice, avec les pauses que cette piété offrira à la victime jusqu'à ce que Juranic ait l'idée d'emmener son cortège dans le ghetto, où plus aucune sculpture chrétienne ne viendra déranger la danse macabre qu'il conduit.

<sup>20</sup>Ces exceptions sont *Le tour du cadran*, *La naissance de l'Antéchrist* et *Le jour sans soir*, à quoi l'on peut ajouter *L'auberge à la Bombarde*, dont le canevas date d'avant les

être l'objet d'un tabou dont *Le tour du cadran* porte à sa manière témoignage. C'est en effet le seul texte dont la genèse soit liée, de l'aveu même de l'auteur, à une scène observée au printemps 1916 dans un café de Szolnok, ville où le régiment de Perutz était en période d'instruction pour partir au front. L'écrivain fut grièvement blessé peu après, le 4 juillet, lors de la première offensive conduite par Broussilov, et ne put commencer à écrire qu'après sa guérison, en mars 1917<sup>21</sup>. Or cette œuvre qui se construit dans la tourmente et dont les combats viennent interrompre l'élaboration est l'unique roman exempt à la fois de datation précise et d'allusions martiales : l'action donnée comme contemporaine sans plus de détail se déroule dans une Vienne intacte, paisible et prospère, bien différente de la ville bouleversée décrite plus tard dans *Où roule-tu, petite pomme ?*. Il s'agit d'une sorte de présent simulé, coulé dans le sillage d'un "avant" en voie d'effondrement — temps recomposé dont le caractère d'artefact est suffisamment compensé par la solidité des indications spatiales pour passer inaperçu, mais qui peut se lire, en dernière analyse, comme une trace de refoulement.

- Fronts -

Les décalages territoriaux auxquels donne lieu la transcription littéraire du conflit mondial viennent confirmer que la guerre entre dans l'ordre de l'indicible. Si Leo Perutz revient souvent dans ses œuvres à ces confins de l'espace russe et de l'Europe traversés par le front oriental, il mentionne très rarement la région de Galicie où il a lui-même combattu et privilégie

---

hostilités et qui présente l'univers militaire d'une garnison en temps de paix. Toutes les autres œuvres narratives ont pour cadre une époque belligérante (*La troisième balle*, *Le marquis de Bolibar*, *Où roules-tu, petite pomme ?*, *Seigneur, ayez pitié de moi !*, *Mardi 12 octobre 1916*, *Le cavalier suédois*, *La nuit sous le pont de pierre*), ou comportent au moins des allusions à un conflit, quel qu'en soit le type : luttes tirées de l'histoire de France dans *La lune rit*, combats de Ludovic Sforza contre les prétentions françaises au duché de Milan rappelés en ouverture du *Judas de Léonard*, complots et projets de révolution dans *Turlupin*, révolution de 1905 dans "Pour avoir bien servi" et révolte paysanne à la fin de *La neige de Saint-Pierre*, guerre russo-japonaise dans *Le maître du Jugement dernier*, Première Guerre mondiale dans *Une simple pression sur le bouton* et *Conversation avec un soldat*.

<sup>21</sup>L'idée de départ est en fait plus ancienne (elle date de 1915, avant l'incorporation de Perutz), mais l'écrivain ne retient que l'anecdote hongroise dans la présentation qu'il fait aux lecteurs du *Arbeiter-Zeitung*, en 1921 (voir à ce sujet : *Catalogue*, pp. 80-81).

une zone qu'il a visitée dans des circonstances beaucoup moins effroyables : ce « Sud-Est » compris entre Bessarabie et mer d'Azov dont il rapporta des récits bien peu guerriers après s'y être rendu pour le compte du service de presse de l'armée austro-hongroise en avril et en septembre 1918<sup>22</sup>. On retrouve ces territoires, au long d'itinéraires presque identiques, dans *Où roules-tu, petite pomme ?* et *Seigneur, ayez pitié de moi !*. Vittorin et Volochine passent tous deux les lignes de front entre bolcheviques et Blancs dans la région de Kharkov et traversent le Donbass, le premier sur les traces de Sélioukov, le second pour rejoindre sa femme à Rostov-sur-le-Don : ces différents trajets ramènent donc toujours sur les rives de la mer d'Azov, où Perutz avait fait une croisière assez aventureuse lors de son second voyage en Ukraine, du 1er au 24 septembre 1918<sup>23</sup>.

<sup>22</sup>Voir à ce sujet 3.1, *Garnison*, note 61, p. 156.

Une paix séparée avait été signée avec l'Ukraine en février et la fin des hostilités venait d'être conclue début mars avec la Russie soviétique lorsque Perutz se rendit pour la première fois dans cette zone. La région était du reste relativement stabilisée depuis fin 1916 (chute de la Serbie en octobre 1915 ; entrée en guerre de la Roumanie aux côtés de l'Entente en août 1916 et prise de Bucarest par les empires centraux en décembre de la même année) : le front de Macédoine tiendra sans changement jusqu'en 1918, de même que celui qui sépare la Roumanie occupée de l'Ukraine (la Bessarabie et la Moldavie étant passées sous domination russe).

<sup>23</sup>Dans le récit qu'il en a fait, Richard A. Bermann raconte que le périple s'est achevé par quatre jours d'errance à bord d'un bateau endommagé où la nourriture commençait à manquer (*Die letzte Fahrt des K.-P.-Q.*, publié sous le pseudonyme d'Arnold Hoellriegel in *Der Sonntag*, 11/11/1934, supplément de *Der Wiener Tag*, 1934, N° 33 ; des extraits de ce texte sont reproduits dans *Catalogue*, pp. 79-80). Ulrike Siebauer met en doute la véracité de ce récit, Perutz ne faisant jamais état d'une telle aventure lorsqu'il mentionne le voyage dans son journal (*Ich kenne alles*, pp. 90-91).

L'identité partielle des trajets suivis par Vittorin et Volochine confirme l'hypothèse selon laquelle la nouvelle peut être analysé comme le développement de certains passages du roman (voir 3.3, *Aliénation*, note 173, p. 190). Vittorin obtient en effet d'Artémiev, contre l'avis du camarade Dolgouchine, l'autorisation d'aller à Moscou et le chapitre intitulé *La frontière* se clôt sur une image fantasmée de l'Autrichien qui, calquant son attitude sur celle d'un martyr de la révolution parti quelques années plus tôt en mission pour Rostov, promet de donner de ses nouvelles sous huit jours : on retrouve là tous les éléments qui composent le début de *Seigneur, ayez pitié de moi !*. Dans la suite, les deux personnages empruntent exactement le même chemin, prenant le train de Moscou à Kursk et traversant le front — l'un fait prisonnier au combat, l'autre en piéton clandestin — dans la région de Kharkov, pour sillonner ensuite le bassin du Donets — Vittorin se rend au village de Gricha, près de Slaviansk, avant de partir pour Batoum, en Géorgie, tandis que Volochine prend le train à Kupiansk pour se rendre à Rostov.

On retrouve encore une allusion aux rives de la mer d'Azov dans *Le Cosaque et le rossignol*, autre variation — à tous points de vue plus légère — sur les troubles de la révolution russe, que Perutz commence à écrire avec Paul Frank en même temps qu'il travaille à

En revanche, la Galicie n'est évoquée qu'indirectement, au fil d'allusions très dispersées. Pour peu qu'on se donne la peine de les décrypter, on retrouve toujours les mêmes associations : la région est indissolublement liée aux combats opposant Russes et Autrichiens, notamment aux offensives commandées par le général Broussilov en 1916<sup>24</sup>. Mais une fois de plus, les éléments biographiques viennent s'insérer dans la fiction au prix de glissements. Ainsi Vittorin, qui apparaît à certains égards comme un double de Perutz — parti comme l'écrivain en 1915 et blessé comme lui sur le front Est — ne tombe ni au même endroit, ni sans doute au même moment que son créateur, et le texte laisse supposer une blessure bien plus légère, mais l'atteinte au poumon dont Perutz avait tant souffert est attribuée incidemment à un personnage secondaire dont il ne sera plus fait mention dans la suite du roman<sup>25</sup>.

L'oscillation entre Galicie et Ukraine, qui est le plus manifeste de tous les décalages caractérisant la transposition littéraire des souvenirs de guerre, apparaît directement dans un motif secondaire de *Où roules-tu, petite Pomme ?* : Kohout conseille d'abord à Vittorin de se rendre en Roumanie pour passer la frontière à Galati, suivant en cela le même trajet que l'écrivain lors de son voyage dans le Sud-Est<sup>26</sup> — mais cet itinéraire sera finalement abandonné « car il était beaucoup plus facile d'obtenir un visa pour la Galicie orientale ; il suffisait de déclarer vouloir aller sur la tombe

---

*Où roules-tu, petite pomme ?* : l'un des admirateurs de la princesse Ogolenski, le docteur Hamersvelt, est arrêté comme agent bolchevique sous l'identité d'un ingénieur originaire de Taganrog.

<sup>24</sup>Par exemple dans *Le Cosaque et le rossignol* : «Ich erinnere mich ... Offensive Brussilow ... Luck ... Sie kommen aus der Heimat, Kamerad?» *Kosak*, p. 339. Broussilov est aussi mentionné dans *Seigneur, ayez pitié de moi ! (Herr)*, p. 13).

<sup>25</sup>Vittorin est blessé et fait prisonnier sur le Dunajec : selon toute vraisemblance, il s'agit de la bataille de Tarnów, en mai 1915, marquant le début de la retraite russe qui mènera à l'évacuation de la Galicie, à la suite de quoi le front se fixera près de Lemberg et Ternopol, où Perutz se battra un an plus tard : «"Also, jetzt endlich einmal der Reihe nach", sagte die jüngere [Schwester], "von dem Tag an, da sie dich gefangengenommen haben, am Dunajec, das weiß ich ja, das hast du ja geschrieben. Aber die näheren Umstände, sag' einmal, wie war dir zumute, wie dich die Kosaken auf den Leiterwagen gelegt haben? Und wann hast du den ersten Verband bekommen? Der Ella ihr Bruder ist auch verwundet, Lungenschuß, der liegt aber noch immer im Spital."» *Wohin*, p. 26.

Ici encore, *Le Cosaque et le rossignol* fait écho à *Où roules-tu, petite pomme ?* : M. de la Tremolière s'est lui aussi blessé au poumon, mais il s'agit d'une tentative de suicide (*Kosak*, p. 318).

<sup>26</sup>Voir *Skizzen aus dem Südosten*, op. cit., p. 158.

d'un frère tombé au combat »<sup>27</sup>. La région, une fois encore liée au carnage guerrier, ne peut finalement qu'être enveloppée de silence<sup>28</sup> : on ne saura rien du trajet de Vittorin que l'on retrouvera soudain bien plus loin de l'autre côté des anciennes lignes de combat, à Berditchev. Et Perutz devra opérer un double déplacement pour verbaliser l'expérience du front. S'inspirer des souvenirs de Bessarabie et d'Ukraine plutôt que de Galicie, c'est aussi passer de la Grande Guerre aux combats opposant bolcheviques et troupes blanches : il faut changer Broussilov en Denikine et Stry en Miropol pour parvenir à raconter le front, avec ses retranchements de fortune installés dans des granges abandonnées, l'ennemi si proche, campant dans des bâtiments pareillement criblés de balles, l'attente de l'attaque, l'assaut absurde, si coûteux en vies humaines, sous le feu de l'artillerie adverse.

Vienne, Prague ou la Galicie : le sens du lieu advient chaque fois par la mort et le deuil. C'est aussi dans cette perspective que l'on peut comprendre l'obsession de Georg Pichler. Le journal inlassablement relu en captivité permet au soldat blessé d'échapper jour après jour à l'isolement de l'hôpital militaire géorgien pour rejoindre en esprit sa patrie viennoise<sup>29</sup>, mais cette évasion quotidienne aura finalement pour prix un double anéantissement. Le temps figé dans l'encre et le papier pétrifie aussi la ville et lui impose son « masque impassible »<sup>30</sup> : au retour de Pichler, ce n'est pas seulement l'engrenage du calendrier qui semble s'être enrayé, c'est le pouls de la ville qui a cessé de battre, tout l'espace urbain se trouvant comme pris aux rets du journal, enserré dans le réseau des adresses qu'égrène le numéro du 12 octobre 1916. Après avoir été bannie de Vienne, la guerre y fait donc retour. Vingt ans plus tard, la capitale autrichienne sera, comme Prague, l'objet même du deuil : Georg Schwarz, chassé par le nazisme, prendra

---

<sup>27</sup>«Der Plan, über Rumänien zu reisen, war fallen gelassen worden, denn die Einreiseerlaubnis nach Ostgalizien war viel leichter zu bekommen; man brauchte nur anzugeben, daß man das Grab eines gefallenen Bruders besuchen wollte.» *Wohin*, p. 77.

<sup>28</sup>Il n'est pas sans intérêt de noter à cet égard que Perutz lui-même avait tu son engagement sur le front à ses parents, comme en témoigne une lettre à sa tante de juin 1916 (*Catalogue*, p. 72).

<sup>29</sup>«Wenn Georg Pichler die alte, zerlesene Zeitung zur Hand nahm, war er nicht mehr im Kriegsspital in Tiflis, sondern daheim in Wien.» *Dienstag*, p. 45.

<sup>30</sup>Ibid. p. 44.

congé de sa ville au cours d'une promenade rappelant celle du jeune Frieseck<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup>*Mainacht*, p. 57.

**4.2- « Du warst — leider mit Recht — immer ein Pessimist »<sup>32</sup> - La critique face aux pièges de l'histoire, caution mimétique ambivalente mise au service d'un pessimisme trompeur**

- Histoire -

Dans les œuvres de Leo Perutz, l'espace fait sens à condition d'être investi par le flux des ans, chargé d'histoire et transformé de la sorte en lieu de mémoire. Le temps est une composante fondamentale, mais infiniment complexe, de l'écriture perutzienne. À la fois thème et principe de structuration, il ne peut être saisi comme une dimension uniforme : les données qui en relèvent participent de la mimésis autant qu'elles renvoient au travail de la fatalité, elles inscrivent les œuvres dans le genre historique tout en se jouant de la chronologie, selon des variations qui ne pouvaient manquer de susciter des perspectives critiques contradictoires et de nourrir un certain nombre de débats compliqués par la prégnance de l'approche idéologique. Ainsi, on a déjà pu noter que les marques temporelles sont en général mentionnées en même temps que les indications de lieu dès le début d'œuvres dont le cadre se trouve déterminé avec une précision chiffrée, enrichie de surcroît par tout un jeu d'allusions à la période choisie : recours à une datation explicite, intégration au récit d'événements attestés, action en costumes d'époque parsemée de multiples signaux visant à en garantir l'authenticité, tous ces aspects qu'il conviendra d'analyser plus en détail incitent naturellement à aborder le corpus dans la perspective du genre historique. Mais le temps perutzien prend aussi la mimésis à rebours, fournissant une architecture indispensable au déploiement du fantastique dont il est en outre un thème majeur. "Romans des fatalités" à des titres divers<sup>33</sup>, beaucoup des récits de Perutz supposent en effet l'accomplissement progressif de destins prédéterminés ; par ailleurs, la mise en place d'une chronologie souvent

<sup>32</sup>Lettre à Richard A. Bermann, 20/4/1939 ; citée in *Catalogue*, p. 271.

<sup>33</sup>On reviendra bien évidemment le moment venu sur cette notion et sur l'exploration des œuvres correspondantes : les archétypes étudiés par J.-J. Pollet pour illustrer la catégorie qu'il met en place sont *La troisième balle* et *Le marquis de Bolibar* (Jean-Jacques Pollet, 1983, op. cit. pp. 378-386) ; on peut leur adjoindre *La lune rit*, *Le cavalier suédois* ou *La nuit sous le pont de pierre*, qui présentent à des degrés divers des structures apparentées, ainsi que, sur un tout autre plan, un roman donnant un exemple de fatalité sécularisée (*Où roules-tu, petite pomme ?*).

complexe, voire piégée, est un élément essentiel des compositions proposées par l'écrivain, comme en témoigne le titre même du *Tour du cadran*<sup>34</sup>. Foisonnement des références temporelles, subtilité de leur mise en œuvre, diversité des fonctions qui leur reviennent au sein de l'économie narrative : comment s'étonner, dans ces conditions, que les repères critiques se trouvent quelque peu brouillés ?

À cet égard, la thèse de Murayama apparaît comme le point de départ des débats ultérieurs. Premier universitaire à se pencher sur l'œuvre de Perutz, il centre son étude sur les six romans dont l'action se déroule dans le passé<sup>35</sup>, qu'il analyse à la lumière d'une réflexion sur la notion de genre historique. À l'exception de Hans-Harald Müller, ses successeurs vont en revanche aborder les mêmes textes en se référant à l'autre catégorie qui commande la réception perutzienne, celle du fantastique, et rencontrer l'histoire en chemin selon des modalités variables<sup>36</sup>. Une ligne de partage se dessine alors, séparant Dietrich Neuhaus, pour qui le fantastique, chez Leo Perutz, est entièrement déterminé par une certaine vision de l'histoire<sup>37</sup>, de Verónica Jaffé-Carbonell, qui considère à l'inverse les données temporelles comme subordonnées à l'économie narrative du fantastique<sup>38</sup>. Le clivage se retrouve par la suite, Reinhard Lüth ou Jean-Jacques Pollet refusant le

---

<sup>34</sup>Comme le titre original, *Zwischen neun und neun*, cette traduction résume par avance, avec assez d'ambiguïté pour ne pas vendre la mèche, le montage temporel qui fait la chute du roman. On retrouve un agencement un peu semblable dans *La neige de Saint-Pierre*, où le coma du personnage principal dure cinq semaines ou cinq jours selon la lecture que l'on fait du texte. Ces effets de décalage chronologique, mis au service de stratégies narratives complexes, seront étudiés plus loin.

<sup>35</sup>*La troisième balle, Turlupin, Le marquis de Bolibar, Le cavalier suédois, La nuit sous le pont de pierre et Le Judas de Léonard* ; Murayama parle en revanche très peu des nouvelles.

<sup>36</sup>Jean-Pierre Chassagne rappelle au début de son travail que fantastique et histoire sont les deux principales clefs donnant la tonalité des études perutzienne (*Le scepticisme*, pp. 8-9) ; Ulrike Siebauer fait la même remarque en précisant que le mélange de références aux annales et d'éléments imaginaires propre à la prose de Leo Perutz complique les classements (*Ich kenne alles*, p. 8).

<sup>37</sup>«Meine These lautet, daß Leo Perutz nicht in erster Linie phantastische Romane im historischen Gewand verfaßt hat, sondern daß seine Konzeption von Geschichte die Bedingung des Phantastischen als Genus ist.» *Erinnerung und Schrecken*, p. 92.

<sup>38</sup>*LP Phant*, chapitre 3 (*Perutz' Verbindung von phantastischen und historischen Elemente*), pp. 63-154 : Jaffé-Carbonell y rappelle la thèse de Neuhaus pour s'y opposer.



primat d'une perspective historique<sup>39</sup> que Hans-Harald Müller reprend, lui, à son compte<sup>40</sup>, tandis qu'elle forme le cœur des analyses de Stephan Berg<sup>41</sup>.

Ces hésitations quant aux rôles respectifs de l'histoire et de l'imaginaire chez Leo Perutz viennent recouper d'autres questions souvent abordées par la critique. On retrouve en premier lieu celle, désormais familière, de la qualité du corpus. Ainsi, lorsque Müller réintroduit dans ses analyses une catégorie utilisée par Murayama, il le fait dans une perspective toute différente : là où le pionnier voyait de mauvais romans historiques, présentant le défaut majeur de jouer à la fois sur la précision des références au passé et sur l'invraisemblable fantaisie des actions mises en scène<sup>42</sup>, le second diagnostique au contraire, comme on a pu le voir, une mise en œuvre novatrice, en rupture avec l'érudition essoufflée du roman professoral, analyse déjà faite par Ernst E. Stein lors de la publication de *La naissance*

---

<sup>39</sup>Lüth commente la thèse de Neuhaus avec nuance : «Gewiß ist die wesentliche Funktion des Phantastischen für Perutz' Geschichtsauffassung evident [...]; als ein erhebliches Manko wirkt sich indes aus, daß Neuhaus den Begriff 'Phantastik' ohne eine theoretische Abklärung gebraucht und das Wesen der Perutz'schen Phantastik allein als Konsequenz dieser Geschichtskonzeption zu bestimmen sucht, womit eben nur ein möglicher Aspekt herausgegriffen ist, der zweifellos seine Berechtigung findet, zum einzigen Maßstab erhoben aber unweigerlich jener angesprochenen Verzerrung des Gesamtwerks Vorschub leistet.» *Drommetenrot*, pp. 37-38.

Pollet se montre plus catégorique : regrettant que Murayama ait mobilisé la notion de roman historique, il considère au contraire que « la référence historique, chez Leo Perutz, n'a d'autre valeur qu'ironique. » Jean-Jacques Pollet, 1991, op. cit. pp. 99-100. En 1911, alors que Perutz travaillait à la *Ballade des trois balles*, ébauche de son premier roman, Bermann l'invitait du reste à approfondir le caractère historique de l'œuvre en gestation : « Zweierlei fehlt Dir noch: erstens etwas mehr historischen Sinn. Nicht, als ob das Einzelne unecht wäre; das Ganze zeigt nicht die echten Motive und Strömungen der Zeit, ist eben nur historisch treues Kostüm.» Lettre à Leo Perutz, 16/10/1911 ; citée in *Catalogue*, p. 53.

<sup>40</sup>Hans-Harald Müller consacre un chapitre au « roman historique moderne » tel que le conçoit Perutz ("*Der wilde Garten der vergangenen Zeit*". *Zur Konzeption des modernen historischen Romans bei Perutz*, in *Leo Perutz*, pp. 103-111).

<sup>41</sup>«Wie sich zeigen ließ, ist im Gegensatz zu Carbonells Grundthese Perutz' Interesse am Historischen eben nicht allein durch die Struktur des Phantastischen bedingt [...]. Ebenso wenig ist Dietrich Neuhaus zuzustimmen. [...] Denn: Weder ist die "Historie" bei Perutz ein erzähltechnisches Funktionsgelenk, das als beglaubigte Realitätsinstanz den Einbruch des Phantastischen umso überzeugender macht, noch ist sie das Verschriftete Übungsfeld, das romanhaft zeigt, daß es "objektive Geschichte" eben nicht mehr gibt, sondern sie ist das existentielle Grundproblem, das selbst unter Zuhilfenahme eines phantastischen Codes nicht mehr gelöst werden kann.» *Zeiten, Räume*, p. 173.

<sup>42</sup>*Die historischen Romane*, pp. 74-79. Murayama parle à cet égard de romans pseudo-historiques (ibid., p. 76).

de *l'Antéchrist* ou par Schalom Ben-Chorin dans un discours à la mémoire de Perutz, en 1957<sup>43</sup>. Par ailleurs, le jugement porté sur la valeur des œuvres fait resurgir à son tour, selon un schéma que l'on sait fort discutable, le problème de l'évaluation idéologique. Telle est la double perspective adoptée par Murayama, mais aussi, d'une manière moins franche, par Jaffé-Carbonell, tous deux croyant pouvoir déceler chez Perutz un conservatisme à la fois politique et esthétique<sup>44</sup>. On sait que ce point de vue s'accorde assez mal avec la biographie de l'auteur, et l'analyse du réalisme social faite au chapitre précédent invite elle aussi à plus de prudence en la matière. Mais en tout état de cause, c'est bien la mise en scène de l'histoire qui se trouve au cœur du débat. Approches génériques, qualité des œuvres, inscription du corpus dans le champ idéologique : les enjeux en sont multiples et touchent à des questions essentielles de la réception perutzienne, suscitant des divergences critiques qui méritent plus ample examen.

- Pessimisme -

Afin de mieux saisir les éléments de ces controverses, il convient de revenir au seul point sur lequel s'accordent les commentateurs. Que ces fictions s'inscrivent de manière relativement linéaire dans des époques repérables — ce qui est le plus souvent le cas —, que la marche de l'histoire soit vue au kaléidoscope comme dans *La nuit sous le pont de pierre*, ou bien que l'on se trouve confronté à un temps intérieur investi par les fantasmes des personnages et transformé en chausse-trappe pour le lecteur, toutes ces mises en scènes de la durée génèrent en effet une thématique de l'échec qui recoupe celle de l'identité, liée au jeu de l'oubli et de la remémoration. Le

<sup>43</sup>Leo Perutz, p. 103 (citation donnée plus haut : 3.1, *Authenticité*, note 21, p. 146).

Ernst F. Stein, 1925, op. cit..

Schalom Ben Schorim : «Perutz war ein begnadeter Erzähler, der (zusammen mit Max Brod und Lion Feuchtwanger) in unserer Zeit die Gattung des historischen Romans wiederbelebt hat. Der historische Roman, der im Umkreis der deutschen Sprache durch Felix Dahn an literarischem Gewicht so sehr verloren hatte, wurde gerade durch jüdische Autoren wieder zu neuer Bedeutung erhoben.» Op. cit..

<sup>44</sup>«So glaube ich, die Bedeutung der phantastischen Werke Perutz' als Beispiele einer konventionellen, konservativen aber humanistisch durchdrungenen und ästhetisch guten Unterhaltungsliteratur beschreiben zu können.» *LP phant.*, p. 261.

Voir *supra*, 1.2- *Fluctuations*, pp. 31-32, et *Charge*, pp.34-36 où sont aussi commentées les analyses de Murayama.

passé individuel, celui du souvenir privé, fait retour dans la vie des protagonistes pour les détruire, signant aussi leur défaite dans l'ordre social et historique, domaine des événements publics sur lesquels ils ne parviennent jamais à avoir prise. Au début de sa carrière, Perutz faisait déjà dire à Schramek, en forme de programme :

« Il n'y a rien de plus dangereux que de se retrouver sans le vouloir dans son propre passé. Si tu perds ton chemin dans le désert, tu t'en sortiras plus aisément que si tu t'égares dans ta vie d'autrefois. »<sup>45</sup>

L'avant est une menace telle que la mémoire s'en trouve altérée : qu'elle soit réduite à néant ou se fasse au contraire envahissante, elle met toujours le sujet en péril. Abolie, elle prive de sens l'engagement du capitaine Prunelle-de-Verre dans le camp impérial jusqu'à en faire, peut-être, une trahison. Volontairement enfouie, elle isole Jochberg, vieillard bizarre et presque muet qui gardera secret jusqu'à sa mort le récit du désastre qu'il a contribué à provoquer. Refoulée, elle semble ravalé jusqu'au soldat le sergent-chef Chwastek, qui échappe ainsi à la tentation du suicide, jusqu'à ce qu'un affleurement de son passé brise le statu quo. Figée, elle empêche Georg Pichler de revenir vraiment à la vie civile après la Grande Guerre. Obsessionnelle, elle ballote Vittorin d'un camp à l'autre, dans la tourmente russe, en éternel absent. Fantasmagorique ou falsificatrice, elle ne sauvera ni Demba, ni Turlupin, ni Yosch de la mort. Et même lorsque les protagonistes demeurent lucides, leurs souvenirs les condamnent : ravivés par le témoignage d'anciens compagnons, ils conduiront le cavalier suédois, obligé d'endosser un passé qu'il aurait voulu pouvoir renier, à finir ses jours en bagnard volontaire. Quels que soient les chemins que les héros se frayent entre passé et présent, leurs errances singulières les empêchent d'être au rendez-vous de l'histoire : Grumbach, Turlupin ou Vittorin échouent à réaliser leurs rêves héroïques, les officiers du régiment de Nassau travaillent à leur propre perte, et le cavalier suédois comme le docteur Amberg traversent des époques agitées en spectateurs finalement impuissants.

---

<sup>45</sup>«Es gibt nichts gefährlicheres, als unversehens in seine eigene Vergangenheit zu geraten. Wenn Du in der Wüste den Weg verlierst, kommst Du leichter heraus, als wenn Du Dich in Dein vergangenes Leben verirrst.» *Schramek*, p. 108.

Glissement de l'individuel au public, de la vie privée aux événements collectifs : c'est sans doute à ce point que se nouent les difficultés d'interprétation. Érigeant les funestes destins des personnages perutzien en autant de symboles, les critiques s'interrogent sur la conception de l'histoire qui peut être dégagée du corpus et s'accordent encore à voir s'y dessiner une vision pessimiste appuyée sur une critique du positivisme historique : la marche du temps échappe aux lois de la raison, tant pour les victimes broyées sur son passage que pour le narrateur attaché à la saisir et à l'ordonner par le discours<sup>46</sup>. Mais si les protagonistes demeurent, aux yeux de tous, prisonniers de ces « temps mauvais » sous le signe desquels Stephan Berg place l'œuvre de Perutz, la manière dont l'auteur met l'histoire en scène nourrit des interprétations idéologiques tout à fait divergentes : pour les uns, cette conception fataliste, déniait à l'homme un quelconque pouvoir sur son propre destin, apparaît comme un signe de conservatisme et traduit une hostilité de principe envers toute évolution sociale, tandis que d'autres voient dans cette vision catastrophiste une mise en accusation des forces dominantes qui toujours entraînent l'humanité vers l'abyme. Au prix d'un anachronisme biographique déjà souligné, Murayama y lit ainsi la déploration de la monarchie défunte et met Perutz au rang de

<sup>46</sup>C'est une interprétation unanimement partagée dont il convient de donner un aperçu.

«Bei allen Veränderungen des perspektivischen Programms im Einzelnen bleibt durchgängig die Kritik an einem Verständnis von Geschichte, das davon ausgeht, Geschichte sei Fortschritt; es gebe eine "objektive" Geschichte, die sich durch die Darstellung der Fakten erheben lasse; das mechanische Modell von Ursache und Wirkung könne auf Geschichte Anwendung finden, Geschichte sei zu schreiben als Herrschergeschichte und Siegesgeschichte; Geschichte erschließe sich einem positivistischen Weltverständnis.» Dietrich Neuhaus : *Erinnerung und Schrecken*, p. 47.

Verónica Jaffé-Carbonell appréhende cette vision négative de l'histoire en référence au thème de l'apocalypse (*LP phant.*, chap. 5, notamment p. 225) et Stephan Berg la met au centre de son travail, résumant ainsi, dans sa conclusion, les résultats des analyses dédiées à *La troisième balle*, à *La neige de Saint-Pierre* et au *Maître du Jugement dernier* : «Hauptthema seiner Texte ist der Zusammenhang zwischen einer als unaufhebbar katastrophal geschilderten Geschichte und ihre Auswirkungen auf das Individuum.» *Zeiten, Räume*, p. 256.

Michael Mandelartz souligne lui aussi la marche destructrice de l'histoire, notant par exemple à propos de *La troisième balle* : «Man wird gemahnt an Benjamins "Engel der Geschichte", dessen Blick auf das Paradies ihm zugleich den vor ihm wachsenden Trümmerhaufen der Geschichte enthüllt.» *Poetik und Historik*, pp. 87-88, conception reprise en conclusion : «Die über die begrenzten Ziele der Akteure hinausgreifende göttliche Logik der Vernichtung setzt sich in den historischen Romanen von Leo Perutz so oder so durch.» Ibid. p. 194.

ceux qui ne se satisfont pas du nouveau régime<sup>47</sup>. Jaffé-Carbonell a pour sa part recours à la même catégorie de "critique conservatrice" qu'elle inscrit toutefois dans une perspective plus spécifiquement éthique, moins directement rattachée au contexte politique immédiat<sup>48</sup>. Lüth se tient, lui, dans une sorte d'entre-deux, modérant sans le contester sur le fond le jugement qui place Perutz parmi les traditionalistes<sup>49</sup>, tandis que Neuhaus propose une vision radicalement différente : constatant que Perutz aborde le passé de manière périphérique, à travers des récits focalisés sur les marges et les marginaux, il décèle dans l'œuvre un mouvement de protestation contre une histoire écrite du point de vue des vainqueurs, qu'il interprète plus concrètement comme une mise en accusation de l'impérialisme ayant mené à la Première Guerre mondiale (dans *La troisième balle*) ou comme une dénonciation des persécutions antisémites exercée par l'Allemagne nazie (dans *Le Judas de Léonard*)<sup>50</sup>. Quelques années plus tôt, Erhard Schütz

<sup>47</sup>*Die historischen Romane*, p. 81 sq.. Pour la critique de cette lecture plus que douteuse, voir supra : 1.2, *Charge*, pp.34-36.

<sup>48</sup>«So erweist sich die formale Konventionalität in Perutz' Werk als Pendant eines konservativen Weltbildes, das die altvertrauten moralischen Werte bestätigt und für das das menschliche Aufbegehren Rebellion und Versündigung gegen die menschliche und übermenschliche Ordnung bedeutet. In diesem Sinne ist Perutz' Phantastik als konservative Gegenwartskritik zu verstehen, die sich der zeitgenössischen anti-rationalistischen kulturellen Tendenzen bedient, um der Plausibilität und der Wirksamkeit der Aussage Gewicht zu verleihen.» Verónica Jaffé-Carbonell : *LP Phant*, p. 259. Ces arguments méritent une discussion qui sera développée plus loin.

<sup>49</sup>En réponse à Murayama, Lüth corrige la position imputable à l'écrivain, au prix de quelques sinuosités stylistiques, en la définissant ainsi : «Perutz' sicherlich nicht zu leugnende "konservative Weltsicht", die nun aber auch nicht vorbehaltlos mit dem kirchlichen Ordnungsgedanken, dem Kreationismus und Immobilismus als den extremsten Ausformungen des austriakischen Konservatismus gleichgesetzt werden darf und (japanischer Fortschrittsgläubigkeit vielleicht unverständlich) per se ja durchaus nicht negativ zu sein braucht, sondern — wie die Zeit vielleicht beweisen wird — durchaus seine Berechtigung haben mag». *Drommetenrot*, pp. 370-371.

Ses analyses des motifs lui permettent par ailleurs d'accentuer la dimension critique des œuvres, soulignant par exemple le pacifisme exprimé dans *La troisième balle* et surtout dans *Le marquis de Bolibar* (pp. 277-283 et 367-370), ou encore le déni opposé par Perutz à toute forme de totalitarisme à travers le thème de l'hystérie collective dans *La neige de Saint-Pierre* (ibid. pp. 389-392).

<sup>50</sup>«Dieses Interesse für die Ränder der Geschichte, für Personen und Traditionen, die unter die Räder der Geschichte und in der Geschichte unter die Räder gekommen sind, lassen den Schluß zu, daß es Perutz bei seiner Geschichtskonstruktion um die Ablehnung einer Konzeption von Geschichte als Herrschergeschichte und Siegesgeschichte ging.» *Erinnerung und Schrecken*, p. 81. L'analyse de *La troisième balle* et du *Judas de Léonard*

notait aussi dans un article de presse qu'à travers le destin tragique auquel sont condamnés presque tous les héros de Perutz, l'écrivain chante à sa manière la geste des déclassés :

« À cette expérience universellement partagée qui révèle en l'individu un rouage de l'histoire, Perutz donne une réponse spécifique : l'histoire qu'il met en scène dans ses histoires est dominée par la magie [...]. Mais quoiqu'il puisse souvent paraître, jamais le domaine de l'occulte ne s'impose face aux faits, à la "marche de l'histoire" telle qu'on la connaît.

C'est pourquoi ses héros sont par prédilection des héros secrets de l'histoire, des messies entravés. Turlupin, par exemple, dont il est dit à la fin du roman éponyme : "Peut-être que Dieu, à la manière des grands seigneurs, a voulu s'offrir un bon moment aux dépens d'un simple d'esprit."

Comment s'étonner de ce qu'un homme ayant une telle vision des choses fasse adresser à l'occasion par ses personnages de ferventes prières à l'Antéchrist — manière personnelle de prendre parti pour les perdants de l'histoire, ceux qui ont été privés de leur droit, ceux qui sont tombés. »<sup>51</sup>

C'est sans doute Jean-Pierre Chassagne qui a le mieux cerné la position de l'écrivain entre ces différents pôles : à ses yeux, l'ironie de Perutz met, certes, en question l'idée de progrès historique, et l'engagement politique se trouve ramené dans beaucoup de ses personnages à des questions d'intérêt personnel, quand il ne tourne pas à la turlupinade, mais le scepticisme idéologique qui s'exprime dans ces dispositifs narratifs relève moins d'une volonté de restaurer ou de conserver un quelconque système social hérité de la tradition que d'un humanisme opposé à toutes les barbaries, violence révolutionnaire comprise<sup>52</sup>.

---

en relation avec l'histoire contemporaine est proposée au chapitre IV : *Der historische Roman als Gegenwarts kritik*, pp. 82-91).

<sup>51</sup>«Auf die allgemeine Erfahrung, daß Geschichte mit einem gemacht wird, gibt Perutz seine spezifische Antwort: In der Geschichte seiner Geschichten herrscht Magie [...]. Aber nie, wie sehr es stets wieder scheinen mag, wird das Okkulte gegen den faktischen, den bekannten "Gang der Geschichte" durchgesetzt. So sind seine Helden vorzüglich Geheimhelden der Geschichte, verhinderte Messiasse. Zum Beispiel Turlupin, über den es am Ende des gleichnamigen Roman heißt: "Vielleicht hat Gott nach Art der großen Herren sich einen guten Tag aus einem einfältigen Menschen gemacht." Was Wunder, daß einer, der so denkt, seine Figuren gelegentlich inbrünstig zum Antichrist beten läßt — seine Weise, für die Unterlegenen, Entrechteten und Gefallenen der Geschichte Partei zu ergreifen.» Erhard Schütz, op. cit..

<sup>52</sup>*Le scepticisme*, pp. 304-306. Ce point de vue coïncide avec l'analyse proposée plus haut de *La neige de Saint-Pierre* (3.3, *Reich et Internationale*). L'étude des rapports dialectiques entre utopie et révolution, qui fait la teneur du point suivant (4.3 : « *Si l'on rudoie l'utopie, on la tue* »), le confirmera, tout comme la réflexion menée à la fin du

- Patronages -

Si l'évaluation idéologique des œuvres écrites par Leo Perutz est si fluctuante, c'est peut-être parce qu'en matière de courants de pensée, il est des liaisons qui se révèlent finalement assez dangereuses bien qu'elles soient par ailleurs parfaitement légitimes. Ainsi, lorsque Hans-Harald Müller évoque le sillage de Schopenhauer et de Nietzsche, c'est pour placer Perutz, très judicieusement, sous le signe d'un scepticisme historique qui amène l'écrivain à mettre en question toute quête du sens et plus radicalement encore, par ses constructions narratives, toute tentative de reconstruction objective du passé<sup>53</sup>. Mais dans le contexte weimarien, la référence est piégée : le risque est grand de dériver, porté par les notions d'irrationalisme, de pessimisme culturel et de décadence, pour aborder finalement les territoires d'un conservatisme qui s'est parfois voulu révolutionnaire, d'autant que le chemin a déjà été tracé par certains spécialistes du fantastique qui ont tenté de caractériser en termes idéologiques l'ensemble du genre tel qu'il se présente dans le premier tiers du XXe siècle<sup>54</sup>.

Bien qu'il réfute dans son introduction cette approche trop globale, prenant le parti des théoriciens attachés à l'ambivalence sémantique du fantastique<sup>55</sup>, Stephan Berg se laisse pourtant entraîner dans cette voie au détour d'une note où il invite à prolonger la réflexion sur la vision de

---

chapitre 7 sur la déconstruction de l'héroïsme dans les œuvres de Perutz, en particulier dans *La neige de Saint-Pierre* (7.3, *Déshonneur et Disarmo* !).

<sup>53</sup>Leo Perutz, pp. 104 et 109-110.

<sup>54</sup>Le titre choisi par Jens Malte Fischer, *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, est révélateur à cet égard, même si l'auteur présente plutôt un panorama descriptif qu'une interprétation idéologique globalisante, mettant avant tout l'accent sur les multiples jeux d'influence — réception de Poe, lecture du fantastique français, rôle de l'occultisme — qui marquent le genre à cette époque.

Peter Cersowsky a tenté, en revanche, d'établir un parallèle systématique entre les thèmes développés dans les classiques de la période et les idées de la révolution conservatrice : on y reviendra plus loin ("*Ja mein Lieber, wir sind konservativ*". *Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus*. In : Rottensteiner Franz Éd., op. cit.).

Voir aussi 2.2, *Réticences*, note 69, pp. 83-84.

<sup>55</sup>*Zeiten, Räume*, p. 30 : Berg s'y réfère en particulier à Michael Winkler (*Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende. Vorwort*. Reclam : Stuttgart, 1982) et Winfried Freund (*Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland*. Op. cit.).

l'histoire offerte par *La neige de Saint-Pierre* en analysant « les points de contact que Cersowsky tente de mettre en évidence entre ce pessimisme historique et une conception du monde relevant dans son ensemble, sur le plan politique, du conservatisme »<sup>56</sup>. Or la grille de lecture choisie par Cersowsky, fondée sur des thèmes empruntés à Moeller van den Bruck<sup>57</sup>, éclaire peut-être les romans démiurgiques — sur lesquels il bâtit l'essentiel de ses remarques — mais sied beaucoup moins bien à l'univers de Perutz. Refus d'un rationalisme hérité des Lumières, pensée dualiste jouant l'esprit contre le matérialisme, mythe du rêveur allemand, vitalisme et vision organiciste de la société menant à l'affirmation d'une hiérarchie naturelle qui fait la part belle aux hommes d'exception, ce qui, en termes plus politiques, aboutit à une conception fondamentalement antidémocratique : tels sont les idéologèmes que partagent aux yeux de Cersowsky le gros du fantastique de l'époque et les tenants de la révolution conservatrice.

Il est difficile de dégager les mêmes schémas des œuvres de Perutz, où le corps social n'apparaît en particulier jamais comme une entité vivante et solidaire dans laquelle l'individu serait voué à se fondre, mettant son existence au service d'un surhomme incarnant le collectif. On aura donc quelque peine à y retrouver ces guides visionnaires entraînant derrière eux des masses fascinées par une puissance qui les dépasse. Malchin échoue à endosser un tel rôle ; de même, Grumbach, autre "rêveur allemand" potentiel, est seul à se croire investi d'une mission salvatrice — se battre pour un « peuple de danseurs, de moines et d'enfants » incapables de se défendre contre les Espagnols<sup>58</sup> — et le récit s'interrompt au moment précis

<sup>56</sup>«Im Schlußergebnis formuliert sich *Sankt Petri Schnee* so als eine akzentverschobene, pessimistische Fortführung des Geschichtsbildes, das in der *Dritten Kugel* entwickelt wurde» (ibid. p. 165). Cette conclusion est complétée par la note suivante : «Die Berührungspunkte dieses Geschichtspessimismus zu einem generell konservativen politischen Weltverständnis, wie sie Cersowsky zu entwickeln versucht, wären eine eigene Untersuchung wert, die hier aus Platzgründen unterbleiben muß.» Ibid. p. 283.

<sup>57</sup>Peter Cersowsky se propose de retrouver dans le corpus des classiques de l'époque (Ewers, Kubin, Meyrink, Strobl, Frey) les principaux concepts mis en œuvre par Moeller van den Bruck — qui fut aussi traducteur de Poe — dans *Das Dritte Reich* (Peter Cersowsky, 1987, op. cit.).

<sup>58</sup>«Sie sind ein Volk von Mönchen, Tänzern und Kindern. Sie haben mehr Freude daran zu tanzen und zu schalmeien, als zu fechten und einen Krieg zu führen. Doch hab ich nun ihre Sache in meine Hände genommen, will sie wohl zu einem End bringen.» *Kugel*, p. 263.



où cette démesure aveugle atteint son acmé, inscrivant en creux, de manière implicite, la faillite de l'entreprise qui ne sera pas même contée. Quant aux autres personnages de Perutz qui pourraient entrer dans la catégorie des chefs charismatiques, ils ne soumettent jamais à leur puissance aucun peuple présenté comme mineur : Saracho, Artémiev, le cavalier suédois, et même Grumbach règnent chacun sur une petite troupe liée par des relations de compagnonnage qui n'excluent pas les conflits ponctuels, tandis que le mystérieux marquis de Bolibar, admiré et redouté par ses gens, se propose d'agir seul avant de disparaître, mué en une chimère qui ne hante peut-être que le narrateur.

- Valeurs -

Ces exemples montrent bien où le bât blesse : une fois lancé le grand mot d'histoire, vite accolé à celui d'irrationalisme, l'analyse idéologique du corpus perutzien tend à se développer selon une dynamique plutôt liée à la réception des différents courants philosophiques et littéraires marquant la période de Weimar qu'à un questionnement des textes eux-mêmes. Or c'est bien évidemment la composition, l'économie narrative chaque fois singulière, qui donne son sens à tel ou tel thème, fût-il apparemment proche de ceux que manie un Moeller van den Bruck. Il faut donc s'interroger sur la manière dont Perutz s'approprie les nombreux documents qu'il consulte avant d'écrire, se demander comment il agence le matériau qu'il en tire dans des fictions où il laisse par ailleurs libre cours à son imagination, questionner les valeurs qu'il met ainsi en jeu, les lois historiques au nom desquelles ses héros sont condamnés à l'impuissance, l'ordre du monde auquel renvoient les malédictions déterminant leur parcours — en un mot, il faut revenir à ce passage délicat du singulier au collectif en reprenant, sous le double éclairage de l'histoire et du tragique, la question du destin, liée à celle de la responsabilité, de la faute et de la punition.

Cette recherche axiologique excède de loin le simple repérage des enjeux temporels ; remarquons simplement pour l'instant que la question est épineuse, comme en témoignent par exemple les contradictions auxquelles se prend Verónica Jaffé-Carbonell lorsqu'elle aborde la thématique de la culpabilité : notant à de multiples reprises que l'univers perutzien demeure

indéchiffrable, dépourvu de repères éthiques assurés, elle maintient néanmoins le postulat d'un ordre transcendant au nom duquel se trouverait légitimé le châtement souvent apocalyptique qui frappe les personnages coupables d'avoir enfreint une norme, ce par quoi Perutz basculerait du côté d'un « moralisme désuet » doublé de conservatisme social<sup>59</sup>. Il y a là quelque chose d'un déni, comme s'il était impossible de concevoir un fantastique qui se joue avec ironie de l'au-delà plutôt que d'en faire l'objet d'une révélation en quelque sorte manichéenne<sup>60</sup>. En fait, comme on le verra plus loin, il est bien difficile de dégager des aventures contées par Perutz un système de valeurs clairement dualiste au sein duquel les épreuves traversées par les protagonistes prendraient un sens, fût-il jugé conservateur, et Lüth se hasarde sans doute quelque peu lorsqu'il voit dans l'amnésie de Prunelle-de-verre une forme d'expiation finalement apaisante, l'oubli de soi menant au détachement du monde, ou quand il considère que Novarro et Bolibar, dans leur piété, incarnent sans ambiguïté le divin principe du bien auquel s'opposent les figures sataniques de Carbonaro et de Salignac<sup>61</sup> : disons le par avance, aucun des personnages de Perutz n'est aussi univoque, et la vision de l'histoire ainsi que la métaphysique qui peuvent transparaître à travers ces constellations d'acteurs et de destins sont placées sous le signe du doute, du scepticisme, de l'effritement des repères éthiques.

Perutz entame sa carrière littéraire en 1906 avec un court texte intitulé *Pauvre guignol !* qui invite déjà à se garder des schémas trop simples. Après avoir assommé plusieurs monstres sous les acclamations des enfants, la brave marionnette voit arriver sur la scène un petit lapin blanc et se tourne vers son jeune public, attendant que celui-ci demande grâce pour l'animal apeuré que le diable lui souffle d'estourbir. Mais voilà que les bambins insoucians condamnent d'une seule voix le rongeur, tandis que le

---

<sup>59</sup>LP Phant ; chapitre 5 : *Perutz' offene Phantastik in Beziehung zu Okkultismus und der zeitgenössischen deutschsprachigen Phantastischen Literatur* (pp. 195-240 ; citation p. 239). Voir aussi *supra*, pp. 220.

<sup>60</sup>À cet égard, il est éclairant de citer la comparaison établie par Jean-Jacques Pollet entre les signes donnés à lire aux héros meyrinkiens, « censés [...] incarner ce qu'ils représentent » dans « la logique de la pensée mythique » et ceux qui toujours trompent les personnages de Perutz et ne débouchent sur rien d'autre qu'une énigme (Jean-Jacques Pollet, Rouen, 1993, op. cit. pp. 102-105).

<sup>61</sup>*Drommetenrot*, pp. 282-283 ; 262-263 et 366-367.

diable quitte ses oripeaux de poupée pour aller s'installer parmi eux avec un bon sourire. Perutz affectionne ces figures dépossédées de leur destin, amenées à faire la bête au lieu de l'ange. Grumbach, Zaruba, le cavalier suédois, Balsamo, Turlupin, Demba, Vittorin, et même, à certains égards, le grand rabbi Loew : tous sont un peu fils du "pauvre guignol", pantins de l'histoire et marionnettes dont, souvent, Dieu se rit. Dans les textes plus longs, le recours à l'histoire fait entrer une réalité politique dans l'espace de la fiction, tandis que Perutz joue aussi avec ironie de son érudition, bouscule le sérieux de la reconstitution par une fantaisie affichée pour mener finalement ses héros sur les chemins du tragique : c'est cette approche multiple qu'il faut maintenir pour analyser de façon pertinente les valeurs défendues — ou détruites — par son œuvre.

### 4.3- « Si l'on rudoie l'utopie, on la tue. »<sup>62</sup> - Repères temporels et dialectique de l'utopie

#### - Chronologies -

Si l'on a souvent mesuré les œuvres de Perutz à l'aune du roman historique, c'est d'abord en raison de la précision avec laquelle il situe ses récits. L'étude des données spatiales a montré que l'action est en général lancée par la mise en place de ce que l'on pourrait qualifier, avec Mikhaïl Bakhtine, de « chronotope »<sup>58</sup> : l'écrivain plante toujours son décor avec soin, mentionnant en général d'un même souffle l'époque et le lieu où vont évoluer les personnages. Dans la plupart des textes, Perutz prend la peine de donner des points de repère sous forme de date : Noël 1812 (*Le marquis de Bolibar*), septembre 1909 et 1532 (*Le maître du Jugement dernier*), novembre 1642 (*Turlupin*), de fin 1918 à fin 1920 (*Où roules-tu, petite pomme ?*), fin 1918 (*Seigneur, ayez pitié de moi !*), octobre 1916 et printemps 1918 (*Mardi 12 octobre 1916*), 1742 et 1756 (*La naissance de l'Antéchrist*), printemps 1912 (*Le jour sans soir*), de fin janvier à début mars 1932 (*La neige de Saint-Pierre*), 1701 (*Le cavalier suédois*), 1589, 1598, 1609, 1606, 1621 et 1618 (*La nuit sous le pont de pierre*), 1498 et 1506 (*Le Judas de Léonard*)<sup>59</sup>.

En l'absence de mention aussi claire, les fictions sont reliées au cours de l'histoire par le biais d'allusions à des événements connus et répertoriés. Tel est évidemment le cas de « ce mémorable vendredi, appelé " jour du grand changement " dans les discours officiels », par rapport auquel est datée l'action de *Nuit de mai à Vienne* : il s'agit bien sûr du 11 mars 1938 où débute, sous forme d'ultimatums menant au retrait de Schuschnigg, " l'action Otto " finalement soldée, le lendemain, par l'entrée de la Wehrmacht en Autriche et, le surlendemain, par le rattachement

<sup>62</sup>Victor Hugo : *Quatrevingt-treize*. Paris, 1965 : Garnier-Flammarion, p. 370.

<sup>58</sup>Mikhaïl M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

<sup>59</sup>*Marques*, p. 11 et 51 ; *Meister*, pp. 7 et 9-10 ; *Turlupin*, pp. 5-13, 17, 150 ; *Wohin*, pp. 68, 84, 153, 186, 206, 246 ; *Herr*, p. 9, *Dienstag*, pp. 40 et 46 ; *Antichrist*, pp. 49 et 126-127 ; *Tag*, pp. 217, 221-223 ; *Petri*, pp. 11 et 21 ; *Reiter*, p. 15 ; *Nachts*, pp. 11, 24, 38, 105, 208 ; *Judas*, pp. 7 et 197.

officiel du pays au *Reich*<sup>60</sup>. De même, il n'est guère difficile de préciser la chronologie de *La troisième balle : Le Prélude* et le *Final* sont situés juste après la bataille de Mühlberg, livrée le 24 avril 1547, tandis que *l'Histoire de Grumbach et de ses trois balles* se déroule au début du règne de Charles Quint, à l'époque de la conquête du Mexique.

« Mais voici que j'en arrive aux événements d'une nuit où toutes les portes de l'enfer furent ouvertes.

On l'appelle la nuit de l'affliction. Et beaucoup d'entre vous savent certainement ce que subirent Cortez et l'armée espagnole au cours de cette nuit, et pourquoi nous lui avons donné ce nom. »<sup>61</sup>

L'événement ainsi annoncé par le narrateur au début du chapitre intitulé *La première balle* correspond à un épisode connu de la lutte entre Espagnols et Aztèques, celui de la *Noche triste* au cours de laquelle les habitants de Tenochtitlan se révoltèrent contre les envahisseurs, le 30 juin 1520. L'arrivée de Grumbach et de ses compagnons sur l'île de Ferdinandina, l'actuelle Cuba, est situé deux ans plus tôt<sup>62</sup>, donc en 1518, et le premier chapitre des aventures du rhingrave, *Les frères*, se déroule lui-même deux ans auparavant, c'est-à-dire en 1516, à Gand<sup>63</sup>.

Ces données n'ont pas toujours la même résonance historique. Il peut même arriver que le rythme ainsi donné à l'action ne laisse affleurer aucun enjeu de ce type. C'est le cas du *Jour sans soir*, nouvelle dont la chronologie, aussi précise soit-elle, est tout entière mise au service d'une fiction, l'histoire d'un génie si tôt fauché par la mort que son œuvre demeure

<sup>60</sup>«Zehn Tage nach jenem denkwürdigen Freitag, der in offiziellen Ansprachen der "Tag des Umbruchs" genannt wurde, hatte Dr. Georg Schwarz seine Stelle bei der Zeitung verloren.» *Mainacht*, p. 57.

C'est un terme avoisinant — « Umwälzung » — qu'emploie Hitler dans la première phrase du discours qu'il tient sur la *Heldenplatz* le 15 mars (cité in Jeanne Benay Éd. : *L'Autriche 1918-1938*. Publications de l'Université de Rouen, 1998, p. 347).

<sup>61</sup>«Jetzt aber gelange ich zu den Geschehnissen einer Nacht, in der alle Pforten der Hölle geöffnet waren. Sie wird die Nacht des Trübsals genannt. Und sicherlich wissen es viele von euch, was in jener Nacht dem Cortez und dem spanischen Heer widerfuhr und warum wir sie die Nacht des Trübsals nannten.» *Kugel*, p. 223 ; l'expression « Nacht des Trübsals » est reprise au début du chapitre suivant, p. 238.

<sup>62</sup>«Wie soll ich von den Indios ihrem närrischen Welsch schon ein Wort oder drei verstehen, da ich doch kaum erst zwei Jahre bei ihnen bin.» *Ibid.* p. 202.

<sup>63</sup>«Zwei Jahre verflossen nach jenem Tage von Gent, eh' ich den Grumbach wiedersah.» *Ibid.* p. 29.

énigmatique<sup>64</sup>. Grâce à un découpage temporel très précis, le récit se focalise progressivement sur les dernières semaines, puis sur les dernières heures vécues par le jeune homme, avec un effet de suspense dû au croisement d'une « chronique d'une mort annoncée » avec le récit d'un travail fiévreux pour découvrir de nouvelles solutions à des problèmes mathématiques<sup>65</sup>.

Mais en général, l'ancrage temporel induit une référence plus nette à un contexte historique connu, dont la perception dépend alors de la manière dont fiction et faits authentiques sont mêlés : si le corpus perutzien peut sembler difficile à appréhender de ce point de vue, c'est que l'auteur parsème ses textes de tableaux et de notations de détail qui témoignent d'un indéniable sens de l'histoire en même temps qu'il dissout son érudition dans ses récits au point de la rendre presque imperceptible. Ainsi, la datation de *La naissance de l'Antéchrist*, entre 1742 et 1756, n'offre d'intérêt que par

---

<sup>64</sup>Il faut revenir à cet égard sur la chute du récit, déjà évoquée du point de vue du travail mimétique (cf. chapitre 3, note 42), qui se présente aussi comme un commentaire : «Die Geschichte Georges Durvals mußte erzählt werden. Es scheint mir manchmal, als gewähre sie einen gewissen Einblick in die Ökonomie des Weltgeschehens. Es ist fraglich, ob die großen frühverstorbenen der Wissenschaft, der Kunst und der Literatur, Puschkin etwa oder Lassalle oder Lord Byron, ihrem Lebenswerk auch nur eine einzige Zeile hinzugefügt hätten, wenn der Tod an ihnen vorbeigegangen wäre. [...] Eine gelehrte Gesellschaft gibt den Nachlaß Georges Durvals heraus, jene mathematischen Untersuchungen, die in den letzten Wochen seines Lebens entstanden sind. [...] Seine letzte, abschließende Arbeit wird nicht zu finden sein. Sie ist verteilt auf die Rückseite einer Wäscherechnung, auf die Marmorplatte eines Kaffechaustisches und auf ein kleines Blatt aus dem Notizblock, das der Wind verweht hat.» *Tag*, pp. 225-226. L'œuvre laissée par Durval est donc doublement énigmatique : figée par la mort qui fait de son développement potentiel une question à jamais ouverte, elle a aussi perdu sa clé de voûte, pièce maîtresse envolée dès son achèvement.

<sup>65</sup>Un premier paragraphe résume la vie de Durval en insistant sur ses « années d'apprentissage », entre 1908 et 1912, puis vient l'heure où « le destin se souvient de [lui] et du sort qui lui est réservé » («So standen die Dinge als sich das Schicksal Georges Durvals und seiner Bestimmung entsann.», *ibid.* p. 217) : le 14 mars 1912, il se querelle avec un officier hongrois et doit se battre en duel. L'épisode suivant met en scène la nuit qui suit, durant laquelle Durval se lance par hasard dans des recherches mathématiques qui le captivent : après quelques heures de repos, il apprend que le duel aura vraisemblablement lieu dans un délais d'environ un mois. Suivent presque six semaines d'isolement voué à de fiévreux calculs, moment où Durval croit aussi découvrir sa véritable vocation, musicale. Le 22 avril, les modalités du duel sont fixées, et la scène suivante fait le compte-rendu de la dernière heure avant la rencontre, prévue le 25 avril à six heures du matin, au cours de laquelle le jeune homme parvient in extremis à résoudre ses calculs avant de se livrer aux balles de son adversaire. La nouvelle se clôt sur le commentaire du narrateur, situé bien plus tard, après la Première Guerre mondiale.

anticipation, dans une sorte de hors-texte qui s'impose avec la chute de la nouvelle : l'enfant qui finit par échapper à la vindicte de son père n'est autre que le futur Cagliostro, nom associé, depuis Goethe autant que Dumas père, aux turpitudes de l'Ancien Régime qui ont hâté la Révolution. Il en va de même dans *Le maître du Jugement dernier*, qui s'ouvre sur le « panorama »<sup>66</sup> du dimanche 26 septembre 1909 où les souvenirs privés s'insèrent dans la grande histoire grâce à la citation d'une page de journal : ces indications ne prennent un sens que de façon biaisée, si l'on rapproche « les essais consacrés à la question des Balkans et à la politique des Jeunes Turcs » mentionnés au début du récit de la *Note finale de l'éditeur*, dans laquelle on apprend que le narrateur est mort sur le front en 1914<sup>67</sup>. D'une certaine manière, le destin de Yosch tient aussi entre ces deux points de repère historiques, la crise ouverte par l'annexion de la Bosnie en 1908 menant à l'attentat contre François-Ferdinand en juin 1914, donc au déclenchement du conflit évoqué à la fin du roman : une fois de plus, la Première Guerre mondiale se trouve secrètement inscrite en arrière plan de la fiction, qui en relaie aussi la thématique, selon un principe de décalage déjà rencontré, à travers le personnage de Solgrub à jamais marqué par l'horreur des combats qu'il a menés durant la guerre russo-japonaise<sup>68</sup>.

Voilà qui illustre encore cette constante marquant les constructions temporelles de Leo Perutz : les références historiques sont, certes, extrême-

---

<sup>66</sup>«Das Datum des Tages, an dem mich Doktor Gorski zum Quartettspiel in die Villa Bischoff mitnahm, weiß ich noch ganz genau: Es war der 26. September des Jahres 1909, ein Sonntag. Das ganze Panorama dieses Tages steht mir noch heute vor Augen ...» *Meister*, p. 7.

<sup>67</sup>«Die Morgenblätter las ich erst nach Tisch. Sie enthielten Aufsätze über die Balkanfrage und über die Politik der Jungtürken — es ist erstaunlich, wie ich das alles noch weiß.» (ibid. p. 8). «Gottfried Adalbert Freiherr von Yosch und Klettenfeld ist zu Beginn des Weltkrieges als Kriegsfreiwilliger an die Front gegangen und einige Monate später in der Schlacht bei Limanova bei einem Aufklärungsritt im Gehölze von Kostelnice gefallen.» Ibid. p. 204. La bataille de Limanova, au Sud-est de Cracovie, s'est déroulée entre le 5 et le 12 décembre 1914.

<sup>68</sup>Ibid. pp. 56-57, 114, 159, 203. On retrouve le même thème, sur un mode mineur, dans une remarque de Kubicek, commandant en retraite autrefois stationné dans le district (sandjak) de Novipazar, occupé en même temps que la Bosnie et l'Herzégovine au prix de violents combats en 1878-1879, et rendue à la Turquie au moment de l'annexion des deux autres provinces : «... weil ich nämlich zwei Jahre lang in Priepolje stationiert war, weißt, im Schandsack, mir graust wenn ich an die Zeit denke, na, ich könnt' dir Geschichten erzählen aus Novibazar, lassen wir das !» Ibid. pp. 125-126.

ment précises, mais aussi très allusives et dispersées, et la prégnance de la fiction contribue à faire oublier le contexte historique même dans des œuvres comme *La troisième balle* ou *La nuit sous le pont de pierre*, où les personnages réels jouent un rôle de premier plan. Notons à ce propos, avant d'entrer dans le détail de l'analyse concrète, que les romans à costume ne se distinguent pas fondamentalement, à cet égard, des œuvres présentant une action contemporaine : à l'exception du *Tour du cadran*, déjà évoqué de ce point de vue, elles sont elles aussi toujours précisément situées dans le temps, souscrivant en cela aux règles fondamentales de la mimésis, et elles déjouent ces éléments de réalisme historique selon des stratégies comparables à celles qui se trouvent déployées dans les récits au passé. Mais dans chaque cas, la profusion même du matériel rassemblé et la précision de sa mise en œuvre rendent dès l'abord hasardeuse l'hypothèse selon laquelle l'histoire ne serait qu'un décor, un prétexte au déploiement d'une fantaisie qui prend volontiers les chemins du fantastique. À travers la dispersion des notations historiques se constituent au contraire des réseaux thématiques qui finissent par laisser transparaître un point de vue sur les enjeux temporels, et c'est en confrontant les textes les uns aux autres qu'on peut voir émerger des constantes.

#### - Règles -

Si l'on considère l'ensemble du panorama qui se dessine à travers l'œuvre, on voit se détacher deux pôles temporels : le seuil de l'époque moderne, avec la Renaissance (*Le Judas de Léonard*, *Le maître du Jugement dernier*, *La troisième balle*) et le début de l'ère baroque (*La nuit sous le pont de pierre* et *Turlupin*) d'une part ; le XXe siècle d'autre part, partagé entre la Belle Époque (*L'auberge À la Bombarde*, *La lune rit*, *Le maître du Jugement dernier*, *Pour avoir bien servi*, *Le jour sans fin*), la Grande Guerre (*Mardi 12 octobre 1916*, *Où roules-tu, petite pomme ?*, *Seigneur, ayez pitié de moi !*, *Le cosaque et le rossignol*, *Conversation avec un soldat*) et l'avènement du nazisme (*La neige de Saint-Pierre* et *Nuit de*



*mai à Vienne*)<sup>69</sup>. Un tel schéma ne permet pas de classer tous les textes, mais il s'agit de repérer des tendances et non d'introduire dans l'œuvre une systématique que Perutz n'a lui-même jamais poursuivie — on verra par ailleurs que les récits intermédiaires se rattachent par leur thématique à l'un ou l'autre ensemble.

Cette polarité apparaît d'abord liée au regard particulier que porte Leo Perutz sur l'espace habsbourgeois, le plus souvent appréhendé par ses marges — Italie du Nord, Nouveau Monde, Bohême, Silésie — et surtout à travers ses convulsions<sup>70</sup>. À cet égard, *La troisième balle* et *La nuit sous le pont de pierre* se répondent à près de quarante ans d'intervalle, chacun de ces romans portant en filigrane la chronique d'un règne mouvementé et marqué par la gestation ou le déchaînement de féroces déchirements internes à l'Empire. Aux fièvres anciennes, liées aux dissensions religieuses nées de la Réforme, répond en écho la catastrophe du XXe siècle qui sonne aussi la dernière heure de la Maison d'Autriche. Mais à ce que furent entre temps les domaines habsbourgeois — pays héréditaires du Saint-Empire ou monarchie danubienne — l'œuvre perutzien n'accorde pas droit de cité : c'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre l'idée de marge. Le rêve

---

<sup>69</sup>Ces récits du XXe siècle ne sont du reste pas tous immédiatement contemporains. En ce qui concerne les textes situés avant la Première Guerre mondiale, l'action se déroule en effet à l'époque de la rédaction, sauf dans le cas du *Maître du Jugement dernier* et du *Jour sans fin*, écrits avec plus de dix ans de recul. Mais *L'Auberge à la Bombarde* et *La lune rit* ont pour leur part subi d'assez nombreuses modifications lors de leur republication, en 1930. Par ailleurs, cette dernière nouvelle, comme *Le maître du Jugement dernier*, comporte une chronique enchâssée située dans un passé lointain. On retrouve des variations semblables pour les œuvres liées conflit mondial : *Mardi 12 octobre 1916* et *Conversation avec un soldat*, publiés respectivement en 1918 et 1919, sont des textes véritablement inscrits dans le présent de l'auteur, tandis que les autres œuvres inspirées par la même époque portent sur celle-ci un regard rétrospectif (*Où roules-tu, petite pomme ?* et *Le cosaque et le rossignol* sont rédigés entre 1924 et 1927, *Seigneur, ayez pitié de moi !* en 1929). Ces variations confirment qu'il serait artificiel de tracer une ligne de partage trop nette entre les textes à sujet historique et les autres.

<sup>70</sup>Neuhaus a proposé, pour caractériser le travail de Perutz, la notion de « périphérie historique » dans laquelle il inclut aussi bien l'éloignement de territoires en voie de colonisation que la marginalité sociale, morale ou psychologique de nombreux héros, ou encore le recours à des formes littéraires populaires telles les chansons, les légendes, et même la poésie de Villon. Pour juste que soit l'idée de périphérie, les développements qu'il en tire gagneraient à s'appuyer sur des distinctions plus nettes (*Erinnerung und Schrecken*, pp. 68-81). Il est aussi le premier à remarquer que les époques choisies par Perutz sont presque toujours des temps de crise, de guerre ou de révolution (ibid. pp. 25-26).

impérial qui s'affiche dans *La troisième balle* et se délite dans *La nuit sous le pont de pierre*, celui aussi qui fait retour, au service d'une tyrannie moderne alliant fantasmes rétrogrades et méthodes scientifiques, dans *La neige de Saint-Pierre*, alors que la Grande Guerre en a balayé les derniers avatars, ce rêve est toujours mis en scène à travers les échecs auxquels il conduit — en ce sens, l'univers de Leo Perutz se situe aux antipodes de la nostalgie habsbourgeoise à laquelle on a pu être tenté de le rattacher parfois<sup>71</sup>.

D'une manière plus abstraite, ces données historiques s'agencent autour de la question du pouvoir, dont *La troisième balle* présente déjà les différentes facettes que Perutz développera par la suite. Quelques-uns de ces aspects resurgissent presque à l'identique dans *La nuit sous le pont de pierre* et la comparaison des deux romans fait apparaître certains axes selon lesquels s'ordonne cette thématique, et comment les autres œuvres s'y rattachent. Deux motifs se répondent d'un texte à l'autre : celui des déchirements internes à la chrétienté, qui ébranlent le trône impérial, et celui de la course à l'or, nécessaire pour mener les guerres confessionnelles, ce qui suppose dans chacune des deux œuvres de déposséder un peuple assujéti — Indiens subjugués avant d'être massacrés ou bien Juifs abusés sur qui plane toujours la menace d'une expulsion les mettant à la merci de chacun. C'est encore l'opposition entre catholiques et luthériens qui soutend l'action du *Cavalier suédois*, où Charles XII apparaît aux yeux du jeune Tornefeld comme le héros du protestantisme en lutte contre la Saxe-Pologne catholique alliée au Tsar<sup>72</sup>. Et dans ce cas aussi, l'effort de guerre est imposé par la violence à un peuple exploité, celui des parias travaillant dans les forges de l'évêque, mais cette fois, l'asservissement est fondé sur une exclusion purement sociale et non ethnique ou religieuse<sup>73</sup>.

<sup>71</sup>On verra plus loin comment chacun de ces trois romans prend en charge, à sa manière, cette thématique.

<sup>72</sup>«Ich gehö' der protestantischen Kirche an, ich lache und verspott' den Papst und seine Gebote. Der schwedische Karl, der ist aller Lutheraner Hort. [...] Jetzt hat sich der Kurfürst von Sachsen gar mit dem moskowitzischen Zaren gegen ihn verbündet. Darüber lach' ich. Das ist, als wollten ein Ziegenbock und ein Ochse zusammen den edlen Hirsch besiegen.» *Reiter*, p. 30.

<sup>73</sup>L'évêque mène grand train dans sa résidence de Franconie, et le rendement des forges doit être augmenté pour couvrir ses dépenses : le conflit, permettant de fournir les deux

Malgré les attaques spécifiques dont l'Église catholique est l'objet, notamment dans *La troisième balle* et dans *Le cavalier suédois*, les rôles confessionnels, considérés du point de vue du rapport au pouvoir, sont au fond interchangeable. Ainsi, le protestantisme, en rébellion contre une puissance impériale qui cherche à l'étouffer dans *La troisième balle*, devient la religion du roi conquérant dans *Le cavalier suédois*, tandis que le catholicisme est ferment de résistance et de révolte contre un empereur laïcisé, assimilé à l'Antéchrist, dans *Le marquis de Bolibar*<sup>74</sup>. Ce qui relie

---

armées ennemies, est une occasion bienvenue, et le nouveau régisseur a durci des conditions de travail et de vie déjà dignes du bagne (ibid. pp. 199-202 ; voir aussi pp. 27-28, 249, 252, 263-264). Cet « enfer de l'évêque » — le prélat est souvent désigné par son surnom d'« ambassadeur du diable » —, permet à Perutz une critique à détente multiple. C'est une attaque contre les dévoiements ecclésiastiques et à travers eux contre l'Église catholique déjà mise en cause dans *La troisième balle*, où la sanglante colonisation espagnole se fait explicitement au nom du Christ (voir à ce sujet : Evelyne Jacquelin : " *Et le verbe s'est fait chair* " : *formules magiques et malédictions dans La troisième balle de Leo Perutz*. In Jean-Jacques Pollet Éd., op. cit., pp. 53-65). Mais le domaine de l'évêque, avec ses « forges et fourneaux, et [ses] nombreux puits de mines et galeries » (« Er hat nur Hammerhütten und Schmelzofen und viel Gruben und Stollen », ibid. p. 199) renvoie aussi à une pièce maîtresse du capitalisme dont Perutz était le contemporain, l'industrie minière et sidérurgique, avant tout considérée dans sa dimension militaire — l'allusion s'éclaire encore si l'on songe que le roman est publié en 1936 (sur les liens entre capitalisme " terrestre ", infernal, et mission sacerdotale du prélat, voir aussi Michael Mandelartz : *Die Herrschaft der Ökonomie. Leo Perutz' Der schwedische Reiter*. In *Studies in Humanities*, Matsumoto/Japan : Shinshu University, Faculty of Arts, 1993 (N° 27), pp. 214-216). Enfin, ce lieu de souffrances placé sous le signe du feu et des fours, où l'on tue les hommes au travail au sens propre du terme, et dont « aucun n'est racheté autrement que par la mort » (« Es wird aus ihr keiner anders erlöst als durch den barmherzigen Tod », ibid. p. 200) ne peut manquer d'être lu aujourd'hui comme une prémonition des camps, auxquels Perutz s'est en effet intéressé, mais plus tard, alors que ses amis Sperber et Elbogen avaient été déportés à Dachau (il projetait en 1939 d'y consacrer une étude documentaire ; voir à ce sujet *Ich kenne alles*, pp. 253-254).

<sup>74</sup>Napoléon est d'abord explicitement comparé par Salignac, avec admiration, à Hérode ou Caligula (*Marques*, p. 116). L'association entre l'empereur et l'Antéchrist s'impose plus indirectement dans l'étrange prière où le vieux grognard, décoré par le souverain lui-même (ibid. p. 114), invoque le terrible maître qu'il affirme servir, venu d'une île et dix fois couronné, par qui s'accomplissent les signes (« Er ist der Verheißene. Er ist der Rechte. Denn die hohen Zeichen sind alle erfüllt. Von der Insel des Meeres ist er gekommen und die zehn Kronen trägt er auf seinem Haupt, wie es verkündet steht. Wer ist ihm gleich? Wer kann mit ihm kriegern? Ihm ist die Macht gegeben über die Geschlechter der Menschen. Der ganze Erdboden verwundert sich seiner und alle, die auf Erden wohnen, beten ihn an. » Ibid. p. 195). Jochberg, témoin ensommeillé de la scène, fournit l'exégèse en nommant l'Antéchrist, dont il rapporte explicitement la figure aux « désordres du temps » (« Die Siegel des Lebens brachen vor meinen Augen. Und ich sah klar mit einem Male in der Wirrnis der Zeit und erkannte ihren geheimen und furchtbaren Sinn. » Ibid.).

ces différents textes, c'est la mise en scène d'un christianisme toujours divisé en partis exaltés, qui prétendent chacun à l'hégémonie et font achopper toute tentative de pouvoir absolu. On sait bien que malgré les victoires de Mühlberg et de la Montagne blanche, les Habsbourg ne pourront empêcher l'enracinement du protestantisme dans l'Empire. En Espagne, la résistance nationale proclamée en 1808 par les Cortes, qui refusent l'accession au trône de Joseph Bonaparte, est relayée par le clergé dans les milieux populaires où se développe la guérilla, en même temps que Wellington débarque au Portugal, d'où il va organiser la reconquête du terrain occupé par Napoléon. Comme l'ont noté certains commentateurs<sup>75</sup>, l'hiver 1812, où Perutz choisi de situer l'action du *Marquis de Bolibar*, prélude non seulement à la victoire définitive du général anglais qui vient de libérer Madrid, mais correspond aussi au désastre de la retraite de Russie, de sorte que derrière l'anéantissement des deux régiments allemands engagés sous la bannière française se profile aussi la déroute de la Grande Armée qui va notamment permettre le soulèvement de la Prusse, la guerre de libération et, finalement, l'effondrement de l'Empire.

---

Comme le rappelle Reinhard Lüth (*Drommetenrot*, p. 370), cette vision de Napoléon n'est pas tout à fait nouvelle — on retrouve la même image chez Kleist ou E. M. Arndt —, mais plutôt qu'une discrète allégeance aux doctrines contre-révolutionnaires ou au nationalisme allemand de la première heure, il faut y voir une figuration de cette force démoniaque, au sens étymologique du terme, qui pousse le rebelle devenu tyran à la plus grande violence pour assurer son triomphe, comme on le verra plus loin. Ernst Eduard Stein souligne ainsi, dans un article consacré à la nouvelle éponyme, la ductilité de la référence à l'Antéchrist chez Perutz : «Schon die paradoxe Fähigkeit, eine historische Persönlichkeit [...] in so neuem Licht zu sehen [...] ist ein Bruch mit der erstarrten Darstellungsweise und eine Verlebendigung der Geschichte. Sie wird es noch mehr durch die Überlegung, daß nicht gerade Cagliostro als Antichrist hätte aufgefaßt werden müssen, Wunder wirkend und die Seelen betörend, sondern daß der ewige Widersacher Gottes und der Menschheit ebensogut — wie es der Dichter auch geplant hatte — Luther verkörpern hätte können, der wider den Papst sich erhob, oder Cromwell, der die Macht der Könige brach, oder der Advokatensohn aus Korsika, dessen apokalyptischer Machtwillen eine ganze Welt zwang.» (E. E. Stein, 1925, op. cit. ; citation déjà partiellement donnée en 2.3, *Architecture*, p. 58). Il n'est pas indifférent de noter à cet égard que Frédéric II, parmi bien d'autres, fut lui aussi mythifié sous la forme de l'Antéchrist (voir à ce sujet Nicole Ferrier-Caverivière : *Figures historiques et figures mythique*. In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Pierre Brunel Éd., Paris : Éditions du Rocher, 1988, pp. 597-605, notamment p. 601).

<sup>75</sup>Verónica Jaffé Carbonell : *LP Phant*, p. 107-108 ; Reinhard Lüth : *Drommetenrot*, p. 369.

- Révoltes -

Si les rôles confessionnels sont interchangeables, catholiques et protestants se trouvant tour à tour du côté du pouvoir hégémonique ou de la résistance à ce pouvoir, c'est que Perutz n'écrit ni le panégyrique des puissants, ni la fresque de la libération des peuples. On rejoint à ce point l'autre grand thème qui court à travers son œuvre, faisant pendant aux diverses mises en scène du pouvoir : la question de la révolte contre l'ordre établi, donc aussi de la révolution, à travers laquelle récits contemporains et romans à costume se font écho<sup>76</sup>. Qu'on analyse les textes d'un point de vue social ou sous l'angle de l'histoire, on retrouve la même dénonciation des rapports de domination qui conduit au même « rêve de faire advenir par la violence un nouvel ordre des choses »<sup>77</sup>. Et la perspective historique confirme ce que laissait pressentir l'analyse sociale, l'impossibilité de changer réellement le monde, parce que l'acte rebelle et l'action révolutionnaire se révèlent au fond de même nature que l'exercice de la suprématie légale, trahissant les utopies dont ils peuvent se réclamer.

Les éléments de cette problématique sont réunis dès *La troisième balle* à travers la figure de Grumbach, personnage composite dont la révolte apparaît comme une synthèse du soulèvement des chevaliers et de la guerre

<sup>76</sup>Dans la postface qu'il dédie à *Turlupin*, Hans-Harald Müller souligne l'importance de ce thème, mettant en rapport les romans où s'inscrit la révolution russe (*Où routes-tu, petite pomme ?*, *Seigneur, ayez pitié de moi !* ou encore *La neige de Saint-Pierre*, qui répercute plus indirectement l'idée révolutionnaire) avec le projet formé par Perutz dès décembre 1917 — date éloquente en l'occurrence — d'écrire une œuvre située pendant la Révolution française. *Der Vogel Solitär* restera inachevé, mais la Révolution resurgit en 1923, fournissant un argument assez étonnant pour *Turlupin*, nom qui apparaît du reste déjà dans le projet de 1917 (Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Turlupin* pp. 191- 193). Le jour choisi pour la révolution finalement avortée de *Turlupin*, le 11 novembre, date de l'Armistice et du manifeste par lequel Charles Ier remet officiellement le pouvoir dans les mains du peuple autrichien, en 1918, renvoie aussi aux soulèvements de Berlin (9/11) et de Vienne (12/11), comme l'a noté Murayama (*Die historischen Romane*, p. 124).

On pourrait rattacher au même contexte *Le marquis de Bolibar* et *La naissance de l'Antéchrist*, deux textes liés à la Révolution française, le second de manière très indirecte, comme on l'a vu, à travers la figure de Cagliostro, le premier beaucoup plus ouvertement dans la mesure où les protagonistes, officiers napoléoniens, en défendent les idéaux. *Le marquis de Bolibar* est du reste écrit en même temps que s'ébauche *Der Vogel Solitär*, en 1918 et 1919, et *La naissance de l'Antéchrist* peu après, début 1921 (Perutz travaille à *Der Vogel Solitär* jusqu'en juin 1920).

<sup>77</sup>«Der Traum von einer gewaltsamen Neuordnung der Dinge.» *Petri*, p. 184 ; cf. chap. 3, note 197.

des paysans<sup>78</sup>. Le modèle historique souvent cité est celui de Wilhelm von Grumbach, entré dans l'histoire pour son opposition à l'évêque de Würzburg entre 1558 et 1563. Comme le note Jan Christoph Meister, l'épisode est bien postérieur à l'action de *La troisième balle* et Perutz opère une véritable recomposition de l'histoire<sup>79</sup>. Si l'on poursuit la recherche, il apparaît assez vite que son personnage renvoie moins aux "querelles" de Grumbach<sup>80</sup> qu'à toute une constellation historique où le mouvement des chevaliers vient se conjuguer à celui des paysans, la jonction s'opérant à travers quelques grandes figures — Florian Geyer, Götz von Berlichingen — dont la littérature allemande a par ailleurs gardé trace<sup>81</sup>. Avec ses intentions

<sup>78</sup>Sur ces deux épisodes, on peut consulter pour une première approche Joseph Rovan : *Histoire de l'Allemagne*, op. cit., pp. 273-292.

<sup>79</sup>Jan Christoph Meister, 1989, op. cit., pp. 76-77.

L'écrivain change le prénom de Wilhelm en Franz et oppose son héros à l'évêque de Speyer (*Kugel*, p. 25) avant 1516 (le vrai Grumbach attaque une première fois la ville de Würzburg, dont il tue l'évêque, en 1558, puis renouvelle l'assaut quelques années plus tard, en 1563, à la suite de quoi il sera mis au ban de l'Empire et exécuté).

<sup>80</sup>C'est sous ce nom — *die Grumbachschen Händel* — que l'épisode est resté dans l'histoire, et Perutz y fait écho lorsqu'il présente son personnage : «Da brach plötzlich der Grumbach, dessen Name damals in aller Mund war (wegen seines Handels mit dem Bischof von Speyer, den er beim Kaiser verklagt und einen losen und verlaufenen Pfaffen gescholten hatte), das Schweigen» (ibid. p. 25).

<sup>81</sup>Jan Christoph Meister note que par le changement de prénom, le personnage de Grumbach renvoie aussi à Franz von Sickingen. Converti au protestantisme sous l'influence d'Ulrich von Hutten, chef de "l'Union fraternelle des chevaliers du Haut-Rhin" (Brüderliche Vereinigung der oberrheinischen Ritterschaft), il se trouve à la tête de la révolte des chevaliers contre l'archevêque-électeur de Trèves et l'Électeur palatin, en 1522.

Les quatre gentilshommes sont du reste liés, notamment par leur postérité littéraire. Ainsi, Sickingen est chez Goethe le fidèle ami de Götz, qu'il sauve de l'emprisonnement, à Heilbronn, après avoir épousé sa sœur. La relation s'inverse chez Hauptmann, où Wilhelm von Grumbach apparaît aux côtés de Florian Geyer, dont il est le beau-frère, conformément à la vérité historique, mais passé dans le camp des nobles qui écrasent la révolte paysanne dont Geyer a pris la tête, Grumbach n'offrira pas à son parent la protection que celui-ci en attendait. À cela s'ajoute que Götz apparaît aussi dans cette œuvre, certains des rebelles proposant de le choisir pour chef à la place de Geyer.

Franz von Sickingen est aussi entré en littérature sous la plume de Ferdinand Lasalle qui lui a consacré une tragédie parue en 1859, s'attirant les foudres de Marx et Engels pour avoir mis en scène un représentant de la noblesse comme défenseur finalement impuissant du prolétariat rural. C'est sans doute le personnage le plus proche du Grumbach de Perutz, dans la mesure où se conjuguent en lui la révolte du chevalier contre les princes, relayée par le soulèvement des paysans, et la défense d'une Allemagne unifiée par la foi luthérienne, dont il pourrait prendre la tête en se faisant lui-même couronner empereur.

propres, Perutz puise donc aux mêmes sources que ses grands devanciers pour camper l'un de ces chevaliers rebelle amené à prendre la tête de paysans insurgés, la Réforme naissante nourrissant la sédition des uns et des autres<sup>82</sup>.

Mais la révolte de Grumbach est dès le départ équivoque : comme l'a montré Michael Mandelartz, elle contient des éléments d'utopie qui l'unissent à ses paysans comme aux Indiens en même temps qu'elle est secrètement portée par le rêve fou de devenir lui-même empereur — double motivation qui illustre l'ambiguïté de toute action révolutionnaire. En référence aux analyses de Camus, Mandelartz note à ce sujet :

« Tête de Janus, la révolte a deux faces : l'une, tournée vers le souvenir de l'oppression, fournit une caution morale au recours à la violence ; l'autre, marquée par l'anticipation d'un possible retournement des rapports de domination, usurpe l'apparente légitimité du soulèvement. »<sup>83</sup>.

Analysant le déroulement historique de l'action à la lumière de concepts théologiques, il parle du reste moins d'utopie que de paradis originel, soulignant que Grumbach transpose dans le Nouveau Monde l'image qu'il se fait d'une Allemagne agreste, originelle, marquée par le temps cyclique de la nature auquel s'oppose la marche linéaire de l'histoire<sup>84</sup>. Si l'on raisonne en termes plus politiques, on peut déceler dans la représentation que donne Perutz du groupe formé par Grumbach et ses paysans des éléments d'utopie qui renvoient aux aspirations égalitaristes du *Bundschuh* et surtout des

---

Les enjeux de chaque œuvre sont bien évidemment très différents, et il y a loin du Götz de Goethe, par exemple, incarnation d'un idéal condamné par un temps nouveau, au héros de *La troisième balle* qui jamais ne maîtrise son destin. Mais il serait intéressant de comparer ces différentes visions du chevalier rebelle pour mieux saisir les intentions de Perutz, qui s'inscrit à sa manière, avec le personnage de Grumbach, dans une riche tradition littéraire — entreprise qui déborde évidemment le cadre de ce travail.

<sup>82</sup>La guerre des paysans proprement dite, datant de 1524-1525, est elle aussi postérieure à l'action de *La troisième balle*, mais elle s'inscrit dans le sillage de mouvements plus anciens que les idées de Luther, radicalisées par Thomas Müntzer, viennent nourrir — le *Bundschuh* dont les compagnons de Grumbach arborent l'emblème (ibid. p. 31) est apparu en Alsace dans la première moitié du XVe siècle.

<sup>83</sup> «Die Revolte zeigt ein Janus-Gesicht: das eine orientiert sich an der Erinnerung an die Unterdrückung und gibt die moralische Legitimation zur Gewaltanwendung; das andere bemißt sich an der Antizipation einer möglichen Umkehr der Herrschaftsverhältnisse und usurpiert die scheinbare Legitimität des Aufstandes.» *Poetik und Historik*, p. 72 ; voir tout le passage pp. 70-76.

<sup>84</sup>Ibid. pp. 62-64.

partisans de Thomas Müntzer. Mais le rêve agriste des Allemands est remis en question dès leur arrivée dans le Nouveau Monde par la brutalité des soldats espagnols envers les Indiens, avec lesquels les paysans rhénans pactisent donc spontanément — la langue volontairement archaïque de Perutz habille alors un discours aux accents internationalistes :

« C'est une bonne tête de paysan. Avec des rides plein la figure et les mains calleuses. Il a passé sa vie à trimer aux champs et à la ferme ; en vérité, la misère des paysans est la même partout et j'ai l'impression d'être ramené en Allemagne. [...] Frère, je pense que notre maître devrait voir cet Indien mort, emportons le ! »<sup>85</sup>

Au départ, ce sont donc les hommes de Grumbach, assimilant la cause des Indiens à la leur<sup>86</sup>, qui sollicitent leur maître pour défendre ceux-ci. Or le chevalier n'est pas vraiment des leurs, comme le montre la scène de la « messe des morts » où, songeant qu'une nouvelle ère commence en Allemagne avec « un curé qui prêche contre les indulgences, la confession, les pèlerinages et la puissance temporelle de l'Église », prêtre « rebelle » comme lui<sup>87</sup>, il tente de fraterniser par-delà le tombeau avec les hommes tombés à ses côtés loin de leur pays :

« Approchez ! N'ayez pas peur ! Asseyez-vous à ma table. Que craignez-vous ? Je ne porte plus le nom de rhingrave, je ne suis plus seigneur du Rhin ! Je suis Grumbach, je n'ai à moi ni terre ni gens, je ne suis le maître de personne. Je laboure mes champs comme vous, je plante raves, blé, orge et

<sup>85</sup>«Ist ein gutes bürgerliches Angesicht. Hat Ruzeln im Gesicht und Schwielen an den Händen. Hat sein Leben lang geackert und gedroschen; wahrlich, so ist der Bauern Elend in allen Landen das gleiche, und mir ist, als stünd' ich wieder in Deutschland [...]. Brüder, ich mein', diesen toten Indio soll unser Junker sehen, greift zu!» *Kugel*, p. 38.

<sup>86</sup>À l'idylle rurale que les Allemands espèrent réaliser en terre indienne (*Kugel*, pp. 34-35), répond l'image de Tenochtitlan, qui apparaît à diverses reprises comme une sorte d'idéal urbanistique marchand, harmonieux et pacifique (ibid. pp. 169, 224-225, 229) : les deux modèles correspondent, chacun à sa manière, à une forme d'organisation sociale permettant l'épanouissement de chacun — paysans, artisans et commerçants pouvant vaquer librement et pour leur propre bénéfice à leurs occupations. Dans chaque cas, l'utopie ne résiste pas à la confrontation avec l'histoire, incarnée par l'armée impériale.

<sup>87</sup>«Willst du's glauben, Melchior, da ist ein Pfaff, der lehrt, daß es keinen Ablass geben soll, keine Beicht', keine Wallfahrt; auch keine weltliche Gewalt der Kirche. [...] Der Kaiser hat mich geächtet, denn mir ist der Pfaffen weltliches Regiment allzeit zuwider gewesen. Und wenn du Ablass und Ohrenbeicht' eine römische Schalkheit nennst, Pfaff, so bist du ein Rebell wie ich, und wir gehen die gleiche Straße.» Ibid. p. 216.



chou comme vous, et si la grêle y tombe cette année, il me faudra venir vous demander de l'aide cet hiver sous peine de jeûner ! »<sup>88</sup>

Cependant, cet horizon égalitaire n'est qu'une vision d'ivresse. En fait, tout le dialogue montre que même déchu de ses droits, il reste leur chef, ordonnant à l'un de réparer le toit, aux autres de jouer de la musique et de danser, et s'il les appelle « compères »<sup>89</sup>, c'est qu'il se sent coupable de les avoir amenés à la mort. Dans cette déploration même, c'est encore le chevalier qui parle pour se reprocher d'avoir abandonné ses féaux<sup>90</sup>, tandis que Melchior, seul survivant, continue de le nommer « Maître ». Il n'est donc pas étonnant que la révolte de Grumbach, paraissant d'abord justifiée par les exactions espagnoles tant dans le Nouveau Monde que dans l'ancien, se mue en un combat pour sa gloire personnelle et perde ainsi toute légitimité :

« Ce n'est pas seulement en attisant par sa résistance la volonté de Cortez d'affirmer son pouvoir que Grumbach conforte l'ordre auquel il s'attaque ; comme le révèle sa conversation avec le diable, il conçoit sa victoire sur les Espagnols comme sa propre glorification par la couronne impériale. La solidarité de Grumbach avec les victimes de la conquête espagnole en Allemagne comme en Amérique, légitimation morale de sa rébellion, ne dure que le temps du combat lui-même : l'emportant, il conforterait en tant qu'empereur un ordre à la fois ancien et nouveau, qu'il reconnaît en tant que vaincu — dans le *Final*, alors que sa mémoire l'a abandonné. »<sup>91</sup>

<sup>88</sup>«Kommt heran! Habt keine Scheu! Setzt euch an meinen Tisch. Was seid ihr zaghaft? Ich heiß' nicht mehr der Wildgraf, ich bin nicht mehr der Graf am Rhein! Ich bin der Grumbach, hab kein' Gewalt über Land und Leute, keiner ist mir Untertan. Ich pflüge meine Felder wie ihr, ich pflanz' Rüben, Korn, Gerste und Kraut wie ihr, und wenn mir in diesem Jahr der Hagel drauf fällt, so muß ich zu euch bitten kommen, oder ich muß fasten!» Ibid. p. 219.

<sup>89</sup>«"Potz Jammer! Das Dach ist triefend, der Regen schleicht sich herein! Dillkraut! Daß dich der Bock schänd'! Hab ich dich nicht geheißt, das Dach flicken und die Wände verstreichen?" "Junker!" sagte der Jäcklein und sah den Grumbach mit starren Augen an. "Was schreit Ihr mit dem Dillkraut? Der ist tot!"» Ibid. p. 218.

«"Nachbarn!" schrie der Grumbach. "Was schauet ihr so wunderlich und stumm? Habt getrunken, jetzt laß ich euch aufspielen einen kurzen Tanz. Thonges, hol' deine Klotzgeige! Lienhard, sollst blasen auf deiner Sackpfeif', ich will dazu die Trommel schlagen. Jetzt springt und werft die Beine in die Höh', daß euch das Stroh aus den Stiefeln fliegt!"» Ibid. p. 219 ; c'est moi qui souligne.

<sup>90</sup>«Wie kann ich schlafen in dieser Nacht! Ich hab Schuld an diesem Jammer! Sicherlich haben die beiden noch unter dem Galgen nach mir geschrien und meine Hilfe begehrt. Hätte bei Ihnen bleiben sollen, haben mir beide ehrlich geraten.» Ibid. p. 214.

<sup>91</sup>«Nicht nur, sofern er durch seinen Widerstand den Machtanspruch Cortez' herausfordert, bestätigt Grumbach die Ordnung, die er angreift; einen Sieg über die Spanier denkt er sich zugleich, wie sich beim Gespräch mit dem Teufel herausstellt (KU 160), als seine

L'inévitable trahison du chef rebelle scelle le deuil de l'utopie, qui se dessine aussi dans les autres textes perutziens hantés par l'idée de révolte et de révolution. Quelle que soit la constellation historique et politique amenant un personnage à défier un pouvoir oppresseur, les motivations de l'insurgé ne sont jamais pures, et aucun des textes de Perutz ne propose la vision manichéenne du combat des justes. Ainsi, dans *Le marquis de Bolibar*, il est bien difficile de décider dans quel camp se range le bien. Reinhard Lüth a cru pouvoir donner du roman une lecture dualiste où Salignac — et avec lui tout le camp napoléonien — apparaît comme une sorte d'esprit de la guerre, dont il symbolise la puissance destructrice opposée aux forces positives, et finalement victorieuses, de la nature et de la foi qu'incarne le marquis<sup>92</sup>, ce qui lui permet de conclure :

« Les convictions politiques de Perutz, pacifiste et légitimiste, qui — semblable en cela à Joseph Roth — tenait les " États monarchistes supranationaux " pour " la seule véritable garantie de paix " se reflètent de manière flagrante dans l'attitude du marquis espagnol fidèle à son roi, un homme " qui méprisait la guerre et se chargea pourtant de ses tâches sanglantes pour expier l'acte commis par l'un des représentants de son nom ". »<sup>93</sup>

Outre qu'il peut paraître douteux d'interpréter un texte écrit entre juin 1918 et juillet 1919 à la lumière de déclarations faites vingt ans plus tard dans des circonstances historiques radicalement différentes<sup>94</sup>, les analyses de Lüth reposent sur une vision fort simplifiée du roman, qui est loin de

---

eigene Verherrlichung und Krönung zum Kaiser. Die Solidarität Grumbachs mit den Opfern der spanischen Eroberung in Deutschland und Amerika, moralische Legitimation seiner Rebellion, dauert nur solange wie der Kampf selbst: bei einem Sieg würde er als Kaiser die neue – alte Ordnung bestätigen, wie er sie – im Finale, nachdem ihn sein Gedächtnis verlassen hat – als unterlegener anerkennt.» *Poetik und Historik*, p. 71.

<sup>92</sup>*Drommetenrot*, pp. 366-372.

<sup>93</sup>« Die politische Überzeugung des Pazifisten und Legitimisten Perutz, der — hierin Joseph Roth ähnlich — "übernationale monarchistische Staaten" für "die einzig wirkliche Friedensgarantie" hielt, spiegelt sich unübersehbar in dem Verhalten des königstreuen spanischen Marques, "der den Krieg verachtete und dennoch seine blutigen Werken auf sich nahm, um die Tat zu sühnen, die einer seines Namens begangen hatte". » Ibid. p. 368 ; la première citation de Perutz est extraite d'une lettre à Bermann du 11/9/1939, et la seconde de *Marques*, p. 48.

<sup>94</sup>Rappelons qu'au moment même où il rédige *Le marquis de Bolibar*, Perutz publie aussi *Die Feldgerichte und das Volksgericht*, essai qui se termine par une condamnation sans appel des Habsbourg (voir *supra*, 2.2, *Charge*, note 91, p. 35).

fonctionner sur un mode binaire associant le bien à ceux qui se réclament de Dieu et le mal aux héritiers mécréants de la Révolution. Au contraire, Perutz y reconduit le brouillage axiologique qu'il avait déjà inscrit au cœur de *La troisième balle*<sup>95</sup>. Comme Garcia Novarro, le marquis est un saint homme qui ne s'embarrasse guère d'orthodoxie<sup>96</sup>, et dans les deux romans, la marche de l'histoire est en fait déterminée par la collusion entre une piété toute particulière — celle de Garcia ici, celle de Bolibar là — et une volonté de destruction diabolique — celle de Carbonaro et de ses affidés d'une part, celle de Salignac d'autre part, réputé semer la mort et la désolation sur son passage<sup>97</sup>, assimilé par les Espagnols au Juif errant<sup>98</sup> et par le narrateur ensommeillé à un serviteur de l'Antéchrist. Si l'on veut bien suivre le jeu de piste surnaturel proposé par Perutz, l'anéantissement des régiments stationnés à La Bisbal est en effet tout autant motivé par la prière adressée à Dieu par le marquis juste avant son exécution que par la malédiction dont est porteur l'officier napoléonien. La condamnation de Bolibar déguisé en muletier, qui oblige les officiers à se faire devant Dieu ses exécuteurs testamentaires — c'est-à-dire à déclencher sans le savoir leur propre perte<sup>99</sup> — est même provoquée par sa rencontre avec le grognard maudit. Salignac, qui n'est « pas le moins du monde étonné » d'apprendre la mort de l'homme qui lui servait de porteur, en fait lui-même la remarque :

<sup>95</sup>Il sera analysé plus loin en détail. Voir aussi, à ce sujet, Evelyne Jacquelin : " *Et le verbe s'est fait chair* " (op. cit.), où j'ai notamment cherché à montrer comment les représentants du ciel et de l'enfer que sont Garcia Novarro et Pedro Carbonaro, personnages grotesques dont l'opposition peut être lue comme une représentation ironique et dérisoire du combat entre le bien et le mal, travaillent en fait de concert à perdre les protagonistes, la sainteté du premier étant par ailleurs sujette à caution (ibid. pp. 60-61).

<sup>96</sup>Tout plein de piété qu'il soit («Ein wahrhaft frommer Christ», *Marques*, pp. 20-21) Bolibar semble aussi posséder d'inquiétants pouvoirs qui lui donnent une aura diabolique. Alors qu'il prend les traits du général Rowland Hill pour convaincre de ses talents le capitaine anglais venu inspecter les troupes de la guérilla, celui-ci, stupéfait, s'écrie : «Welcher Satan von einem Komödianten hat Sie diese verdammte Kunst gelehrt?». Et si les guérilleros rient de sa frayeur, l'un d'eux se signe en ajoutant : «Unser gnädiger Herr, der Herr Marques, vermag noch andere Dinge. Geben Sie ihm zwei Maß Blut, zwölf Pfund Fleisch und einen Sack Knochen, so macht er einen Menschen daraus, einen Christen oder einen Mohren, das ist ihm gleich.» *Marques*, pp. 46-47.

<sup>97</sup>Voir à ce sujet les récits d'Eglöfstein (ibid. pp. 130-135).

<sup>98</sup>Ibid. pp. 108-109 et 111.

<sup>99</sup>«Ihr habt geschworen und Gott hat's gehört.» Ibid. p. 81.

« " Je le savais ", dit-il. " Personne n'est jamais resté très longtemps en vic après avoir fait un bout de chemin avec moi. " ». <sup>100</sup>

L'histoire est donc déterminée, comme dans *La troisième balle*, par le concours du ciel et de l'enfer, pôles dont l'antagonisme, à cet égard, n'est qu'apparent. Ce croisement des valeurs se joue aussi sur le plan idéologique, dans la mesure où le rebelle, Saracho, et le représentant de la puissance napoléonienne, Salignac, sont en fait tous deux des incarnations de la guerre, la gloire des armes dont ils se réclament l'un et l'autre étant dénoncée comme le masque d'un bellicisme destructeur. La trahison du rebelle, sur laquelle se concluait le premier roman de Perutz, est ici consommée dès le premier chapitre où le marquis accuse les insurgés de diverses exactions semblables à la répression qu'exercerait un pouvoir hégémonique<sup>101</sup> : ce n'est donc pas un hasard si l'horizon utopique qui se profilait derrière le combat des paysans de Grumbach disparaît ici au profit d'un « pathos célébrant la liberté dans une perspective nationale », selon l'expression de Michael Mandelartz <sup>102</sup>. Et quel que soit leur camp, l'idéal au nom duquel se battent les uns et les autres est toujours trahi. Donop tente en vain de donner un sens au sacrifice que demande à ses soldats l'empereur,

<sup>100</sup>«Salignac war nicht im mindestens überrascht oder erstaunt. [...] Die Antwort, die der Rittmeister gab, war seltsam genug. Oftmal hab' ich mich in den späteren Tagen ihrer erinnern müssen. "Ich wußte es", sagte er. "Es ist noch keiner lang' am Leben geblieben, der mit mir zusammen ein Stück Wegs lief."» Ibid. p. 89. Le narrateur revient en effet sur cette réponse étrange après avoir écouté les récits d'Eglöfstein (ibid. p. 135).

<sup>101</sup>«"Und wenn es etlichen von Ihren Leuten gelingt", fuhr der Marques fort, "in die Stadt einzudringen, — aus allen Winkeln und Ecken, hinter den vergitterten Fenstern hervor und aus den Kellerluken bekommen Sie Feuer. Denn die Bürger von La Bisbal sind jetzt mehr denn je französisch gesinnt. Ihre Guerillas haben ihnen die Weinstöcke ausgerissen und die Ölbäume angezündet. Und erst kürzlich haben Sie zwei junge Leute aus La Bisbal erschießen lassen, die sich geweigert hatten, sich zu stellen." "Es ist so. Ja", sagte einer von den Guerillas. "Die Stadt ist gegen uns. Die Bürger machen uns ein böses Gesicht, die Weiber drehen uns den Rücken, die Hunde klaffen uns an —» Ibid. pp. 39-40.

<sup>102</sup>«Diesem national motivierten Freiheitspathos stehen auf der andern Seite die Ideen der französischen Revolution gegenüber, die sich auf die Universalität der Menschenrechte richten.» *Poetik und Historik*, p. 188.

Reinhard Lüth avait déjà noté cette dimension en réponse aux analyses de Murayama, qui voyait dans *Le marquis de Bolibar* une condamnation de la révolution autrichienne et un appel à la restauration de l'empire habsbourgeois : «Murayamas Gleichsetzung geht schon deshalb nicht auf, weil der spanische Freiheitskampf gegen Napoleon der Krieg einer Nation war, Perutz indes [...] der Verfechter eines übernationalen Staatsideals.» *Drommetenrot*, p. 370, note 62.

génie sanguinaire de la guerre dont Salignac vient de décrire le sommeil agité — le lyrisme révolutionnaire du jeune officier est en fait déjà empreint de résignation et va être balayé par la célébration sauvage du combat pour le combat :

« " Avez-vous vu souvent l'Empereur de près, Salignac ? " demanda le colonel.

" Je l'ai vu à l'œuvre sous mille apparences. [...] Mais je n'ai jamais été aussi pénétré du sentiment de sa grandeur qu'en entrant dans sa tente pour le trouver allongé sur sa peau d'ours, épuisé, les lèvres frémissantes, rêvant dans son sommeil agité aux batailles à venir. À mes yeux, il ne ressemblait alors à aucun des chefs de guerre et des vainqueurs de notre époque ou du passé, mais il me rappelait dans sa terrible apparence cet ancien roi homicide — "

" Hérode ! " s'écria le prêtre. " Hérode ! " gémit l'alcade, et tous deux, le visage bouleversé, regardèrent avec effroi le capitaine Salignac.

" À Hérode. Oui. Ou à Caligula ", dit Salignac en versant du vin dans son verre.

" Le chemin sur lequel il nous conduit ", dit lentement Donop, songeur, " passe par des vallées de larmes et traverse des flots de sang. Mais il mène à la liberté et au bonheur des hommes. Nous devons le suivre, il n'y a pas d'autre voie. Nés à contretemps, nous ne pouvons rien faire d'autre qu'espérer en la paix du ciel, puisque la paix terrestre nous est refusée. "

" Donop ", dit Brockendorf qui pelait une pomme, " voilà que tu nous tiens une fois encore les beaux discours d'une bigote qui revient de confesse. "

" Que m'importe la paix ! " tonna Salignac dans un accès de violence. " La guerre fut, toute ma vie durant, mon élément. Le ciel et son repos éternel ne sont pas pour moi. " <sup>103</sup>

<sup>103</sup>«Haben Sie den Kaiser oftmals aus der Nähe gesehen, Salignac? fragte der Oberst. Ich habe ihn in hundert Gestalten an der Arbeit gesehen. [...] Aber niemals war ich von dem Gefühl seiner Größe so erfüllt, als wenn ich in sein Zelt trat und ihn erschöpft auf seinem Bärenfell liegen sah, in unruhigem Schlaf, mit zuckenden Lippen, von den Schlachten der Zukunft träumend. Dann schien er mir keinem von den Feldherrn und Siegern unserer oder vergangener Zeiten zu gleichen, sondern er erinnerte mich in seiner Furchtbarkeit an jenen mörderischen alten König —" "Herodes!" schrie der Pfarrer auf. "Herodes!" stöhnte der Alkade und beide starrten voll Grauen und mit verstörten Mienen auf den Rittmeister Salignac. "An Herodes. Jawohl. Oder an Caligula.", sagte Salignac und goß Wein in sein Glas. "Der Weg, den er uns führt", sagte Donop langsam und nachdenklich, "geht durch Täler des Elends und über Ströme voll Blut. Aber er führt zur Freiheit und zum Glück der Menschen. Wir müssen ihm folgen, es gibt keinen anderen Weg. Zur Unzeit geboren, können wir nichts anderes tun, als auf den Frieden des Himmels hoffen, da uns der irdische versagt bleibt." "Donop", sagte Brockendorf, der sich einen Apfel schälte. "Du redest heut wieder so schön, wie eine Betschwester, die aus der Beicht' kommt." "Was soll mir der Friede!" rief Salignac in plötzlicher Heftigkeit mit überlauter Stimme. "Krieg war all mein Lebtag mein Element. Für mich ist nicht geschaffen der Himmel und seine ewige Ruh'."» *Marques*, pp. 115-116.

- Révolution -

Perutz, inscrivant souvent à l'horizon de ses œuvres la question de la révolte contre l'ordre établi, se devait d'aborder aux rives de la Révolution. Mais l'humanisme pessimiste qui le caractérise le conduit toujours à en souligner les dérives autoritaires, de même que sa vision de la Russie soviétique est toujours assombrie par l'ombre de la Tchéka. Il est symptomatique, à cet égard, qu'il ait situé *L'oiseau solitaire*, dont la rédaction est interrompue en mars 1918 par l'écriture du *Marquis de Bolibar*, au seuil de la Terreur plutôt que sous la Législative — vision sans doute inspirée par le *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, roman de chevet que Perutz chérit « comme la Bible »<sup>104</sup>. Ainsi, ce n'est pas le processus révolutionnaire en lui-même qui est envisagé dans *Le marquis de Bolibar*, mais la phase suivante, celle où le pouvoir, bien qu'il ait changé de main, continue de s'exercer selon les règles immuables de la tyrannie, les grands de ce monde poursuivant leur rêve de gloire tandis que le peuple et la troupe en payent le prix. De ce point de vue, le texte met en scène une double trahison de l'utopie résumée de manière ambiguë par ce mot de liberté dont

---

<sup>104</sup>L'action de deux œuvres débute au même moment, en mai 1793, juste avant les émeutes des sans-culottes qui précipitent la chute des Girondins.

En 1924, Perutz affirme dans la préface à sa traduction du texte hugolien : «Einem, der seit zwanzig Jahren Hugos "Quatre-vingt-treize" [sic] für sich allein besessen und geliebt hat wie die Bibel, wird heute ein alter Traum verwirklicht. Er darf dem Leser dieses Werk vorlegen, das großartig, bedeutungsvoll, hinreißend und doch verschollen ist.» Cité d'après *Catalogue*, p. 184.

Perutz est certainement fasciné par l'art de Victor Hugo, par le souffle épique et tragique qui traverse sa prose et donne à l'Histoire l'ampleur du mythe, par le réalisme de détail qui caractérise aussi cette écriture, notamment dans l'art de peindre le peuple et dans la manière de croquer les personnages secondaires en quelques traits toujours signifiants — il ne serait pas sans intérêt de pousser plus loin la comparaison en vue de mieux cerner ce qu'il emprunte au romantisme français en matière de roman historique. Mais l'écrivain autrichien est bien loin de partager l'optimisme de son aîné latin et sa foi dans le progrès de l'humanité, qui lui permet de justifier la Terreur même comme une nécessité historique.

Perutz était aussi lecteur d'Anatole France : Jean-Pierre Chassagne remarque que la critique consacrée par l'écrivain, dans sa jeunesse, à *La rôtisserie de la Reine Pédauque* établit déjà un lien entre les aventures de l'abbé Coignard, libre penseur du XVIII<sup>e</sup> siècle, et la Révolution française, qui achèvera sur l'échafaud ce qui avait débuté comme une conversation de salon (*Le scepticisme*, pp. 305-306). Plus qu'un scepticisme désabusé, c'est sans doute une ironie voltairienne mêlée d'anarchisme qui a pu séduire le futur écrivain dans le texte de son aîné parisien. Anatole France a par ailleurs écrit un roman sur la Terreur, *Les Dieux ont soif*, qui a pu nourrir la réflexion de Perutz en la matière.

se réclame également chaque camp : Saracho et Napoléon en sont l'un comme l'autre les fossoyeurs.

Dans *Turlupin*, œuvre à laquelle Perutz travaille juste avant d'entamer la traduction de *Quatrevingt-treize*, cet horizon utopique a disparu puisque le projet révolutionnaire naît dans la tête du tyran lui-même :

« Le but de sa vie avait été de briser la puissance des grands du royaume, d'arracher des mains de la noblesse le pouvoir de conduire l'État. Pour parvenir à cet unique but, il s'était attiré la haine du monde. Rêvant à la grandeur de la France, il avait pris pour armes la dissimulation, la fourberie, la cruauté et la dureté. Et maintenant, se trouvant à la fin de sa vie, il voyait son œuvre menacée. [...] »

C'est peut-être dans une heure de mélancolie et de désespoir, où sa volonté intacte se cabrait contre son corps dévasté, qu'est né en lui ce terrible plan. Son dernier coup, le plus effroyable, devait frapper tous ceux qui s'opposaient à sa volonté. Et le roi lui-même se trouvait en travers du chemin. Dans l'Angleterre de Cromwell était apparue une idée neuve. Dans ses derniers jours, Richelieu avait la vision d'une République française. »<sup>105</sup>

L'idylle agreste à laquelle rêvent les paysans de *La troisième balle*, la cité paisible des Aztèques, la liberté dont se réclament les soldats de Napoléon et les rebelles espagnols — tous ces idéaux font place à la vision d'un État centralisé, fonctionnel, marqué par une pensée puritaine. Poussant la logique de l'absolutisme à l'extrême, le Richelieu de Perutz la retourne pour anticiper l'autoritarisme jacobin dont l'intransigeance morale s'incarne dans l'allié auquel le cardinal fait appel, Saint-Chéron, « mortel ennemi de la noblesse » fustigeant dans ses prêches la débauche d'une caste inutile et

<sup>105</sup>«Das Ziel seines Lebens war es gewesen, die Macht der Großen des Reiches zu zerbrechen, die Gewalt über den Staat den Händen des Adels zu entreißen. Um dieses einen Zieles willen hatten er den Haß der Welt auf sich geladen. Frankreichs Größe war sein Traum, Verstellung, Tücke, Grausamkeit und Härte waren seine Waffen gewesen. Und jetzt, am Ende seines Lebens stehend, sah er sein Werk bedroht. [...] In einer Stunde der Schwermut und der Verzweiflung, in der sein ungebrochener Wille sich gegen seinen zerstörten Körper aufbäumte, mag jener schreckliche Plan in ihm entstanden sein. Sein letzter und furchtbarster Streich sollte allen denen gelten, die seinem Willen im Wege standen. Auch der König stand seinem Willen im Wege. Im England Cromwells war ein neuer Gedanke entstanden. In seinen letzten Tagen sah Richelieu die Republik Frankreich.» *Turlupin*, p. 9.

coûteuse et appelant le peuple, avec les accents d'un Saint-Just, à ne pas faire de quartier<sup>106</sup>.

Il y a bien sûr une grande part de jeu, sur laquelle on reviendra, dans cette inversion qui fait d'un des fondateurs de l'absolutisme français l'ancêtre des conventionnels les plus extrémistes. Mais l'« anachronisme » malicieusement souligné par Perutz lui-même<sup>107</sup> n'est qu'en partie fantaisiste. Sur le plan historique, comme de note Jean-Baptiste Duroselle, la constitution des Provinces-Unies en 1588 et la première révolution anglaise, soldée par l'exécution de Charles Ier en 1649 après sept années de guerre civile, montrent que « la république n'était pas impossible au XVIIe siècle, au moment où triomphait l'absolutisme »<sup>108</sup>. Le cardinal de Retz lui-même établit un parallèle entre divers mouvements de libération qui ont mis fin à la souveraineté de princes légitimes et la Fronde à laquelle il participe activement :

---

<sup>106</sup>«Am Abend [...] predigte er [...] dem Volke den Aufruhr gegen die Schatten, gegen die Tagediebe in den Kaleschen und Kutschen, gegen die Steuerpächter und ihre Mätressen, gegen die käuflichen Richter, gegen die auf Pfründen und Pensionen erpichten Kreaturen des Königs, gegen die Federhüte und die Perücken, gegen das ganze morsche Reich.» Ibid. p. 12.

«Der Tag ist gekommen, haltet euch bereit. Die Gerechtigkeit gebietet euch, aufzustehen und mit den Waffen in der Hand eure armseligen Hütten, eure erkalteten Herde zu verlassen. [...] Strafbar wird nur der, der Mäßigung übt. Wer seine feinde schont, verdammt sich selbst. Gott hat sie in unsere Hände gegeben. Wir müssen sie alle vernichten, wir dürfen keinen von ihnen schonen, weder Mann noch Frau, weder groß noch klein, weder gut noch böse, weder alt noch jung, damit auch nicht einer von ihnen übrigbleibe und daß mit ihnen zugleich auch das Gedächtnis ihrer Namen erlösche.» Ibid. pp. 75-76.

Cette « Saint-Barthélemy de la noblesse française » devait faire 17000 morts, selon les plans que Perutz prête à Richelieu (ibid. p. 8) — par comparaison, le massacre des protestants, en 1572, fit environ 3000 victimes et la Terreur montagnarde 2627 selon Jean-Baptiste Duroselle (in *L'Europe. Histoire de ses peuples*. Paris : Librairie académique Perrin et Bertelsmann Lexikonverlag, 1990 ; Hachette, coll. *Pluriel*, p. 394). La rhétorique de Saint-Chéron, dans son intransigeance, est à l'évidence inspirée de 1793 bien plus que du XVIIe siècle — Duroselle rappelle par exemple ce mot de Saint-Just : « Ce qui constitue la République, c'est la destruction totale de ce qui lui est opposé » (ibid.).

<sup>107</sup>«War Richelieus Plan unausführbar? Absurd? Wahnwitzig? Ein Anachronismus der Weltgeschichte? Es gehört zu den großen Rätseln der Menschheitsentwicklung, daß die französische Revolution erst im Jahre 1789 zum Ausbruch gekommen ist.» *Turlupin*, p. 10.

<sup>108</sup>Op. cit. p. 332.



« Les Suisses paraissaient [...] si étouffés sous la pesanteur de leurs chaînes, qu'ils ne respiraient plus quand la révolte de trois de leurs paysans forma les Liges. Les Hollandais se croyaient subjugués par le duc d'Albe quand le prince d'Orange [...] conçut et enfanta leur liberté. [...] Ce qui cause l'assoupissement dans les États qui souffrent est la durée du mal, qui saisit l'imagination des hommes, et leur fait croire qu'il ne finira jamais. Aussitôt qu'ils trouvent jour à en sortir, [...] ils sont si surpris, si aises et si emportés, [...] que bien loin de considérer les révolutions comme impossibles, il les croient faciles ; et cette disposition toute seule est quelquefois capable de les faire. Nous avons éprouvé et senti toutes ces vérités dans notre dernière révolution. Qui eût dit, trois mois avant la pointe des troubles, qu'il en eût pu naître dans un État où la maison royale était parfaitement unie, où la cour était esclave du ministre, où les provinces et la capitale lui étaient soumises, où les armées étaient victorieuses, où les compagnies paraissaient de tout point impuissantes : qui l'eût dit eût passé pour insensé, je ne dis pas dans l'esprit du vulgaire, mais je dis entre les Estrées et les Senneterres. »<sup>109</sup>

On se prend à penser que Perutz, ne craignant point pour sa part qu'on le croie privé de sens commun, pousse les choses un peu plus loin en avançant de sept ans l'heure de la révolte et en fondant en une même figure le détenteur du pouvoir et ses contestataires.

Or ce raccourci, qui fait basculer l'érudition historique dans la bouffonnerie, s'appuie aussi sur la tradition des théories de l'absolutisme : le même Retz, selon une distinction essentielle en la matière, notait déjà que Richelieu, ne faisant aucun cas des vieilles lois et coutumes « reçues et comme mises en dépôt » entre les mains des parlements, instaurait « dans la plus légitime des monarchies, la plus scandaleuse et la plus dangereuse tyrannie qui ait peut-être jamais asservi un État » et mettait ainsi en péril le pouvoir qu'il était censé affermir, puisque la rébellion pouvait dès lors

---

<sup>109</sup>Notons tout de même que lorsque Retz parle de la Fronde comme d'une "révolution", il faut l'entendre au sens qu'à ce mot à l'époque, où il désigne tout type de changement brutal dans le domaine politique — coup d'État, renversement d'une dynastie — sans impliquer nécessairement une modification de régime (Cardinal de Retz : *Mémoires précédés de La conjuration du Comte de Fiesque*. Paris : Classiques Garnier Multimédia, 1998, pp. 309-310).

Les *Mémoires* avait été traduits en 1799, puis en 1913, année où paraissent aussi les *Historiettes* de Tallemant des Réaux — deux sources essentielles que Perutz, s'il les a consultées, se garde bien de citer. Mais il nomme Retz au premier chapitre (*Turlupin*, p. 11) et le fait ensuite apparaître à la tête de la procession qui empêche Turlupin de revenir à temps au Pont-Rouge pour réparer sa faute envers le mendiant — il est très symptomatique que Perutz ne désigne alors le mémorialiste que par un titre peu connu du grand public, celui de coadjuteur de l'archevêque, empêchant ainsi l'identification immédiate du personnage (ibid. p. 20).

paraître légitime<sup>110</sup>. C'est très exactement la thèse défendue par les nobles assemblés au château des Lavan :

« Nous autres de Normandie, nous voulons la paix, et le Roi la veut aussi, et la reine, et le peuple, et toute la France — mais Monsieur de Richelieu ne veut point de paix. Depuis des années, il ne cesse de tenir en échec par la violence les lois du royaume et compte pour rien les droits de la noblesse tels qu'ils sont établis et enregistrés. Il veut la guerre ! Et bien soit ! Il l'aura. Nous lutterons les armes à la main contre le tyran qui bafoue les lois, qui dévaste la France, et qui a livré au bourreau les vassaux les plus nobles et les plus fidèles de Sa Majesté. Et pareils à la Vierge et saint Joseph [...] qui partirent chercher l'enfant Jésus, nous nous mettons en route nous aussi en inscrivant sur nos étendards : *regem nostrum quaerimus !* — nous cherchons notre Roi, le Roi juste, le Roi à notre écoute, le Roi qui règne sans arbitraire ni tyrannie, le Roi sans Richelieu.»<sup>111</sup>

Le portrait de Richelieu en fossoyeur de la monarchie, appuyé sur les mêmes arguments, fait par ailleurs la conclusion de *Cinq-Mars*, où Vigny relate le dernier complot ourdi contre le ministre, en 1642 — année justement choisie par Perutz pour situer son roman, émaillé de discrètes allusions à l'affaire<sup>112</sup>. L'écrivain autrichien lisait Hugo, Balzac ou Anatole France<sup>113</sup> ; ses biographes n'ont pas jusqu'ici relevé le nom de celui qui est

<sup>110</sup>Cardinal de Retz, op. cit. pp. 298-303 (passages cités pp. 299 et 300). Retz avoue lui-même avoir pris part à une conjuration avortée contre Richelieu (ibid. p. 239-241).

<sup>111</sup>«Wir in der Normandie, wir wollen den Frieden, und der König will ihn und die Königin will ihn und das Volk will ihn und ganz Frankreich will ihn — aber der Herr von Richelieu will den Frieden nicht. Seit Jahren hört er nicht auf, die Gesetze des Königreichs gewaltsam zu unterdrücken, und die verbürgten und verbrieften Rechte des Adels achtet er für nichts. Er will den Krieg! Gut denn! Er soll ihn haben. Wir werden mit den Waffen in der Hand gegen den Tyrannen kämpfen, der die Gesetze verletzt, Frankreich verwüstet und die edelsten und getreuesten Vasallen Seiner Majestät dem Henker überliefert hat. Und wie die Jungfrau und der heilige Josef [...] ausgingen, um das Jesuskind zu suchen, so gehen auch wir und schreiben auf unsere Fahnen: *Regem nostrum quaerimus!* — Unseren König suchen wir, den gerechten König, den König, der uns hört, den König ohne Willkür und Tyrannei, den König ohne Richelieu.» *Turlupin*, p. 130.

<sup>112</sup>«Wahrhaftig! Es ist Croiseau!" sagte der Herzog von Lavan. "Welch eine Vergeltung der Dinge. Er ist es, der den Großstallmeister und den Herrn de Thou auf das Schafott gebracht hat.» Ibid., p. 119.

«"Ehre dem Andenken des Herrn von Effiat! Ehre dem Andenken des Herrn von Montmorency!" rief von seinem Platz her der Prinz von Aubijoux.» Ibid. p. 130.

Henri d'Effiat, marquis de Cinq-Mars, grand-écuyer du Roi, et son ami François de Thou sont condamnés et exécutés en septembre 1642. Henri de Montmorency s'était soulevé en 1632 et, vaincu à Castelnaudary, fut emprisonné puis exécuté.

<sup>113</sup>Balzac est cité dans *Seigneur, ayez pitié de moi !* comme l'un des grands auteurs universels, aux côtés de Hamsun, Tourgueniev et Dostoïevski (*Herr*, p. 8) — il compte

considéré comme l'un des pères du roman historique français, mais on ne peut qu'être frappé par la similitude qui existe entre l'introduction de *Turlupin* et le final de *Cinq-Mars*. Lors des fêtes données par Richelieu après l'exécution des conjurés, Corneille et Milton se retrouvent par hasard au Pont-Neuf, sous la statue d'Henri IV, où passe une foule qui chante une vieille ronde de la Ligue dont le refrain annonce prophétiquement : « Les rois sont passés ». Commentant la mort des conspirateurs, chacun des deux poètes pressent à sa manière les changements futurs :

« Leur dernier soupir a été celui de l'ancienne monarchie ; il ne peut plus régner ici qu'une Cour dorénavant ; les Grands et les Sénats sont anéantis.

— Et voilà donc ce prétendu grand homme ! repris Milton. Qu'a-t-il voulu faire ? Il veut donc créer des républiques dans l'avenir, puisqu'il détruit les bases de votre monarchie ? »<sup>114</sup>.

Après un court débat sur les mobiles du cardinal et l'avenir de la nation française, c'est au futur thuriféraire de la révolution puritaine que revient le mot de la fin :

« Puisque ce Richelieu ne voulait que le pouvoir, que ne l'a-t-il donc pris par le sommet, au lieu de l'emprunter à une faible tête de Roi qui tourne et qui fléchit ? Je vais trouver un homme qui n'a pas encore paru, et que je vois dominé par cette misérable ambition ; mais je crois qu'il ira plus loin. Il se nomme Cromwell. »<sup>115</sup>.

Vigny, inspiré par les théories monarchistes de son temps, peint en Richelieu l'homme qui mine les assises traditionnelles du pouvoir royal — noblesse et parlements — laissant le souverain nu face au peuple qui, un jour, partira à l'assaut de ce trône exposé<sup>116</sup>. Perutz, franchissant avec

---

certainement parmi les auteurs que Perutz aurait emmenés sur une île déserte puisque l'écrivain prit la peine de se procurer ses œuvres (avec celles, notamment, de Goethe, Pouchkine, Poe, Dostoïevski, Dickens, sans oublier la Bible de Luther) avant de prendre le chemin de l'exil (voir à ce sujet *Ich kenne alles*, p. 219).

On notera aussi que le premier livre publié par Anatole France, écrivain familier à Perutz, était consacré à Vigny.

<sup>114</sup>Alfred de Vigny : *Cinq-Mars*. Paris : Gallimard, 1980 (Coll. *Folio*), p. 485.

<sup>115</sup>*Ibid.* p. 487. La tête « qui tourne et qui fléchit » annonce toutes celles qui vont tomber, en Angleterre comme en France — Milton a du reste justifié l'exécution de Charles Ier dans plusieurs pamphlets.

<sup>116</sup>La scène finale propose ce tableau éclairant : « Le Parlement est mort, disait l'un des hommes, les seigneurs sont morts : dansons, nous sommes les maîtres ; le vieux Cardinal s'en va, il n'y a plus que le Roi et nous. » *Ibid.* p. 482.

allégresse les limites du vraisemblable historique<sup>117</sup>, pousse cette vision jusqu'à faire de Richelieu lui-même un double de Cromwell ou un précurseur de la Convention<sup>118</sup>. Un pont se trouve ainsi jeté entre les deux bords de la Révolution, établissant une continuité historique entre la tyrannie absolutiste d'ancien régime et le despotisme postrévolutionnaire. L'élan insurrectionnel lui-même, en tant que tentative de donner une forme concrète à l'utopie, se trouve dès lors escamotée. Contrairement à *La troisième balle* ou au *Marquis de Bolibar*, *Turlupin* organise une disjonction radicale entre l'acte de révolte et un quelconque discours de libération populaire, brouillant à l'extrême les pistes idéologiques. C'est Richelieu, représentant de la tyrannie, qui mobilise le bas peuple par le truchement de

---

<sup>117</sup>Si l'on tient à endosser le rôle de ces professeurs d'histoire dont Perutz aime à se moquer dans ses œuvres, on notera bien évidemment que la vision d'un Richelieu prêt à sacrifier la personne et la fonction royale pour imposer sa conception de l'État est plus qu'improbable, de même que l'idée selon laquelle la jeunesse française était prête à prendre modèle sur les "têtes rondes" anglaises pour se soulever (*Turlupin*, p. 11). Si Retz lui-même note dans son portrait du cardinal que celui-ci «anéantissait par son pouvoir et par son faste royal la majesté personnelle du Roi», c'est pour tempérer aussitôt en ajoutant : «mais il remplissait avec tant de dignité les fonctions de la royauté, qu'il fallait n'être pas du vulgaire pour ne pas confondre le bien et le mal en ce fait» — et le mémorialiste de souligner aussi la clairvoyance politique du ministre pour mieux faire contraste avec un Mazarin chargé, lui, de tous les vices (op. cit. pp.303-308 ; citation p. 304). Quant au retentissement de la guerre civile anglaise, Simone Bertière rappelle dans son *Introduction aux Mémoires* de Retz qu'elle fut réduite, contribuant plutôt à «renforcer l'attachement des Français à la monarchie» — fort ébranlé à l'époque de la Ligue (ibid. p. 39). Il est de toute manière encore trop tôt, en 1642, pour l'envisager : la république ne sera proclamée à Londres qu'en 1649, et c'est plutôt au moment de la Fronde qu'il faut en chercher l'influence (ibid. p. 508 et dans l'*Introduction*, pp. 38-39). Mazarin l'utilisera pour discréditer ses ennemis — dont Retz, qui se défendra d'avoir été séduit par Cromwell (ibid. pp. 39 et 708). Son rôle avéré d'agitateur populaire, qui sait si bien utiliser les ressources de sa charge de coadjuteur de Paris — dont son oncle reste l'archevêque en titre — pour se concilier la faveur du "public", ne permet donc pas d'en faire un précurseur de Talleyrand, comme l'imagine Perutz (*Turlupin*, p. 11) : «... ses quelques expériences personnelles d'affrontement à la foule déchaînée le retiennent de tout engagement populaire véritable. Il n'était pas prêt à devenir le Mirabeau d'une Fronde triomphante», note pour sa part Simone Bertière (op. cit. p. 42). Tous ces détails n'auraient guère d'intérêt s'il s'agissait de blâmer en Perutz un historien trop dilettante ; les écarts même qu'il se permet montrent au contraire à quel degré de précision il connaissait l'époque dont il s'inspire.

<sup>118</sup>Dans sa *Notice sur Cinq-Mars* (op. cit. p. 541), Annie Picherot note que «la société cultivée de la Restauration vivait aussi dans le souvenir, non seulement des "excès de 93", mais de la Révolution anglaise de 1649 et de la restauration des Stuarts. Ce n'est pas un hasard si le nom de Cromwell paraît alors si souvent dans les discours parlementaires, dans les journaux, dans les écrits et les notes d'un Stendhal, d'un Balzac, d'un Hugo, et, enfin, dans le *Cinq-Mars* de Vigny.»

Saint-Chéron contre une noblesse qualifiée de parasitaire, tandis que les grands du royaume, luttant contre le despote, ne font finalement que défendre leurs privilèges. Le batelier qui justifie par la misère l'indignité de Croiseau, l'homme du cardinal que ses adversaires accablent de leur mépris jusque dans son agonie, les renvoie justement à leur position sociale :

« " Messires " dit-il. " À nous autres, pauvres gens, la vie ne laisse qu'un choix cruel. Meurs de faim ou fais-toi vaurien. Celui que vous voyez étendu ici a bien souvent manqué d'une bouchée de pain pour nourrir ses enfants. Mais vous que vos richesses font grands — qui vous contraignent à devenir traîtres et rebelles ? " »

" Mon ami! ", répliqua le prince de Marsillac. " Personne ne peut répondre à ta question. Malgré toutes les découvertes que l'on a faites, il y a maintes régions de l'âme humaine qui sont restées terres inconnues. " »<sup>119</sup>

La réponse ne laisse pas d'étonner : au lieu de reprendre un discours monarchiste mettant en avant le rôle fondamental de la noblesse auprès du souverain, au lieu même d'en appeler à l'honneur et aux anciennes libertés aristocratiques, ce sont les ressorts secrets de l'âme humaine que le prince invoque pour expliquer la révolte. Les débats qui vont ensuite agiter l'assemblée des rebelles confirment cette vision, invalidant progressivement les justifications politiques et éthiques du projet de soulèvement. Pierre de Roncherolles, porte-parole des gentilshommes normands qui ouvre les discussions, établit lui-même une première hiérarchie où l'orgueil de caste prend le pas sur la question du bon gouvernement : ce ne sont point tant « les injustices des intendants, la limitation des libertés publiques, la privation de charges et de dignités, de fiefs et de terres » qui provoquent la colère des grands, que le déshonneur de se voir régenter par un homme de

---

<sup>119</sup>«Ihr Herren!" sagte er. "Für uns arme Leute ist das Leben ein grausames Entweder-Oder. Stirb Hungers oder werd ein Spitzbuben. Der, den ihr hier liegen seht, der hat an manchen Tagen nicht einen Mund voll Brot für seine Kinder gehabt. Aber ihr, die ihr groß seid durch eure Reichtümer — wer zwingt euch, daß ihr zu Verrätern und zu Rebellen werdet?" "Mein Freund!" sagte der Prinz von Marsillac. "darauf kann niemand dir eine Antwort geben. Trotz aller Entdeckungen, die man gemacht hat, ist noch gar mancher Bezirk der menschlichen Seele ein unerforschtes Land geblieben."» *Turlupin*, p. 119.

On notera la formulation mise dans la bouche du batelier : c'est la richesse seule qui fait la grandeur de ces nobles, et non leur haute naissance qui leur donnerait des qualités légitimant leurs privilèges et leurs fonctions.

petite naissance<sup>120</sup>. Même si Perutz reprend par ailleurs les discussions attestées qui divisèrent les conjurés de 1642 ou, plus tard, les frondeurs, à propos de l'alliance avec l'Espagne<sup>121</sup>, le monarchisme dont se réclament les personnages de *Turlupin* tient plus d'un regroupement d'intérêts animé par l'amour-propre que d'une véritable vision de l'État. Ces grands seigneurs sont au moins aussi prompts à tirer l'épée les uns contre les autres au premier soupçon d'injure<sup>122</sup> qu'à s'accorder sur une stratégie, et la seule chose qui les unit véritablement dans leur désir de révolte leur vient en effet des régions obscures de leur âme : c'est tout simplement leur haine envers un homme par lequel ils se sentent humiliés<sup>123</sup>.

<sup>120</sup>«Man hat es gewagt, einen Statthalter über uns zu setzen, der nicht unseresgleichen, der nicht von Adel ist. Solange es sich um die Gerechtigkeit der Intendanten, um die Beschränkung der öffentlichen Freiheiten, um den Verlust unserer Ämter und Ehrenstellen, unserer Lehen und Liegenschaften gehandelt hat, haben wir unser Unglück ohne Murren ertragen, und unser Entschluß, auf bessere Zeiten zu warten, stand fest. Nun aber ist es klar und für jedermann erkennbar geworden, daß es auf unsere Ehre abgesehen ist.» Ibid. p. 129.

Armand Jean du Plessis de Richelieu était un cadet de petite noblesse qui avait su se faire respecter, malgré la détestation dont il faisait l'objet. C'est plutôt à Mazarin que la noblesse française reprochera ses origines roturières ; le portrait qu'en donne Retz débute par ce bel alexandrin : « Sa naissance était basse et son enfance honteuse. » Cardinal de Retz, op. cit. p. 305 (voir aussi l'*Introduction* pp. 26-27, où Simone Bertière montre que tout oppose Mazarin aux idéaux aristocratiques du temps).

<sup>121</sup>*Turlupin*, pp. 132-133 et 137.

<sup>122</sup>L'accueil fait par Lavan à Turlupin, qui se présente sous l'identité de René de Josselin, en atteste : en attendant de commencer les discussions en présence de l'envoyé des nobles exilés, il a fallu régler un différend entre Luynes et La Roche-Pichemer (*Turlupin*, p. 77), contre qui Turlupin se verra à son tour engagé dans un duel (ibid. p. 90), avant d'en risquer un de plus pour tenter de se dégager du premier (ibid. p. 105). La querelle sur l'alliance avec l'Espagne en provoque un autre entre Mömpelgard et Noirmoutier (ibid. p. 137), et Turlupin exagère à peine lorsqu'il résume ainsi ce qu'il saisit de la vie des grands : «Es ist gefährlich, ein Edelmann zu sein. [...] Man ißt, man trinkt, man läßt es sich wohl ergehen, und ehe man sich dessen versieht, liegt man mit so viel Degenstichen im Leib auf einem Sandplatz, daß einem kein Chirurg mehr auf die Beine helfen kann.» Ibid. p. 92.

Il s'agit d'une donnée historique (on sait que le duel, fort à la mode, faisait assez de ravages pour que Richelieu l'interdît sous peine de mort), mais aussi d'un cliché littéraire qui laisse soupçonner l'influence d'Alexandre Dumas — ce n'est sans doute pas un hasard si Perutz choisit un Monsieur de Bragelone (sic) comme interlocuteur de Turlupin dans une discussion sur les légions infernales (ibid. pp. 113-114). L'écrivain autrichien citait déjà *Les Trois Mousquetaires* et *Le collier de la Reine* comme jalons du roman historique en 1907 dans sa critique de *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (cf. *Catalogue*, p. 36 ; le vicomte de Bragelonne est le nom d'Athos, Dumas lui a consacré un roman éponyme).

<sup>123</sup>«Da war mit einem male die Versammlung der Edelleute, die einig waren in ihrem Haß gegen Richelieu, in zwei Parteien geschieden, rechts um den Prinzen von Aubijoux

L'horizon utopique, qui manque donc autant dans les desseins de Richelieu que dans l'opposition nobiliaire, subsiste seulement sous la forme d'une citation fondée sur un contresens, tandis qu'il incombe à un pauvre barbier de déjouer sans le vouloir et sans comprendre les plans du ministre tout puissant, sauvant du même coup la noblesse et la monarchie. Perutz fait en effet écrire au jeune Diderot, indigné par « l'exécution barbare » infligée à un meurtrier — on songe évidemment aux supplices de Damiens et de Calas —, qu'il faut désormais espérer en « une nouvelle Saint-Martin, qui arrivera nécessairement et changera le monde de fond en comble »<sup>124</sup>. Or la Saint-Martin, qui tombe un 11 novembre comme l'on sait<sup>125</sup>, devait être jour de grand massacre selon les plans de Richelieu. La langue trahit donc le philosophe :

« Si Diderot s'était douté de l'effroyable secret que dissimulait cette expression renvoyant à la Saint-Martin, lui qui rêvait de faire advenir sans effusion de sang un nouvel ordre des choses, imaginant une révolution des esprits, il n'aurait certainement pas écrit ces mots. »<sup>126</sup>

En faisant de l'allusion à cette Saint-martin réinventée une expression figée dont le sens fluctue, c'est toute la dialectique de l'utopie, entre pureté conceptuelle et incarnation meurtrière, qu'évoque l'écrivain. La révolution selon Diderot est un songe pacifique d'avant le règne de la guillotine, d'avant la venue de ce génie de la guerre qu'est, à tous les sens du terme, Napoléon, d'avant le Grand Soir d'Octobre, d'un rouge trop sanglant aux

---

geschart, standen die einen, links, mit dem Herrn von Caille und von Rougon als Führer, die anderen, und zwischen ihnen stand, ratlos und in höchster Verwirrung, Turlupin.» *Turlupin*, p. 132.

<sup>124</sup>«Was kann ich denn anderes tun, als warten und auf einen neuen St.-Martins-Tag hoffen, der einmal kommen muß und die Welt von Grund auf verändern wird.» Ibid. p. 8. On notera que cet appel révolutionnaire est marqué par la même mélancolie résignée que le lyrisme de Donop — écho stylistique qui montre assez la peine de Perutz à prophétiser le bonheur pour demain en des formules véritablement enthousiastes.

<sup>125</sup>Voir à ce sujet *supra*, note 76, p. 236 et Jean-Pierre Chassagne : *L'histoire comme farce ou la déconstruction de l'histoire dans Turlupin de Leo Perutz*. In *Le roman historique dans les pays scandinaves au XXe siècle*. Germanica N° 23, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3 : 1998, p. 159.

<sup>126</sup>«Wenn Diderot geahnt hätte, welches furchtbare Geheimnis hinter der Wendung vom St.-Martins-Tag verborgen lag, hätte er, der von einer unblutigen Neuordnung der Dinge, von einer Revolution der Geister träumte, diese Worte sicherlich nicht geschrieben.» *Turlupin*, p. 132.

yeux de Perutz. Mais en oubliant d'où vient en réalité l'expression de " Saint-Martin ", l'encyclopédiste construit une vision purement abstraite, laissant à l'écart le problème du passage à l'acte, aveugle au fait que la mise en œuvre d'une idée peut aussi être une trahison qui se paye en vies humaines. Plus encore, le siècle de la Raison, changeant avec une ironie toute libertine le sens de l'expression, repousse aux calendes grecques la réalisation de l'utopie révolutionnaire qu'il appelle par ailleurs de ses vœux<sup>127</sup> : sans mémoire des expériences passées, sans projection dans un avenir réel, il n'est donc pas à même d'en mesurer les conséquences concrètes. Or ce jour naguère redoutable de la Saint-Martin s'incarnera bien autrement que l'espérait Diderot, dont la vision s'inverse presque terme à terme dans la fameuse définition d'Amberg, fasciné et perplexe devant le « rêve de faire advenir par la violence un nouvel ordre des choses »<sup>128</sup> : les Lumières avaient en quelque sorte perdu d'avance<sup>129</sup>.

<sup>127</sup>«Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts erhielt das Wort vom St.-Martins-Tag eine ironisch-scherzhafte Färbung, es wurde etwa im Sinne eines "Sankt-Nimmermehr-Tages" gebraucht.» Ibid, pp. 7-8.

<sup>128</sup>Voir *supra*, 3.3, *Internationale*, pp. 197-198. Pour mémoire : «Der Umsturz! Der Traum von einer gewaltsamen Neuordnung der Dinge.» *Petri*, p. 184.

<sup>129</sup>Jean-Pierre Chassagne donne une lecture philosophique de ces jeux de mots qui révèlent la faillite des Lumières : « Perutz se sert du représentant d'un optimisme et d'une foi dans le progrès, qu'il ne partage pas, pour dénoncer les violences de la Révolution française. Il met en évidence l'opacité de la langue qui se traduit par un ébranlement de l'identité du mot « révolution » lors de son utilisation dans des contextes hétérogènes. Le cheminement de l'histoire de France entre la Saint-Barthélémy [sic.] et la Révolution de 1789 n'illustre donc pas le processus dialectique qui conduit à l'actualisation de l'esprit au sens hégélien, mais plutôt l'éternel retour de la volonté de puissance qui se dissimule sous l'apparence du progrès. » J.-P. Chassagne, 1998, *op. cit.*, p. 156.



EVELYNE JACQUELIN

# Variations fantastiques L'exemple de Leo Perutz

Tome 2

Thèse de doctorat  
(Arrêté du 30/3/1992)

Sous la direction de  
M. le Professeur Jean-Jacques POLLET

ÉCOLE DOCTORALE DE L'UNIVERSITÉ D'ARTOIS

2002

## Sommaire

### Tome 1

<b>Abréviations des ouvrages fréquemment cités</b> .....	VI
<b>Préambule</b> .....	I
<b>1- Les ambiguïtés d'une redécouverte</b> .....	10
<b>1.1- « Auf und Ab des Nachruhms »</b>	
<b>Une carrière contrastée soumise aux aléas de l'histoire</b> .....	10
Succès (10) – Embarras (12) – Crises (13) – Exil (16) – Isolement (18) – Retour ? (21)	
<b>1.2- « Aber die Literaturkritik wußte schon damals nicht recht wohin mit ihm »</b>	
<b>Une évaluation hésitante du corpus</b> .....	25
Modernité ? (25) – Divertissement ? (27) – Fluctuations (29) – Charge (33) – Contextualisation (36) – Esthétique (39)	
<b>1.3- « ... und was daran Literatur ist, das gibt sich so anspruchsvoll und bescheiden, daß man den Dichter über dem Gedichteten vergißt »</b>	
<b>Réflexions sur la question de la valeur littéraire et les malentendus marquant la réception perutzienne</b> .....	43
Paralittérature (43) – Commerce (45) – Conformisme (48) – Modèle (50) – Polysémie (52) – Architecture (55) – Paradoxes (58)	
<b>2- Les scandales du fantastique</b> .....	62
<b>2.1- « ... heute mit recht als einer der bedeutendsten phantastischen Erzähler in deutscher Sprache angesehen »</b>	
<b>Un rattachement discuté au domaine fantastique</b> .....	62
Lectures (62) – Classement (65) – Recherches (67) – Contestation (69) – Révocation ? (74)	
<b>2.2- « Étrange démarche que celle qui consiste à parler longuement d'un objet préalablement déclaré indéfinissable »</b>	
<b>Divergences théoriques de part et d'autre du Rhin</b> .....	77
Approches (77) – Réticences (81) – Malentendus (87) – Accents (92) – Positionnements (96)	
<b>2.3- « Et puis, il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu'on fasse pour le proscrire »</b>	
<b>Élaboration d'une définition</b> .....	103
Prolégomènes (103) – Transtextualité (105) – Genre ? (108) – Grotesque (111) – Trame (115) – Variables (118) – Contexte (123) – Discours (128) – Codes (132)	
<b>3- Mimèsis</b> .....	140
<b>3.1- « ... mit fast erschreckender Lebensechtheit ... »</b>	
<b>L'art du détail vrai, signature perutzienne</b> .....	140
Ancrage (140) – Authenticité (143) – Détails (147) – Autoportrait (152) – Garnison (156)	

<b>3.2- « Sprache der Zeit, ... Sprachgeist der Personen »</b>	
<b>Le « réalisme textuel » : mimétisme verbal, identités langagières et vraisemblable onomastique</b> .....	162
Archaïsmes (162) – Jargons (164) – Babel (166) – Idiolectes (169) – État civil (172) – Identité (178)	
<b>3.3- « Die Klage des Lear'schen Narren hat auf mich immer stärker gewirkt als die des König Lear »</b>	
<b>Réalisme social et regard politique</b> .....	183
Miséreux (183) – Subversion (185) – Aliénation (190) – Reich (192) – Internationale (196)	
<b>4- Mémoire des lieux et « temps mauvais »</b> .....	201
<b>4.1- « Aber man ist mit einem Land oder einer Stadt nicht fertig, solange man seine Träume noch dort lokalisiert »</b>	
<b>Adresses et itinéraires : réseau de noms, stations du deuil</b> .....	201
Symbolisme (201) – Topographie (203) – Villes (205) – Fronts (209)	
<b>4.2- « Du warst — leider mit Recht — immer ein Pessimist »</b>	
<b>La critique face aux pièges de l'histoire, caution mimétique ambivalente mise au service d'un pessimisme trompeur</b> .....	214
Histoire (214) – Pessimisme (217) – Patronage (222) – Valeurs (224)	
<b>4.3- « Si l'on rudoie l'utopie, on la tue »</b>	
<b>Repères temporels et dialectique de la révolte</b> .....	227
Chronologies (227) – Règnes (231) – Révoltes (236) – Révolution (245)	
<b>Tome 2</b>	
<b>5- Le double jeu de l'histoire</b> .....	256
<b>5.1- « Mein Roman ist ja keine geschichtlich treue Darstellung, keine Quelle historischer Tatsachen »</b>	
<b>Détournements et réécriture paradoxale de l'histoire</b> .....	256
Duplicité (256) – Montages (260) – Brouillages (271) – Bascule (283)	
<b>5.2- « Impressionistische Analyse der Historie »</b>	
<b>La geste de Grumbach ou l'anamorphose de Charles Quint</b> .....	292
Chroniques (292) – Charles Quint (293) – Correspondances (297) – Allemagne (300) – Défaites (304) – Renoncement (307) – Anamorphose (310)	
<b>5.3- « ... eine Verbeugung vor dem alten Prag »</b>	
<b>Une fresque de Bohême : Rodolphe et Mordechai Meisl</b> .....	313
Tresse (313) – Pactes (315) – Désillusion (318) – Minorités (323) – Deuil (327)	
<b>6- Imaginatio phantastica</b> .....	336
<b>6.1- « ... auf manchen Seiten blättert man wie in der orientalisch-farbigen Pracht von Tausend und eine Nacht »</b>	
<b>Une filiation revendiquée avec la tradition du conte</b> .....	336
Emprunts (336) – Conte (341) – Oralité (344) – Formulettes (348) – Scansion (351)	

<b>6.2- « Man spürt die mystische Welt hinter den Erscheinungen des Tages » Lieux étranges, passeurs et auxiliaires magiques : une dérive parfois parodique vers l'« autre côté » des choses</b>	359
Topoi (359) – Lieux (360) – Exotisme (364) – Antiquaires (366) – Livres (371)	
<b>6.3- «Es herrschen Schicksal, Teufelspakt und Fluch » Rencontres avec l'au-delà , entre ésotérisme dérisoire et surnaturel judéo-chrétien</b>	377
Mages (377) – Sortilèges (380) – Succube (386) – Émissaires (393)	
<b>7- Les labyrinthes du destin et le fantastique désenchanté</b>	403
<b>7.1- « Der Gott des Zufalls in seiner unberechenbaren Laune » L'emprise du diable et la Loi divine</b>	403
Ambivalence (403) – Fatalité (405) – Engrenage (412) – Destins (416)	
<b>7.2- « Das ist die Geschichte [...], sie gehört Ihnen, machen Sie aus ihr, was sie wollen » Jeux de piste fantastiques : parcours métaphysiques et miroirs de la conscience malheureuse</b>	323
Dichotomie (423) – Croyances (428) – Pièges (432) – Clivage (437) – Jumelages (443)	
<b>7.3- « Ein jeder trägt sein Jüngstes Gericht in sich » Les habits profanes du merveilleux et le rêve d'épopée</b>	451
Apories (451) – Désenchantement (458) – Déshonneur (464) – Disarmo ! (470)	
<b>Bilan</b>	477
<b>Bibliographie chronologique des textes écrits par Leo Perutz</b>	490
<b>Annexe : production théâtrale et audiovisuelle</b>	497
<b>Bibliographie des ouvrages cités</b>	500
<b>Index des noms propres</b>	515
<b>Table des matières analytique</b>	523
<b>Remerciements</b>	533

## Abréviations des ouvrages fréquemment cités

### 1- Œuvres de Leo Perutz

- **HERR ...** : *Herr, erbarme dich meiner!*, Vienne : Zsolnay, 1985, contenant :
  - **ANTICHRIST** : *Die Geburt des Antichrist*. Ibid.
  - **DIENSTAG** : *Dienstag, den 12. Oktober 1916*. Ibid.
  - **DRUCK** : *Nur ein Druck auf dem Knopf*. Ibid.
  - **GESPRÄCH** : *Gespräch mit einem Soldaten*. Ibid.
  - **HERR** : *Herr, erbarme dich meiner!* Ibid.
  - **KARTÄTSCHKE** : *Das Gasthaus zur Kartätsche*. Ibid.
  - **MOND** : *Der Mond lacht*. Ibid.
  - **SERVI** : „*Pour avoir bien servi*“. Ibid.
  - **TAG** : *Der Tag ohne Abend*. Ibid.
- **JUDAS** : *Der Judas des Leonardo*, Vienne : Zsolnay, 1988.
- **KOSAK** : *Der Kosak und die Nachtigall*. Écrit avec Paul Frank. Munich : Langen Müller, 1991.
- **KUGEL** : *Die dritte Kugel*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1987 (rororo 12198).
- **MAINACHT ...** : *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996, contenant notamment :
  - **BARDI** : *Der Tod des Messer Lorenzo Bardi*. Ibid.
  - **BRUDER** : *Der Bruder des Leonardo. Ein Gespräch*. Ibid.
  - **HATZ** : *Die Hatz auf den Mond*. Ibid.
  - **MAINACHT** : *Mainacht in Wien*. Ibid.
  - **SCHRAMEK** : *Der Feldwebel Schramek*. Ibid.
  - **SOLITÄR** : *Der Vogel Solitär*. Ibid.
- **MANGOBAUM** : *Das Mangobaumwunder*. Écrit avec Paul Frank. Munich : Langen Müller, 1991.
- **MARQUES** : *Der Marques de Bolibar*, Vienne : Zsolnay, 1986.
- **MEISTER** : *Der Meister des Jüngsten Tages*, Vienne : Zsolnay, 1989.
- **NACHTS** : *Nachts unter der steinernen Brücke*, Vienne : Zsolnay, 1988.
- **NEUN** : *Zwischen neun und neun*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988 (rororo 12199).
- **PETRI** : *Sankt Petri-Schnee*, Vienne : Zsolnay, 1987.
- **REITER** : *Der schwedische Reiter*, Vienne : Zsolnay, 1958.
- **TURLUPIN** : *Turlupin*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988 (rororo 12282).
- **WOHIN** : *Wohin rollst du , Äpfelchen?* Vienne : Zsolnay, 1987.

Les textes sont cités dans la pagination des éditions données ci-dessus.

### 2- Ouvrages critiques

- **CATALOGUE** : MÜLLER Hans-Harald et ECKERT Brita Éd. : *Leo Perutz : 1882-1957 ; eine Ausstellung der deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Catalogue de l'exposition. Vienne & Darmstadt : Zsolnay, 1989.
- **DIE FORM DER IDENTITÄT** : BUCHNER Martina : *Die Form der Identität in den phantastischen Romanen Leo Perutz*. Diss., Graz, 1994.

- **DIE HISTORISCHEN ROMANE** : MURAYAMA Masato : *Leo Perutz. Die historischen romane*. Phil. Diss., Vienne, 1979.
- **DOPPELTE WELTEN** : MARTÍNEZ Matías : *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- **DROMMETENROT** : LÜTH Reinhard : *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen : Corian-Verl. Wimmer, 1988.
- **ERINNERUNG UND SCHRECKEN** : NEUHAUS Dietrich : *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1984.
- **ICH KENNE ALLES** : SIEBAUER Ulrike : *Leo Perutz - „Ich kenne alles. Alles, nur mich nicht“*. Gerlingen : Bleicher, 2000 (Diss., Ratisbonne, 1998)
- **LEO PERUTZ** : MÜLLER Hans-Harald : *Leo Perutz*. Munich : Beck, 1992 (Beck'sche Reihe ; 625 : Autorenbücher).
- **LE SCEPTICISME** : CHASSAGNE Jean-Pierre : *Le scepticisme dans l'œuvre narrative de Leo Perutz*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble III, Juin 1999.
- **LP PHANT** : JAFFÉ CARBONELL Verónica : *Leo Perutz, ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Phil. Diss., Munich, 1986.
- **POETIK UND HISTORIK** : MANDELARTZ Michael : *Poetik und Historik : christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen : Niemeyer, 1992.
- **ZEITEN, RÄUME** : BERG Stephan : *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart : Metzler, 1991.

### 3- Avertissement

Ce travail a été commencé avant 1998 et se réfère à de nombreux documents antérieurs à la réforme de l'orthographe allemande : les citations originales n'ont pas été corrigées selon ces nouvelles normes.

## 5- Le double jeu de l'histoire

« *Wer hat Recht ? Der Dichter oder der Historiker ?* » (Leopold Perutz : *Um 1750*. In *Teplizer Zeitung*. 8/10/1907).

### 5.1- « *Mein Roman ist ja keine geschichtlich treue Darstellung, keine Quelle historischer Tatsachen.* »<sup>1</sup> - Détournements et réécriture paradoxale de l'histoire

#### - Duplicité -

Si l'œuvre de Leo Perutz offre une véritable vision de l'histoire, proposant à travers l'évocation précise d'époques diverses une réflexion générale sur les rapports de pouvoir, l'écrivain se garde bien d'afficher aucun projet pédagogique autrement qu'avec ironie. De ce point de vue, le travail sur le temps se coule dans la voie qu'il suit plus généralement lorsqu'il s'agit de souscrire à un certain réalisme : point de programme, aucune ambition proclamée de dresser un état de la société ou du psychisme humain, ni de mettre à jour une quelconque dialectique de l'histoire, mais une série de notations mimétiques qui ressortissent d'abord à une forme de nominalisme, telles ces listes d'objet, ce fétichisme du mot propre, ces incrustations d'expressions étrangères, cette manière de décliner presque systématiquement le patronyme et la profession des personnages, ou encore de condenser l'évocation historique en une juxtaposition de dates et de noms propres — villes, batailles, princes et chefs de guerre. La sécheresse du trait l'emporte sur le charnu de la description, exclut la digression et l'exposé didactique ; tout projet panoramique se perd, fragmenté en ces innombrables éclats miroitants et dispersés par lesquels le réel se trouve simplement dénommé, convoqué par allusion : il s'agit d'un réalisme en quelque sorte émiétté, donc paradoxalement propice au déploiement d'une fiction qui peut plus facilement s'affranchir des règles de la vraisemblance et se mêler de merveilleux.

Dans le cas particulier des références historiques, Perutz joue constamment double jeu. Cela peut expliquer que selon le regard et la

---

<sup>1</sup>Leo Perutz : lettre à N. Arséniev, 9/5/1928 ; citée in *Catalogue*, p. 190.

sensibilité du critique, l'histoire apparaisse comme un élément central ou au contraire comme une simple toile de fond, voire comme une caution mimétique exclusivement vouée au détournement. L'écrivain soumet à sa fantaisie de conteur les emprunts qu'il fait au hors-texte des événements attestés pour emmener ses personnages sur les chemins du tragique : en cela, il fait entrer des *realia* dans l'espace de fictions qui posent la question de l'au-delà, il insère des faits avérés dans des parcours soumis à la fatalité, confronte le connu, l'authentifié, le vérifiable à l'énigme du destin. Voilà qui explique en dernière analyse les fluctuations de la réception, entre lecture fantastique et lecture historique de ses œuvres. En fait, des romans comme *La troisième balle*, *Le marquis de Bolibar* ou *Le cavalier suédois* sont nourris de références extrêmement précises tout en présentant, comme on le verra plus loin, les structures fantastiques les plus classiques du corpus perutzien ; d'une manière analogue, *La nuit sous le pont de pierre* mêle inextricablement le réel historique au merveilleux, tandis que *Turlupin* ou *Le Judas de Léonard* traitent avec une désinvolture affichée les connaissances pourtant fort détaillées qu'ils mobilisent — le classement des œuvres par genre suppose donc une certaine prudence.

Il est vrai qu'au premier abord, marier l'histoire au fantastique semble une entreprise contradictoire, au point d'avoir été parfois jugée, on l'a vu, comme une faute esthétique. Le roman historique s'adosse à un ensemble d'archives extra-littéraires, puise dans un fonds de personnages et de faits répertoriés, authentiques. On sait que le fantastique, pour sa part, met en question les règles de la mimésis et ébranle ainsi une certaine conception du réel. Les enjeux paraissent donc fort dissemblables ; cependant, des points de rencontre peuvent apparaître. Ainsi, le recours à l'histoire est d'un bénéfice évident pour le fantastique, qui a besoin de construire un univers fortement ancré dans la réalité pour mieux déployer ses effets de rupture. Inversement, ni l'absolue fidélité aux faits attestés, ni même le recours exclusif à une esthétique réaliste ne représentent le seul mode d'écriture possible pour le roman historique. Mettre en scène telle ou telle époque, c'est aussi l'interpréter, la réordonner en un tableau dont la cohérence est à la fois d'ordre esthétique et idéologique. On connaît bien cette éternelle gageure d'un genre qui fait profession de se soumettre aux



faits pour atteindre une vérité, mais s'autorise la distance et la stylisation pour mieux faire apparaître celle-ci. Se référant aux Anciens, Vigny distinguait lui-même « la VERITE de l'art et le VRAI du fait »<sup>2</sup>, accordant à la seule imagination créatrice le pouvoir de donner sens, au-delà de l'anecdote authentique, à la geste des hommes. Michael Mandelartz note que l'on retrouve cette « suprématie de la forme sur la fidélité aux faits » aussi bien dans les nouvelles de C. F. Meyer que chez Döblin<sup>3</sup>. À la suite de Hans-Harald Müller, Jean-Pierre Chassagne rappelle la rupture effectuée à cet égard par Döblin et ses successeurs, qui « accentuent le rôle de la fiction, voire du fantastique »<sup>4</sup> au lieu de voiler ce travail de recomposition en cherchant à produire un effet de réel sans faille comme tentait de le faire un roman professoral affichant des prétentions scientifiques. De ce point de vue, le travail de Perutz s'inscrit à la fois dans le sillage d'un certain romantisme et dans la modernité de l'entre-deux-guerres, l'écrivain usant à l'extrême de la licence propre à sa condition puisqu'il ne se contente pas de marier fiction et faits réels, mais substitue à la causalité historique communément admise une logique proprement littéraire qui bouscule aussi la loi des genres : faisant feu de tout bois, il fonde ses fantaisies les plus hardies sur des données authentiques inattendues, comme le montre bien le portrait d'un Richelieu prêt à sacrifier le pouvoir royal, en même temps qu'il n'hésite pas à introduire des motifs fantastiques comme ceux de la prédiction avérée ou de la prédestination pour expliquer, par exemple, la défaite protestante de la Montagne Blanche<sup>5</sup>.

Ce qui se joue avant tout dans cette rencontre entre histoire et fantastique, c'est un effacement des frontières de la fiction, un métissage entre invention et véridicité par lequel se trouve finalement affichée et célébrée la liberté de l'artiste. Michael Mandelartz, qui rappelle que Perutz se glisse dans les interstices de l'histoire pour y laisser jouer librement son

---

<sup>2</sup>Alfred de Vigny, op. cit., p. 22.

<sup>3</sup>*Poetik und Historik*, pp. 58-59.

<sup>4</sup>*Le scepticisme*, p. 104. Jean-Pierre Chassagne se fonde sur l'étude de Michel Vanoosthuyse : *Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin*. Paris : PUF, 1996. Voir aussi *Leo Perutz*, p. 103.

<sup>5</sup>C'est le thème de *La table de l'empereur*, deuxième nouvelle de *La nuit sous le pont de pierre*.

imaginaire, comblant à son gré les blancs laissés par les chroniques<sup>6</sup>, refuse l'une et l'autre approche générique au nom de la fiction : leur statut littéraire soustrayant tous les événements narrés à l'épreuve de la vérification, on ne saurait à son avis lire le corpus perutzien à la lumière de catégories fondées sur une dichotomie qui oppose faits authentiques et faits imaginés<sup>7</sup>. Pourtant, c'est précisément ce passage du réel à la littérature, cette transmutation au cours de laquelle l'écrivain peut tout se permettre, que Perutz met en scène et commente avec malice, et l'on ne peut rendre justice à son art combinatoire si l'on s'interdit de penser le texte dans sa dimension référentielle. Bien entendu, il ne s'agit pas en la matière de perpétuer l'illusion mimétique du commentateur en traitant des séquences narratives, des personnages et de leurs actes, comme s'il s'agissait de faits et d'êtres réels, mais il importe de saisir l'œuvre dans son rapport avec un hors champ invoqué comme une norme devant donner du crédit à la fiction et corrodée dans le même temps par l'écriture littéraire. Car telle est bien la double fonction de la référence historique : point d'ancrage mimétique s'il en est, l'histoire se trouve happée par une fantaisie qui la fait dériver vers l'imaginaire, et les récits de Perutz se construisent tous dans un va-et-vient constant entre la mise en place minutieuse de repères temporels relevant

---

<sup>6</sup>Mandelartz donne deux exemples d'événements historiques attestés, mais comportant des zones d'ombre que Perutz peut exploiter par la fiction : la mort, dans des circonstances non élucidées, de Montezuma (abattu par les Espagnols ou lapidé par son peuple), et la rencontre de Loew et de Rodolphe II le 16 février 1592, dont l'objet n'est pas connu (*Poetik und Historik*, p. 167).

Hans-Harald Müller s'est aussi attaché à analyser ces jeux de déconstruction et de recomposition (*Leo Perutz*, pp. 103-111 ; voir aussi les postfaces de *Die dritte Kugel*, *Turlupin* et *Der Judas des Leonardo*). D'autres exemples seront étudiés plus loin.

<sup>7</sup>Mandelartz réfute ainsi les théories de Hans Vilmar Geppert établissant une distinction entre le roman historique traditionnel, qui cherche à masquer autant que possible la solution de continuité entre faits réels et éléments purement romanesques, et " l'autre " roman historique, affichant au contraire ce hiatus dans une perspective de distanciation critique dont la portée est à la fois esthétique et politique (l'enjeu est évidemment de distinguer les œuvres d'un Döblin, par exemple, du roman professoral ; voir *Poetik und Historik*, pp. 6-17). Pour la même raison, Mandelartz refuse droit de cité au concept de fantastique qui suppose, dans la variante todorovienne à laquelle il se réfère, de s'interroger sur la réalité de faits fictifs (ibid. pp. 17-24). On a vu que départager les sphères du quotidien, du naturel, du rationnel, d'une part, et de l'impossible, du surnaturel, de l'irrationnel d'autre part, posait en effet un problème souvent mal résolu par les théories du genre, auquel la voie sémiotique offre toutefois une solution praticable (la critique de Mandelartz à Todorov repose du reste aussi sur d'autres malentendus déjà évoqués au chapitre 2).

d'une écriture réaliste et l'ébranlement de ces mêmes jalons, dont le pouvoir d'authentification se trouve sollicité et mis en question dans un même mouvement. La perspective ouverte par Jean-Marie Schaeffer se révèle à cet égard libératrice : parmi les multiples éléments composant l'horizon sur lequel se détache toute écriture littéraire, il importe de saisir de quelle manière spécifique un texte fait miroiter diverses traditions génériques, en s'en réappropriant chaque fois la grammaire. Il ne s'agit donc pas de délimiter un territoire abrité derrière des frontières, ni de réclamer des œuvres de manière exclusive pour donner un peu de lustre aux troupes censées défendre, par exemple, l'honneur de ces deux domaines en mal de légitimité que sont le fantastique et, pour d'autres raisons, le roman historique. L'écriture perutzienne se réfère manifestement aux deux catégories et appelle une lecture diversifiée : il est non seulement loisible, mais avant tout nécessaire de rapporter l'œuvre à différents canevas sans requérir telle tradition ou tel mode d'analyse contre telle ou tel autre<sup>8</sup>.

- Montages -

Le refus d'une mise en scène didactique de l'histoire se manifeste d'abord par les décalages que Perutz opère lorsqu'il intègre à ses fictions des éléments attestés hors du texte littéraire. Un passage du *Marquis de Bolibar* illustre, en le mettant en abyme, cet art du détournement. Brockendorf, cherchant à impressionner la belle Monjita qui menace les officiers importuns de dévoiler au colonel l'empressement qu'ils lui témoignent, se vante de ses faits d'armes :

---

<sup>8</sup>Jean-Pierre Chassagne note à ce sujet, dans une perspective plus générale : « Avec une jubilation, que partage *a posteriori* son lecteur, l'auteur feint tour à tour de sacrifier au genre du roman d'aventures, du roman policier, ou du roman historique, alors que tous ses récits ont pour problématiques centrales la crise identitaire et la décadence de la société. L'effet de surprise résulte, en premier lieu, des ruses narratives par lesquelles l'auteur court-circuite l'horizon d'attente de son lecteur, dérange ses habitudes de lecture et brouille les pistes qu'il avait feint d'esquisser. Cette stratégie déconstructionniste opère dans deux directions : elle brise la linéarité du récit en bouleversant la chronologie, elle complexifie le décodage par des procédés tels que la mise en abyme et la dialogisation qui génèrent l'ambiguïté. » *Le scepticisme*, p. 210. J.-P. Chassagne consacre son chapitre 4 à l'étude de ces jeux narratifs qui vont aussi occuper notre réflexion d'un point de vue plus précis, celui des rapports entre les références au réel et le déploiement d'un imaginaire nourri de magie.

« " La dernière fois que j'ai laissé mon adversaire mort sur les lieux d'un duel, c'était il y a trois mois. À Marseille, tout près de la porte Maillot. Pistolets, à six pas de distance. "

Il se tourna vers nous :

" Vous souvenez-vous encore du général Lenormand, mon voisin de table lorsque j'avais mon couvert au quartier du maréchal Soult ? "

Aucun d'entre nous ne savait rien de ce duel. Dans tout Marseille, il n'y avait pas de porte Maillot et Lenormand était le nom d'un petit marchand au coin de la rue aux Ours, à qui Brockendorf devait soixante francs pour s'être fait livrer des provisions : foie gras, jambon et deux bouteilles de Sherry.»<sup>9</sup>

L'épisode a valeur de commentaire : Perutz y livre une sorte d'art poétique, dévoilant la manière dont il compose lui-même ses œuvres. Les détails convoqués pour donner au récit toute l'authenticité souhaitée sont rarement créés de toutes pièces, mais l'écrivain brouille les cartes à travers une série de déplacements qui déportent les éléments de réalité vers la fiction. Verónica Jaffé Carbonell a par exemple noté que s'il existe bien une ville dénommée La Bisbal qui fut en son temps le théâtre d'une défaite napoléonienne, elle est située en Catalogne et les combats s'y déroulèrent en 1810-1811. Perutz réinvente donc la bourgade, qu'il transporte dans les Asturies, et retarde d'un an la bataille, modifiant aussi les forces en présence : les guérilleros remplacent dans son roman l'armée régulière conduite par Enrique O'Donnell, général espagnol d'origine irlandaise dont le souvenir s'inscrit peut-être en écho dans le nom prêté à l'officier anglais venu organiser les insurgés, William O'Callaghan, qui apparaît dans les premiers chapitres du livre<sup>10</sup>.

Les décalages de ce type abondent dans les œuvres de Perutz et témoignent autant de son érudition que de sa liberté, la licence qu'il s'accorde reposant toujours sur une connaissance approfondie du contexte

<sup>9</sup>«"Es sind drei Monate her, da hab' ich zum letzten Mal meinen Mann tot auf dem Duellplatz gelassen. In Marseille, dicht an der Porte Maillot. Auf Pistolen und wir gingen aus sechs Schritt Entfernung aufeinander los." Er wandte sich an uns: "Erinnert ihr euch noch des Generalkapitäns Lenormand, der mein Tischnachbar war, als ich in Marseille mein Gedeck bei Marschall Soult's Stab hatte?" Keiner von uns wußte etwas von diesem Duell. In ganz Marseille gab es keine Porte Maillot und Lenormand war der Name eines kleinen Kaufmanns an der Ecke der Rue aux Ours, der von Brockendorf sechzig Franken für gelieferte EBwaren: Gänseleber, Schinken und zwei Flaschen Sherry zu fordern hatte.» *Marques*, p. 154.

<sup>10</sup>*Marques*, p. 31. Tous les éléments historiques concernant la ville catalane et les combats de 1810-11 sont empruntés à *LP Phant*, p. 70. On peut aussi consulter à ce sujet la postface de Hans-Harald Müller et *Ich kenne alles*, p. 136.

auquel il emprunte. Car en même temps qu'il détourne le matériel historique, il cite d'innombrables détails et documents attestés, mais il les introduit comme en contrebande, empêchant qu'on puisse les repérer facilement, attaché qu'il est à rendre invisible tout travail préparatoire, à présenter un texte lissé, ce qui est aussi une manière de préserver et de proclamer l'autonomie de son art. Outre le groupe formé par Grumbach et ses paysans, *La troisième balle* donne maint témoignage de cette appropriation des données réelles qui se trouvent dévoyées, inversées, gauchies ou simplement masquées pour entrer en littérature. Si le rapport envoyé par Cortez à Charles Quint après sa fuite de Tenochtitlan est une citation fidèle, les figures de Dalila et de Catalina Juarez sont construites par transposition : c'est Cortez qui avait pour compagne, dans le Nouveau Monde, une aztèque rebaptisée Marina faisant office d'interprète, tandis que Catalina, la fiancée du jeune castillan débauchée par Mendoza, était dans la réalité la femme du conquistador<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>C'est Michael Mandelartz qui a signalé la citation du rapport adressé par Cortez à Charles Quint (*Poetik und Historik*, p. 73). Au sujet de Marina, voir entre autres, *LP Phant*, p. 115 et Ernst Samhaber : *Geschichte der Entdeckungsreisen*. Munich : Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf., 1955, p. 207 ; pour Catalina Juarez, *Kugel*, p. 26 et *Poetik und Historik*, p. 77 (Michael Mandelartz, qui précise encore que Pedro Carbonaro était un surnom de Cortez, s'appuie sur la maîtrise d'Agnes Krup-Ebert : *Geschichte und Identität. Zur Geschichte- und Erzählkonzeption von Leo Perutz' Roman Die dritte Kugel*. Hambourg, 1987). Mendoza lui-même est sans doute inspiré par la figure historique du premier vice-roi de la Nouvelle-Espagne, Antonio de Mendoza, envoyé par Charles Quint en 1535 pour évincer Cortez. Après 1550, il fut vice-roi du Pérou, où il mourut en 1552 (sur la mise à l'écart de Cortez, voir Michel Péronnet : *Le XVI<sup>e</sup> siècle : des grandes découvertes à la Contre-Réforme*. Paris, Hachette, 1981, p. 28).

Le chapitre intitulé *Die neue Welt* s'appuie sur une connaissance précise de la colonisation de Cuba par Diego Velázquez, gouverneur de l'île, et Hernán Cortez, son second (*Kugel*, p. 46) : l'exploitation économique des Indiens chassés par les Espagnols qui les soumettent à un travail forcé correspond tout à fait à la réalité historique (ibid. p. 36-37) ; le rapt de Dalila, que l'aubergiste portugais propose en vain d'acheter (ibid. p. 44), rappelle les querelles opposant souvent les colons durant cette première période encore très anarchique (cf. Michel Péronnet : op. cit. pp. 22-23 et 28-30) ; il y a même comme un écho de l'antagonisme qui divisera le gouverneur et Cortez lorsque ce dernier commencera à mettre sur pied une expédition vers le continent, en 1519, dans la scène où Velázquez entre en fureur contre son subordonné qui a laissé les Allemands s'échapper (*Kugel*, pp. 46-48). Le recrutement de mercenaires par le conquistador et le début de la conquête, à partir de VeraCruz, appuyée sur une politique d'alliance avec les Mayas du Yucatan, se retrouve aussi dans le chapitre suivant (*Kugel*, pp 50-52 et 54 ; Ernst Samhaber, op. cit., pp. 204-210).

*La nuit sous le pont de pierre* fait écho de bien des manières à ce premier roman, notamment par l'ampleur des données en jeu. C'est même toute une matière de Bohême, aux nombreuses facettes, dont Perutz s'empare pour écrire une œuvre qui l'accompagne durant vingt-sept années de sa vie, prenant en charge des souvenirs d'enfance autant qu'une mémoire collective douloureuse. On y retrouve les noms illustres des familles liées à la cour, qui composent dès le XVI<sup>e</sup> siècle le premier cercle de la noblesse autrichienne — Liechtenstein, Khevenhüller, Harrach, Pálffy, Lobkowitz, Colloredo, Trautson, Kinsky<sup>12</sup> — en même temps que tout le fonds de la culture juive pragoise. Wallenstein, Kepler, le grand rabbin Loew et ce monarque singulier qu'est Rodolphe II, protecteur des arts et des sciences, féru d'alchimie, dont le règne correspond à l'une des plus longues périodes de paix qu'ait connu le Saint Empire à l'époque moderne, juste avant la grande déchirure de la guerre de Trente Ans : tous ces éléments sont en outre déjà érigés en *topoi*, et l'écrivain les reprend en croisant histoire et légendes, précis mais infidèle quel que soit le domaine où il puise son inspiration<sup>13</sup>. La recherche des sources sur lesquelles Perutz a pu s'appuyer, l'étude des distorsions caractérisant ces emprunts et l'explicitation des enjeux qui s'y dessinent fourniraient la matière d'une monographie et ne

---

<sup>12</sup>En voici quelques exemples : *Nachts*, pp. 55 (jardins Kinsky), 67 et 179 (Colloredo), 122 et 165 (Khevenhueller et Harrach), 162 (Trautson), 189 et 237 (Pálffy), 224 (Kinsky), 251 (Harrach).

Sidoine de Lobkowitz, chancelier de Bohême et Charles de Liechtenstein, grand maître de la Cour, cités notamment dans *La sarabande* (*Nachts*, p. 51) et *Henri qui venait des enfers* (ibid. pp. 75 et 82) pour le premier, dans *Henri qui venait des enfers* (ibid. p. 76) et *La petite flamme consummée* pour le second (ibid. p. 251) ont joué un rôle politique important à partir de 1600 ; Charles de Liechtenstein sera chargé par Ferdinand II de rétablir l'ordre en Bohême après la bataille de la Montagne Blanche et fera exécuter les rebelles en 1621 (voir à ce sujet Jean Béranger : *Histoire de l'empire des Habsbourg. 1273-1918*. Paris : Fayard, 1990, pp. 274 et 294-295 ; sur l'importance de ces familles dans la Bohême de la Renaissance et de l'âge baroque, voir ibid. pp. 233 et 295, et sur leur place dans la société viennoise, voir Jean-Paul Bled : *Histoire de Vienne*. Paris : Fayard, 1998, pp. 264-265).

<sup>13</sup>Au sujet de Rodolphe II et de Prague en tant que *topoi* littéraires, voir *Poetik und Historik* pp. 95-100, où Mandelartz donne aussi des informations historiques, notamment sur les collections rassemblées par l'empereur dans un contexte de pansophie et sur l'évolution du ghetto. Il remarque avec justesse que Perutz évite à dessein les motifs trop souvent traités, préférant s'inscrire dans les marges de cette tradition pour préserver sa liberté d'écriture (ibid. p. 104). Au sujet du Rodolphe II historique, on peut lire en première approche le chapitre que lui consacre Jean Béranger (op. cit. pp. 271-289).

peuvent être abordées ici que par le biais de quelques exemples. Michael Mandelartz, qui a exploré pour partie ces multiples références, note que Perutz dispose de « connaissances historiques et littéraires vastes et détaillées, qui valent presque celles des érudits de la Renaissance »<sup>14</sup> et suit la trace de certains personnages secondaires qui, tels Philipp Lang ou l'alchimiste van Delle, sont attestés, tandis que d'autres, comme Brouza, laissent transparaître un modèle historique<sup>15</sup>.

La liberté avec laquelle Perutz dispose de cette matière de Bohême apparaît notamment dans certains décalages chronologiques touchant aux personnages principaux. Dans *L'étoile de Wallenstein*, par exemple, dont l'action est située en 1606, Mordechai Meisl, se sentant arrivé au terme de sa vie, se met à dilapider sa fortune alors que le marchand historique a disparu dès 1601. De même, Loew est donné pour mort depuis longtemps dans *La conversation des chiens*, récit daté de l'hiver 1609, alors qu'il s'est en réalité éteint le 22 août de la même année<sup>16</sup>. La stricte marche du temps ne compte guère dans cette Prague légendaire autant qu'historique : les épisodes mettant en scène le grand rabbin échappent ainsi à toute situation précise à l'exception du premier, censé se dérouler en 1589, année où Loew, justement, n'était pas à Prague<sup>17</sup>. L'écart le plus signifiant, à cet égard, est sans doute celui auquel donne lieu *Le thaler dérobé* en décrivant la

<sup>14</sup>«Perutz' breitgestreutes historisches und literarisches Detailwissen, das dem der Renaissancegelehrten kaum nachsteht» (voir *Poetik und Historik*, p. 99).

<sup>15</sup>Ibid. p. 104 (les alchimistes de Rodolphe II, notamment van Delle) ; p. 107 (Philipp Lang et Brouza). Mandelartz cite aussi l'attentat contre « l'empereur Wenceslas » en 1286 (il doit s'agir du roi Wenceslas II), faussement attribué à la communauté juive, que Perutz reprend manifestement en incriminant Wuk von Rosenberg, descendant de Zawisch von Rosenberg, le coupable médiéval. Wuk von Rosenberg est un personnage historique, mais une action contre Rodolphe II n'est pas attestée. La tentative d'assassinat de 1286 fait par ailleurs la matière d'une légende, *Das stille Jüdel*, (in Siegfried Schmitz Éd. : *Sippurim. Prager Sammlung von jüdischen Legenden*. Vienne, Leipzig, 1926 ; voir *Poetik und Historik*, p. 166 ; pour les emprunts aux légendes pragoises, voir 6.1, note 7, p. 337).

<sup>16</sup>*Nachts*, p. 40. Benjamin Gross : *Le messianisme juif dans la pensée du Maharal de Prague*. Paris : Albin Michel, 1994, p. 18.

<sup>17</sup>Loew a fait un premier séjour à Prague entre 1573 et 1584, puis n'y est revenu qu'en 1598 pour s'y installer jusqu'à sa mort (ibid. pp. 17-18).

On verra plus loin que Perutz a pris soin de parsemer ses textes d'indices permettant de reconstituer le déroulement chronologique du roman, sauf en ce qui concerne les deux autres épisodes où Loew intervient directement, *La sarabande* et *L'ange Asaël*, qui échappent à tout classement précis (cf. 5.3, « ... eine Verbeugung vor dem alten Prag », où les liens entre légende et histoire seront étudiés de façon plus systématique).

rencontre de Rodolphe jeune homme avec Meisl enfant, alors que le marchand historique est plus vieux que le monarque de vingt-quatre ans<sup>18</sup>. Ce réaménagement est lié au fait que Perutz construit son récit à partir d'une légende juive racontant comment un trésor préparé par des gnomes, dans la forêt, finit par trouver son destinataire<sup>19</sup>. Le rôle attribué par Perutz à Rodolphe y est tenu par le chef de la communauté juive. Les gnomes refusent de lui dévoiler le nom de l'élu auquel doivent revenir l'or et l'argent qu'ils entassent dans des sacs, lui apprenant seulement que l'échéance est fixée au jour des noces de sa fille. Le primat emporte alors trois ducats du trésor, échangés contre les siens, et les jette à la rue enveloppés dans un chiffon pour voir quel chemin ils vont prendre : c'est ainsi qu'il rencontre un jeune garçon pauvre à l'honnêteté et au zèle exemplaire nommé Mordechai Meisl. Pour greffer aux annales de Bohême et du Saint Empire cette légende qui fait de la fortune du marchand un signe d'élection, tout en établissant un lien symbolique et prophétique entre le souverain chrétien et le riche Juif, Perutz choisit de conserver ce rapport d'adulte à enfant, quitte à forcer quelque peu le calendrier. Mais le roman corrige le décalage au fil des épisodes : la différence semble s'annuler à mesure que s'entrecroisent les destinées des deux hommes, le temps paraissant passer plus vite pour Meisl qui, dans *La petite flamme consumée*, s'est mué en un vieillard malade, voué à une mort prochaine qu'il appelle de ses vœux<sup>20</sup>, alors que l'âge n'a pas atteint aussi vite le souverain qui fait soudain figure de cadet plutôt que d'aîné.

*L'étoile de Wallenstein* illustre d'une autre manière le travail de réécriture auquel se livre Perutz. L'épithète citée en exergue se retrouve sous une forme voisine dans les documents d'époque, et l'écrivain développe son récit à partir d'un détail pittoresque, la sensibilité auditive du général qui

<sup>18</sup>Rodolphe est né en 1552, Meisl en 1528.

<sup>19</sup>On en trouve une version, également citée par Michael Mandelartz (*Poetik und Historik*, pp. 139-140), dans Eduard Petiska : *Der Golem. Jüdische Märchen und Legenden aus dem alten Prag*. Berlin : Union Verlag, 1977, pp. 126-138 (rééd. Wiesbaden, 1981).

<sup>20</sup>«Es schien ihm, als wäre er schon lange an das Ende seines Daseins gelangt, aber das Sterben war ihm verwehrt. [...] War er, der Mordechai Meisl, nicht auch solch ein verzehrtes Lichtlein, das lange schon erloschen sein sollt' und dennoch weiterbrannte? Warum läßt mich Gott nicht erlöschen? » (*Nachts*, pp. 234-235).



ne souffrait d'entendre coqs, chiens, chats ou cliquetis de verre<sup>21</sup>. Il conjugue ce trait avec une autre anecdote dont l'histoire a conservé la trace écrite : la consultation de Kepler par Wallenstein, qui lui demande à plusieurs reprises des prédictions astrologiques<sup>22</sup>. Perutz imagine que le jeune officier rend visite au mathématicien le 30 novembre 1606<sup>23</sup> pour lui poser une simple question sur la position des astres deux nuits plus tard, non sans lui annoncer son intention de commander un thème astral. La scène est donc explicitement donnée comme un prélude aux échanges réels entre les deux hommes, dont Perutz reprend presque à la lettre, sous forme de citations masquées, deux aspects essentiels : le portrait psychologique dressé par Kepler dans l'horoscope de 1608 et les réticences qu'il y exprime quant à la prédiction astrologique<sup>24</sup>. En même temps, l'écrivain opère un

<sup>21</sup>Cette sensibilité est souvent mentionnée dans les épitaphes d'époque : «Er mocht den Hahn nit hören krähn, / Kein bellend Hündlein um sich sehn, / Und lacht doch der Kartonen. / Itzt hat er Ruh und langen Fried, / Kräht ihm kein Hahn und Huhn ein Lied, / Und kann sein Ohren schonen.» ou encore, plus proche de la version que donne Perutz : «Hier liegt und fault mit Haut und Bein / Der große Kriegsfürst Wallenstein, / Der große Kriegsmacht z'ammen bracht, / Doch nie geliefert recht ein Schlacht. / Groß Gut that er sehr vielen schenken, / Dargegen auch viel unschuldig henken. / Durch Sterngucken und lang tractiren, / That er viel Land und Leut verlieren. / Gar zart war ihm sein böhmisch Hirn, / Konnt nicht leiden der Sporen Klirrn. / Hahnen, Hennen, Hund er bandisirt / Aller Orten, wo er logirt. / Doch muß er gehn des Todes Strassen, / D' Hahn grahen, d'Hund bellen lassen.» (cité d'après Kurt Rothmann Éd.: *Erläuterungen und Dokumente, Friedrich Schiller. Wallenstein*. Stuttgart, Philipp Reclam : 1977, pp. 137-139 ; les vers soulignés sont ceux que Perutz a repris en les modifiant parfois).

<sup>22</sup>Le goût de Wallenstein pour l'astrologie est bien évidemment un motif littéraire célèbre. Il contacte Kepler une première fois en 1608 en conservant un anonymat qui sera vite levé, et demande de nouvelles prédictions en 1624 et en 1625, puis en 1628/29, alors qu'il est au faite de sa carrière (ibid. pp. 116-118).

<sup>23</sup>La date exacte est donnée indirectement par les premiers mots qu'adresse Kepler à Wallenstein : «Ihr seid also [...] am heutigen Tag dreiundzwanzig Jahre, zwei Monate und sechs Tage alt.» *Nachts*, p. 113 (Wallenstein est né le 24/9/1583). Les notations météorologiques corroborent le calcul : froid précoce (p. 106), premiers flocons (p. 113), atmosphère automnale de pluie et de vent dans laquelle baigne le voyage de Wallenstein en calèche (pp. 132-133).

<sup>24</sup>Perutz démarque le texte de 1608 sur les points suivants : position de principe de Kepler, persuadé que les secrets du destin demeurent inaccessibles à l'homme (ibid. pp. 107-108 et 111, et Kurt Rothmann Éd. : op. cit., p. 117) ; critiques envers le système des douze maisons astrologiques (ibid. p. 119 et *Nachts* p. 108) ; influence cependant maintenue de la configuration des astres, capable de déterminer par son harmonie une forme d'esprit plutôt qu'un parcours futur (ibid. p. 108 et Kurt Rothmann Éd. : op. cit., pp. 119-120) ; nécessité de saisir ensemble les multiples aspects d'une personne humaine, et non se fonder sur son seul thème astral, pour tenter de cerner son avenir (ibid. pp. 119 et *Nachts* p. 111) ; portrait psychologique de Wallenstein, enfin, qui apparaît comme un résumé de

double glissement qui accentue ce dernier aspect : d'une part, la description du caractère de Wallenstein résulte dans la nouvelle d'une analyse graphologique et non de l'étude des configurations astrales ; d'autre part, ce tableau est brossé dans une conversation avec Hanniwald, secrétaire particulier de l'empereur, avant l'arrivée du consultant qui n'en n'aura pas connaissance. Le seul résultat validé par Kepler manque donc à l'entrevue entre l'homme d'action, pragmatique à l'excès, et le mathématicien voué à l'étude rigoureuse de la nature<sup>25</sup>, ce qui accentue la vanité d'une consultation dans laquelle Wallenstein venait seulement chercher une assurance le confortant dans une entreprise qu'il ne veut de toute façon pas abandonner : le ciel n'est pas aussi propice qu'il le pensait, mais il est trop tard pour reculer et il doit passer outre, ce qui, finalement, lui portera chance.

Le récit confirme donc à la fois l'art et les thèses de Kepler, dans un paradoxe marquant aussi les documents d'époque : l'avenir est conforme aux prévisions du mathématicien, puisque c'est bien l'amour, annoncé par Vénus, qui est au rendez-vous, mais en même temps, la prédiction ne donne aucune véritable prise sur le futur, l'heureuse aventure de Wallenstein demeurant liée à un extraordinaire quiproquo. Tel est aussi le sens du commentaire livré par Jakob Meisl à la fin de l'épisode : on ne saurait mettre en doute les calculs de Kepler, affirme-t-il tout en montrant que les événements se prêtent à des interprétations toujours nouvelles — Mercure et l'argent transparaissent selon lui derrière Vénus pour ramener finalement au Mars guerrier qu'avait d'abord espéré Wallenstein. Les voies du ciel, offertes à une spéculation illimitée, demeurent donc finalement impénétrables, mais fournissent la matière d'un exercice jouissif : imaginer des combinaisons toujours nouvelles qui font naître autant de récits — ceux que, précisément, l'étudiant conte à son élève « par un jour de pluie et de brouillard, en novembre [...] au lieu de [l']initier aux mystères du calcul

---

celui qu'a dressé Kepler dans le même horoscope (ibid. p. 112 et Kurt Rothmann Éd. : op. cit., p. 120).

<sup>25</sup>Après avoir pris congé de Hanniwald, Kepler s'abîme par exemple dans la contemplation d'un flocon de neige resté accroché à la manche de son manteau, observant la structure hexagonale de ses cristaux (*Nachts*, p. 113).

trigonométrique »<sup>26</sup>, lui montrant que les chiffres et les dates apprises au lycée ne fournissent pas d'aussi belles explications à l'histoire que cet infini jeu de variation, de reprise, de déplacement, par la magie duquel les vers d'une ancienne épitaphe se muent en une chronique secrète et inédite<sup>27</sup>.

On le voit, étudier les décalages caractérisant la manière dont Perutz utilise l'histoire n'est pas simple affaire d'érudition, mais permet de mieux saisir certains enjeux de ses œuvres. *Turlupin*, qui donne lieu à une autre recomposition de l'histoire, en fournit un nouvel exemple. La biographie attribuée à l'envoyé de la maison de Vendôme, qui vient prendre la tête de la révolte noble, fait passer au nom de Beaupuis les futurs exploits du Grand Condé comme ses tribulations durant la fronde : Rocroi (1643), Lens (1648), arrestation des Princes (1650-1651), alliance avec l'Espagne et soulèvement du Sud-Ouest (1651-1652)<sup>28</sup>. La famille de Lavan, tout à fait

---

<sup>26</sup>«Ein Hund, der bellte, und ein Hahn, der krächte, die haben das Glück des Wallenstein begründet", sagte mein Hauslehrer, der stud. med. Meisl, als er mir an einem regnerischen und nebligen Novembertag diese Geschichte erzählte, satt mich in die Mysterien des Rechnens mit Sinus und Cosinus einzuführen.» Ibid. pp. 144-145.

Par ce jour pluvieux de novembre s'établit une correspondance entre le temps du récit, variation sur une épitaphe de Wallenstein, et le temps de la narration où Jakob Meisl conte et commente cette variation. Par ailleurs, les mystères du calcul trigonométrique ont laissé à Perutz un souvenir cuisant, puisqu'ils semblent lui avoir valu de rater l'équivalent autrichien du baccalauréat (Matura) selon le récit de Bermann (Ulrike Siebauer — *Ich kenn alles*, pp. 30-31 — précise à ce propos que l'écrivain et futur mathématicien avait échoué en physique, et non en mathématique, ce qui n'invalide pas l'affaire des tables de logarithmes fatales, achetées la veille de l'épreuve et truffées de formules rajoutées au crayon, qui lui valurent d'être ajourné).

<sup>27</sup>«Davon wirst du freilich in deinem Gymnasium nichts gehört haben, denn dort trichtert man euch nur Jahreszahlen ein.» *Nachts*, p. 145.

<sup>28</sup>«François Le Dangereux, Graf von Beaupuis, der Sieger von Lens und Racroy [sic], der Löwe Frankreichs — Le Dangereux, der des Verbrechens der beleidigten Majestät, begangen durch Hochverrat, überwiesen war, der an allen gegen die Regierung des Königreichs gerichteten Aufständen und Verschwörungen der letzten Jahre teilgenommen hatte, le Dangereux, dessen Namen unter den vier Artikeln des Traktats von Madrid stand, Le Dangereux, dem der Tod auf dem Schafott gewiß war, wenn er in die Hände des Kardinals fiel — Le Dangereux stand, die seidene Halbmaske in der Hand, in Reiterkleidern ...» *Turlupin*, p.110.

Perutz mêle dans ce portrait deux époques et deux cardinaux : le Grand Condé, né en 1621, est trop jeune pour avoir participé à toutes les conjurations du temps de Richelieu, dont il épouse du reste une nièce en 1641. Son père, Henri II de Bourbon, qui porte le titre de Monsieur le Prince (cf. *Turlupin*, p. 29) fut emprisonné de 1616 à 1619 pour rébellion, mais le cardinal avait alors été éloigné de la cour — le prince le servira au contraire lorsque celui-ci sera rappelé aux affaires, à partir de 1624. L'écrivain complète sa biographie fictive en empruntant donc à un autre membre de la maison de Condé, Louis de Bourbon, comte de Soisson, qui était en effet le chef du parti opposé à Richelieu et fut

fictive en revanche, est composée selon la même méthode, à partir d'éléments détournés : appartenance à la maison de La Trémoille, cousinage avec le duc de Luynes et, plus secrètement, écho des vains efforts de Marguerite de Rohan pour faire reconnaître comme légitime son fils adultérin, exclu de la succession, qui se prénomme justement Tancrede — le nom sous lequel Turlupin s'introduit à l'hôtel de Lavan, René de Josselin, renvoie du reste encore à la famille de Rohan et à son château du Morbihan<sup>29</sup>.

Cette transformation d'un bâtard de très haute naissance en un barbier simple d'esprit met au centre du récit la confrontation du peuple et des grands, nourrissant ainsi la thématique révolutionnaire développée au premier chapitre. Le lien avec 1789 s'établit du reste à travers un autre détournement de l'histoire signalé par Brigitte Forster : non seulement Perutz attribue à Saint-Chéron le rôle d'un Mirabeau avant l'heure, mais la biographie du noble renégat, envoyé à Vincennes par son père pour éviter une mésalliance, est calquée sur celle du futur orateur révolutionnaire<sup>30</sup>, à cette différence près que le vrai comte était lié à une marquise déjà mariée,

---

tué, ou peut-être assassiné, après avoir remporté la victoire de La Marfée sur les troupes royales en 1641, lors d'une tentative de soulèvement à laquelle participa aussi le cardinal de Retz (Cardinal de Retz, op. cit. pp. 232, 245-257). C'est à Mazarin que s'opposera pour sa part Louis II de Bourbon, le Grand Condé, en s'alliant avec l'Espagne et en soulevant le Bordelais. Dans sa jeunesse, jusqu'à la mort de son père en 1646, il est en général désigné sous le titre de duc d'Enghien, ou Monsieur le Duc. L'usage de ces dénominations, ainsi que celle de Monsieur pour Gaston d'Orléans, montre que Perutz avait fréquenté d'assez près les textes historiques pour qu'on ne puisse simplement le soupçonner d'approximation (*Turlupin*, p. 29, 94, 99).

François Le Dangereux, seigneur de Beaupuis, est lui-même un personnage réel, décrit par Retz comme une tête brûlée de ses parents qui entra dans la cabale des Importants, l'une des premières de la Régence, ourdie en 1643 par François de Beaufort, duc de Vendôme, mais il n'eut jamais aucun rôle de premier plan (Cardinal de Retz, op. cit. pp. 277-278).

<sup>29</sup>*Turlupin*, pp. 32 et 63 (allusions à la famille de La Trémoille [sic]), p. 77 (Luynes) et p. 70 (René de Josselin). Retz évoque brièvement Tancrede de Rohan, qui est tué à Vincennes pendant la Fronde parlementaire, le 29 janvier 1649, alors qu'il participait à une petite expédition des insurgés assiégés par les troupes royales (Cardinal de Retz : op. cit. p. 415). L'épisode se place juste avant l'exécution de Charles Ier et la proclamation de la République en Angleterre, début février — contexte politique auquel Perutz emprunte justement pour faire de Richelieu un autre Cromwell.

<sup>30</sup>*Turlupin*, pp. 11-12, et Brigitte Forster : *Absichtliche Unabsichtlichkeit. Erzählweisen und Motive in Leo Perutz' Turlupin*. Conférence donnée lors du Symposium *Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Leo Perutz – Dimension des Werks – Stationen seiner Wirkung*. Vienne, 20-21/9/2000 (en cours de publication).

Sophie de Monnier, et non à la fille d'un aubergiste. Ce double glissement de la noblesse vers le peuple permet la peinture d'un cloisonnement social dont Perutz souligne la violence. On la retrouve notamment dans les plaintes de Jeanneton, la servante obligée de fuir l'hôtel de Lavan pour échapper à un mariage forcé<sup>31</sup>, mais elle est aussi à l'œuvre dans la scène où se décide le destin de Turlupin : le mendiant auquel il regrette de n'avoir pas fait l'aumône est tué par le cheval d'un « gentilhomme à l'allure nonchalante et la mine contrariée » qui se fait nettoyer les bottes tandis que l'on constate la mort de sa victime<sup>32</sup>. Or, la rencontre avec cette incarnation de la morgue aristocratique est en tout point fatale : elle provoque la mort du mendiant et jette aussi Turlupin, qui se méprend sur les paroles du cavalier, dans une aventure où le pauvre bouffon n'a pas sa place<sup>33</sup>. C'est le même homme, malencontreusement retrouvé à l'hôtel de Lavan sous les traits du redoutable La Roche-Pichemer, qui lui rappellera sans cesse ses modestes origines en s'interrogeant sur les circonstances de leur première rencontre, endossant ainsi le rôle d'un destin toujours plus menaçant<sup>34</sup> — Turlupin mourra

<sup>31</sup>*Turlupin*, p. 125 — de ce point de vue, Jeanneton fait pendant à Saint-Chéron, puni, lui, pour s'être permis de choisir une femme à son goût en dehors des impératifs sociaux.

<sup>32</sup>«Nicht weit von ihm stand ein Edelmann in lässiger Haltung und mit verdrossener Miene neben seinem Pferd, und ein livrierter Diener kniete vor ihm auf der Erde, damit beschäftigt, den Straßenkot von seinen Stulpstiefeln wegzuschuern.» (*Turlupin*, p. 21).

<sup>33</sup>Ibid. p. 22. Le gentilhomme évoque un prochain enterrement que Turlupin pense contre toute vraisemblance être celui du mendiant, et c'est en s'y rendant qu'il aura l'illusion d'être reconnu pour fils par la duchesse de Lavan. La méprise renvoie une fois encore à la violence sociale, redoublée par les obsessions de Turlupin : celui-ci, pétri de remords à l'idée d'avoir bêtement compromis son salut en refusant au mendiant la grosse pièce d'argent qui lui restait, ne doute pas une seconde que le gentilhomme aille aux funérailles d'un être dont, en réalité, un seigneur de son espèce ne saurait avoir cure — première erreur de jugement liée à une insurmontable différence de condition qui donnera lieu à maintes variations comiques lors du séjour de Turlupin à l'hôtel de Lavan.

<sup>34</sup>«Der Herr von La Roche-Pichemer kam langsam heran, blieb vor Turlupin stehen und betrachtete ihn mit Aufmerksamkeit. Und jetzt, mit einemmal, wurde es Turlupin klar, daß in diesem Edelmann das Verderben vor ihm stand, das Ende seines Abenteuers, der Untergang.»

Les souvenirs du gentilhomme ne suffisent pas à démasquer le barbier, mais renvoient clairement à la différence de rang : «"Ich erinnere mich Ihrer ganz genau", fuhr der Herr von La Roche-Pichemer fort. "Ich weiß nur nicht, wo und wann es war, aber Ihr Gesicht habe ich nicht vergessen. Sie standen zwei Schritt weit von mir und starrten mich auf eine Weise an, daß ich Lust bekam, Sie von meinen Lakaien prügeln zu lassen.» (Ibid. p. 89). Turlupin avait le premier provoqué son ennemi, « dont le sourire hautain et railleur le révoltait au plus haut point » (ibid. p. 88) : reprenant des paroles sévères prononcées par Lavan («was Sie betrifft, so gibt es, wie mir sehr wohl bekannt ist, nichts, was Sie

justement pour ne pas être démasqué, se jetant sur Saint-Chéron au moment précis où La Roche-Pichemer l'accuse d'avoir usurpé l'identité de Josselin. La rencontre entre la noblesse et le peuple est donc placée sous le signe de la brutalité, autant pour le barbier se rêvant duc que pour le vicomte amoureux d'une bourgeoise — opposition irréconciliable qui mène inévitablement à l'affrontement sanglant. Le gauchissement de la biographie de Mirabeau dans le personnage de Saint-Chéron place le récit, dès la fin du premier chapitre, sous le signe de ce clivage irréductible. Là où les souvenirs laissés par le premier font passer d'une jeunesse agitée suivie d'un engagement brillant pour les idéaux de 1789, lui-même converti en un rôle de médiateur, le personnage du roman paye le prix fort pour avoir voulu transgresser les normes sociales<sup>35</sup> : dans ce détournement de l'histoire s'inscrit aussi le passage inéluctable des idéaux prônés par Diderot à la rhétorique de la terreur.

- Brouillage -

Si Perutz fait subir maints avatars aux éléments qu'il emprunte à l'histoire pour les intégrer à ses œuvres, masquant ses sources, recouvrant du voile de la fiction ce qu'il conserve tout en donnant pour avéré ce qu'il invente, ses introductions, préfaces et autres entrées en matière indiquent assez à quoi l'on peut s'en tenir et de quelle manière il convient de lire ses textes. L'érudition qui s'y déploie redouble le bouleversement des repères historiques en mystifiant le lecteur par la même imbrication de références exactes et d'invention<sup>36</sup>. Le premier chapitre de *Turlupin* mêle ainsi des indications parfaitement fantaisistes aux données bibliographiques les plus

---

berechtigten könnte —» ibid. p. 88 et p.77), il s'arroge par le langage le rang dont il rêve. Cette transgression attire sur lui une attention pleine d'inimitié qui le pousse à renchérir dans le ton noble, ce qui lui vaut un duel. Les rapports entre Turlupin et La Roche-Pichemer ramènent donc toujours au fossé social qui sépare les deux hommes et revêt une portée tragique en même temps qu'il permet la bouffonnerie.

<sup>35</sup>Mirabeau est enfermé quatre ans à Vincennes et multiplie pamphlets et libelles contre l'absolutisme lorsqu'il se trouve libéré, à trente et un ans, tout en acceptant une mission diplomatique à Berlin. Après avoir pris le parti du peuple, il se rapproche de la cour et défend certaines prérogatives royales en 1790, peu avant sa mort subite. Saint-Chéron, en revanche, passe en prison dix-sept années qui font de lui un ennemi irréductible de la noblesse et de la royauté lorsqu'il en sort enfin, à quarante-quatre ans (*Turlupin*, p. 12).

<sup>36</sup>On peut aussi consulter à ce sujet *Le scepticisme*, pp. 295-301.

authentiques : contrairement à ce que note Jean-Pierre Chassagne, les *Mémoires, correspondances et ouvrages inédits* de Diderot ont bien été publiés sous ce titre en 1830, et Georges d'Avenel a consacré de nombreuses études à l'époque de Richelieu<sup>37</sup> ; en revanche, Mme d'Ouchy, R. Perkin et D. Rochas semblent n'exister que dans l'imagination du narrateur. D'autres indications ne sont que partiellement exactes : si l'on connaît la *Gazette de France*, fondée en 1630 par Théophraste Renaudot, il est en revanche bien difficile de retrouver la *Gazette de la cour* que Perutz cite d'un même souffle ; les mémoires de Brienne et de Navailles sont attestés, mais sous d'autres références, et ceux du chancelier Séguier demeurent introuvables, de même que R. Marieul, auteur présumé de *l'Histoire des Princes de Condé*<sup>38</sup>.

La fiction est donc à l'œuvre au cœur même de références historiques qui se trouvent de ce fait investies d'une double fonction. Le lecteur moyen ne se livrant habituellement pas au minutieux travail de vérification qui seul permet de distinguer sources authentiques et sources inventées, la fantaisie de Perutz en la matière ne contrecarre en rien l'effet de réel : ces données conservent une valeur de signal indiquant que le texte souscrit à une esthétique réaliste, comme le montre aussi Matías Martínez à propos des

<sup>37</sup>Jean-Pierre Chassagne, 1998, op. cit., p. 148.

Quelques titres, entres autres, de Georges d'Avenel : *Études d'histoire sociale. La noblesse française sous Richelieu*, Paris : A. Colin, 1901 ; *Études d'histoire sociale. Prêtres, soldats et juges sous Richelieu*, Paris : A. Colin ; *Richelieu et la monarchie absolue*. 1884, 1895. Il n'est pas impossible que Perutz se soit en effet référé à certains de ces travaux.

<sup>38</sup>Il existe une *Histoire des princes de Condé pendant les XVIe et XVIIe siècles*, mais l'auteur en est Henri d'Orléans, duc d'Aumale (Paris : Lévy, 1863-1896). Pierre Séguier, qui instruisit le procès de Cinq-mars, a laissé un fonds de manuscrits grecs et français augmenté par son neveu (le fonds Coislin) et les *Lettres et mémoires adressés au chancelier Séguier (1633-1649)* ont été édités par Roland Mousnier (Paris : PUF, 1964), mais on ne trouve aucun texte directement publié sous le nom du chancelier. Deux comtes de Brienne ont écrit leurs *Mémoires* : Louis-Henri de Loménie (1636-1698), cité par Perutz, est trop jeune pour apporter un témoignage utile sur l'époque de Richelieu ; c'est Henri-Auguste (1595-1666), ambassadeur en Angleterre, puis secrétaire d'État aux Affaires étrangères, qui peut éclairer la période (Amsterdam : J. F. Bernard, 1719 ; Paris, 1819-1829) — Vigny le cite parmi les sources de son *Cinq-Mars* (op. cit. p. 546). Il faut encore corriger « Navailles, R. duc de, *Mémoires*, Paris, 1842 » (*Turlupin*, p. 10) en Navailles, Philippe de Montault de Bénac, duc de : *Mémoires du duc de Navailles et de La Valette*, Amsterdam : J. Malherbe et Paris : Chez la veuve de Claude Barbin, 1701. On trouve enfin une *Gazette burlesque de la Cour* également connue sous d'autres titres, mais elle ne paraît qu'à partir de 1650.

études — toutes imaginaires — auxquelles le narrateur du *Marquis de Bolibar* en appelle pour assurer la crédibilité des mémoires de Jochberg<sup>39</sup>. On pourrait faire le même type d'analyse à propos des souvenirs de Maria Christine von Blohme, née Tornefeld, cités pour introduire l'histoire du cavalier suédois. Ce ne sont pas des éléments bibliographiques qui servent dans ce cas de caution mimétique, mais l'énumération de lieux, d'événements et de célébrités marquant certaines stations, ainsi parées d'une aura authentique, dans la vie d'une mémorialiste de fiction censée avoir rencontré, voire côtoyé de près le schah de Perse, Crébillon fils, Voltaire, Réaumur ou Jean-Sébastien Bach. Que la fille du cavalier puisse difficilement évoquer dans un texte qu'elle écrit vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle la première voiture à vapeur mise au point par Joseph Cugnot en 1770 n'a pas plus d'importance, en l'occurrence, que les déplacements opérés dans la bibliographie de *Turlupin* : tout est affaire de signe et de code, il importe que le lecteur reconnaisse une convention par laquelle le récit fictif se trouve inscrit dans une réalité connue.

Mais en même temps qu'opère ce balisage, les textes se donnent d'emblée comme des fictions en poussant à l'avant-scène dans leurs premières pages des personnages dont l'histoire, invoquée pour leur donner la patine du vrai, n'a cependant gardé aucune mémoire : même si certains lecteurs en ont désespérément cherché la trace aux dires de Grete Perutz, le lieutenant Jochberg est pure invention<sup>40</sup> de même que Maria Christine von Blohme, et les archives citées au tout début de *Turlupin* renvoient d'abord à des figures obscures — Michel Babaut, Pierre Lamin — avant qu'interviennent les Guise, Bouillon et autres Noirmoutier qui cèderont à leur tour le pas devant un barbier imaginaire. Le passage du vaste panorama historique à l'anecdote individuelle et fictive est du reste une constante dans l'œuvre de Leo Perutz. Le journal cité par Yosch au début du *Maître du Jugement*

<sup>39</sup>«Am literarischen Realitätseffekt dieser bibliographischen Quellenangaben ändert der Umstand nichts, daß sie sämtlich fiktiv sind, ebenso erfunden wie die Stadt La Bisbal und die Adelsnamen der deutschen Offiziere. Diese Namen, Daten, Details *denotieren* zwar keine realen Gegenstände; doch sie *konnotieren* Realismus, sie dienen dem Leser als Signal dafür, daß es hier nach Spielregeln zugeht, die im literarischen Spiel als "realistisch" kodiert sind.» *Doppelte Welten*, pp. 181-182. Martínez rapporte ensuite les réactions de certains lecteurs confirmant que l'illusion mimétique opère parfaitement.

<sup>40</sup>Ibid. Voir aussi *Ich kenne alles*, p. 136.



dernier mène de la politique générale — la question des Balkans — à l'actualité des spectacles et expositions, puis aux nouvelles brèves et faits divers, pour en arriver à la faillite bancaire qui va motiver le suicide d'Eugen Bischoff. De même, les bribes de souvenirs glanées dans les écrits de Maria Christine von Blohme s'ordonnent en une évocation politique, culturelle et savante du premier XVIII<sup>e</sup> siècle qui débouche finalement sur le portrait du cavalier suédois, dont l'étrange disparition a assombri l'enfance de la mémorialiste. Dans *La nuit sous le pont de pierre*, la nouvelle intitulée *Les fidèles de l'empereur* s'ouvre sur un tableau de la Bohême après la défaite protestante de la Montagne Blanche avant d'égrener les anecdotes réelles ou imaginaires par lesquelles les anciens serviteurs de Rodolphe II perpétuent le souvenir de jours meilleurs<sup>41</sup>.

Cependant, ce mouvement qui mène de la grande à la petite histoire en même temps que du réel à la fiction ne constitue pas en soi une véritable césure narrative : au contraire, adosser l'invention littéraire aux archives de la société est un moyen commode pour donner au récit toutes les apparences de l'authentique et fait à ce titre partie de la panoplie classique du réalisme<sup>42</sup>. Or, c'est précisément cette collusion entre faits avérés et fiction, les premiers se trouvant cités comme autant de garants au bénéfice de la seconde, que Perutz déjoue : l'histoire n'est plus convoquée en gage de bonne foi, mais pour être détournée et réécrite<sup>43</sup>. Parodiant la chronique et le traité historique par ces citations de témoins et ces bibliographies à demi falsifiées, Perutz tourne en dérision le savoir qu'il met en œuvre. Tous les

<sup>41</sup>La manière dont le narrateur décrit les nouvelles activités d'Anton Brouza, ancien bouffon de l'empereur, puis intendant des poêles, peut s'entendre comme une définition de sa propre activité : «Doch dem Brouza gelang es jetzt bisweilen leichter als zuvor, sich mit der *Erzählung erlebter oder erfundener Geschichten*, die Rudolf den Zweiten, seinen Hof und sein Gesinde zum Gegenstand hatten, eine Mahlzeit oder die Butter aufs Brot zu verdienen.» *Nachts*, p. 210 ; c'est moi qui souligne.

<sup>42</sup>Voir à ce sujet Philippe Hamon, 1982, op. cit. p. 136-138.

<sup>43</sup>Philippe Hamon note à ce propos : « Par cet embrayage systématique sur un arrière-plan historique et politique, le texte se constitue comme prévisible, et réduit sa "capacité" combinatoire ; des séquences narratives du type : " Les deux amis tendirent une embuscade et tuèrent Bismarck " ou : " Les deux amis, à la tête de leur bataillon, firent une sortie et délivrèrent Paris de l'encerclement prussien " deviennent impossibles (quasiment agrammaticales. » Ibid. p. 137. Tel est bien le mouvement que Perutz tente d'inverser en insérant des épisodes inédits dans la biographie de Richelieu, dans la conquête du Mexique ou dans la campagne de Napoléon en Espagne.

commentaires attribués au narrateur ou à un éditeur fictif témoignent à cet égard d'une désinvolture revendiquée comme jeu littéraire. On sait que l'écrivain affectionne les dispositifs complexes, explorant en particulier toutes les possibilités offertes par les techniques d'enchâssement, ce qui le conduit à multiplier les différents niveaux diégétiques<sup>44</sup> et à brouiller les sources du récit par autant de glissements, décalages et autres distorsions affectant les instances narratives, pour engendrer des textes à l'ordonnance subtilement chaotique<sup>45</sup>. L'une des contradictions sur lesquelles l'écrivain bâtit ses fictions touche à la stratégie fluctuante adoptée pour accréditer son narrateur auprès du lecteur, prêtant au premier, tour à tour, les allures d'un érudit digne de foi ou bien d'un fabuliste facétieux.

Ainsi, la provocation de *Turlupin* tient moins à la transformation de Richelieu en révolutionnaire qu'à la chute du chapitre introductif :

« L'homme d'État s'était allié au rebelle pour donner la République à la France.

Le destin en décida autrement. Le destin suivait ses propres voies. Une fois encore, la France ancienne, vouée à la mort, devait l'emporter sur les idées d'un temps nouveau. Le monde ne devait pas être privé de l'éclat du Roi Soleil.

Pour contrecarrer les plans de ce titan qu'était Richelieu, le destin se servit d'un fou nommé Turlupin. »<sup>46</sup>

L'ironie tient non seulement à ce que l'auteur oppose de manière abrupte l'homme d'État et l'homme de peu en même temps que l'authentique et le fictif, mais surtout au fait que le lecteur se trouve soudain entraîné dans un monde qui ne souscrit plus au code de vraisemblance d'abord mis en place à travers la multiplication de références bibliographiques donnant au chapitre

<sup>44</sup>Voir à ce sujet Gérard Genette, 1972, op. cit. et Jean-Marie Schaeffer : *Temps, mode et voix dans le récit*. In Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer Éd., op. cit..

<sup>45</sup>L'analyse de ces structures narratives est l'une des figures obligées en matière de recherches peruzziennes : on peut notamment consulter à ce sujet *Drommetenrot, Doppelte Welten, Le scepticisme* (chapitre 4) et les postfaces de Hans-Harald Müller. Cette perspective est essentielle pour saisir le fantastique perutzien, comme on le verra au chapitre suivant.

<sup>46</sup>«Der Staatsmann hatte sich mit dem Rebellen verbündet, um Frankreich die Republik zu geben. Das Schicksal wollte es nicht. Das Schicksal ging seine eigenen Wege. Noch einmal sollte das alte, dem Tod geweihten Frankreich über die Ideen einer neuen Zeit triumphieren. Die Welt sollte um den Glanz des Sonnenkönigtums nicht betrogen werden. Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin.» *Turlupin*, p. 13.

d'exposition toutes les allures — trompeuses, comme on l'a vu — de l'étude historique. Archives judiciaires et administratives, mémoires et correspondances des acteurs du temps, gazettes d'époque et travaux des chercheurs forment un réseau de citations semblant destinées à rendre crédible la théorie iconoclaste qu'échafaude l'écrivain à propos des derniers desseins de Richelieu, donc à garantir par ricochet l'authenticité de l'action développée dans le corps de l'œuvre. Cependant, comme le note Hans-Harald Müller dans sa postface<sup>47</sup>, ces lettres de créances présentées pour se faire reconnaître comme un historien et un narrateur digne de foi suscitent très vite la méfiance. La thèse exposée étonne ; le personnage de Saint-Chéron, introduit comme en contrebande sans plus aucune référence érudite, alerte ; avec l'arrivée de Turlupin, dont le nom renvoie aux farces jouées à l'Hôtel de Bourgogne<sup>48</sup>, le masque tombe dans un éclat de rire : si l'histoire est ici convoquée, c'est pour monter sur scène sous le signe du grotesque<sup>49</sup>.

Cette intrusion d'un personnage de farce dans la trame des événements historiques s'apparente d'une certaine manière à la métalepse narrative telle que la définit Gérard Genette, élargissant la notion plus classique de métalepse de l'auteur pour désigner toute forme de transgression des niveaux narratifs — l'irruption du conteur dans son propre récit aussi bien que la contamination de l'univers extradiégétique par des personnages échappant à la fiction qui les produit<sup>50</sup>. Le recours à une telle figure met au premier plan l'acte de narration lui-même, le travail de composition, qui donne naissance à un texte échappant soudain à l'horizon

<sup>47</sup>Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Turlupin*, pp. 194-196.

<sup>48</sup>Turlupin est le surnom que portait Henri Le Grand dans le répertoire comique où il apparaissait en trio avec Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle (1615 à 1634 ; voir à ce sujet Brigitte Forster : op. cit.). De la même façon, Hans-Harald Müller remarque à propos du *Judas de Léonard* : «Der Schüler Leonardos, Marco d'Oggiono, der Mathematiker Fra Luca Pacioli, die Lyraspieler und Hofdichter, der Novellist Bandello, sie alle und viele Stammkunden des Gasthofs "Zum Lamm" sind historische Figuren und vertragen sich als solche vorzüglich mit den fiktiven Figuren Boccetta, Behaim, Niccola, dem Kerzenhändler und dem Lammwirt, deren Vorbilder bei Molière und Shakespeare eher zu finden sein dürften als in der Geschichte Mailands.» *Judas*, p. 214.

<sup>49</sup>Sur les aspects grotesques de *Turlupin*, voir *Le scepticisme*, pp. 17-18.

<sup>50</sup>Gérard Genette, 1972, op. cit. pp. 243-245.

historique et factuel sur lequel il semblait s'inscrire pour trouver sa place dans un paysage proprement littéraire. Genette note à ce propos :

« Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. »<sup>51</sup>

Telle est aussi la signification implicite du passage, cité plus haut, qui marque l'entrée en scène de Turlupin. Comme l'a fort bien noté Hans-Harald Müller, le destin qui vient contrecarrer les plans de Richelieu, ce dieu manœuvrant une âme simple pour s'offrir un plaisir de grand seigneur<sup>52</sup>, c'est avant tout le créateur du pantin, l'inventeur du récit, qui recompose à son gré l'histoire européenne, imaginant des enchaînements inédits de causes et d'effets pour retrouver finalement le cours des événements avérés après avoir ouvert une brèche imaginaire dans la trame du temps<sup>53</sup>.

Ce goût affiché du paradoxe narratif est récurrent. Même dans ses œuvres tardives où, comme le note Jean-Pierre Chassagne, le destin des personnages se conjugue moins étroitement avec les grands événements de leur temps<sup>54</sup>, Perutz mobilise des références précises que la fiction vient en quelque sorte phagocyter, changements de registre commentés avec une ironie qui désigne finalement le narrateur primaire comme le véritable maître de cérémonie. L'écriture du *Judas de Léonard* est ainsi marquée par une tension entre l'exactitude de quelques tableaux historiques et la double

<sup>51</sup>Ibid. p. 245.

<sup>52</sup>On se souvient de la chute du roman : «Vielleicht hat Gott nach Art der großen Herren sich einen guten Tag aus einem einfältigen Menschen gemacht.» *Turlupin*, p. 153.

<sup>53</sup>Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Turlupin*, pp.205-207.

Cela n'enlève rien à la réflexion politique qu'on a pu voir se dessiner aussi dans l'œuvre, et qui s'exprime jusque dans ce passage très malicieux où l'absolutisme est clairement relégué du côté d'un passé révolu («Noch einmal sollte das alte, dem Tod geweihten Frankreich über die Ideen einer neuen Zeit triumphieren.» *Turlupin*, p. 13). Hans-Harald Müller, qui insiste surtout sur le fait que la fiction prend très vite, et définitivement, le pas sur les références historiques, remarque néanmoins avec justesse : «Die Vermutung indes, der Erzähler stünde entschlossen auf seiten des Ancien Régime, geht fehl. Dem arg bemühten Schäferspiel des dekadenten Adels widmet er mehr Raum als dessen Debatten über das Vorgehen gegen Richelieu.» *Nachwort zu Turlupin*, p. 198 ; voir aussi les analyses faites plus haut (4.3, *Révolution*, pp. 245-255).

<sup>54</sup>*Le scepticisme*, p. 114.

pirouette par laquelle se conclut l'œuvre. La scène d'exposition est introduite par une page d'histoire extrêmement condensée, où l'époque de Ludovic Sforza se trouve résumée sous la forme d'un portrait dynamique permettant de faire sentir l'évolution des rapports de pouvoir que le duc entretient avec les principaux acteurs du temps : le pape, le roi de France, la république de Venise et l'empereur germanique. Le More, prince naguère habile autant qu'audacieux, voit sa puissance menacée : Charles VIII, qu'il avait soutenu en 1494 dans ses prétentions au royaume de Naples avant de se retourner contre lui lors de la première guerre d'Italie, vient de mourir ; le nouveau souverain Valois, Louis XII, petit-fils d'une Visconti, fait valoir ses droits sur le Milanais, tandis que Maximilien Ier, à la tête de l'Empire depuis 1493, n'a guère le loisir de protéger son vassal, impliqué qu'il se trouve dans « de nombreuses querelles »<sup>55</sup> — allusion aux conflits suscités par les réformes que le chef des Habsbourg tente alors d'imposer aux princes allemands ainsi qu'aux ordres administrant ses diverses possessions héréditaires. Le lecteur se trouve ainsi plongé dans une atmosphère de fin de règne encore pleine de splendeurs, mais aussi traversée de sombres pressentiments : Ludovic, protecteur de Léonard de Vinci qui travaille à *La Cène* depuis 1495, s' imagine abandonné de tous et enfermé dans un cachot dès qu'il se trouve seul<sup>56</sup>. La fin du roman, située « huit ans plus tard, en 1506 », vient confirmer ces appréhensions : les Français ont envahi le Milanais et le duc est condamné à la captivité loin de ses terres, sur les bords de l'Indre<sup>57</sup>.

Comme dans le chapitre d'introduction, cette dernière scène s'ouvre sur une évocation historique très précise laissant place peu à peu à une fiction qui se referme en boucle, la question soulevée au début du récit se trouvant tout entière résolue par le dénouement : Léonard a trouvé en Behaim, qui sacrifie l'amour à l'orgueil, un modèle pour son Judas, et son tableau est enfin achevé. La conclusion du roman met face à face le portrait et l'original en inversant le rapport entre art et réalité : ce n'est plus la figure peinte qui reprend les traits d'un homme de chair et de sang, mais l'homme

---

<sup>55</sup>«Maximilian, der römische Kaiser, war in so vielerlei Händel verstrickt, daß er selbst der Hilfe bedurfte» (*Judas*, p. 7).

<sup>56</sup>Ibid. pp. 8 et 168-169.

<sup>57</sup>Ibid. p. 197.

qui soudain « porte le visage de Judas »<sup>58</sup>. Juste châtement de celui qui renonce pour dix-sept ducats à une grâce divine<sup>59</sup> ou bien trahison par laquelle un étranger se trouve livré à la vindicte publique pour conforter la gloire artistique de Léonard : l'interprétation est controversée, et Perutz brouille une fois de plus les repères éthiques, rendant hasardeuses les interprétations trop étroitement manichéennes<sup>60</sup>. Mais comme le remarque

<sup>58</sup>«Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt.» Ce sont les derniers mots du récit (ibid. p. 204).

<sup>59</sup>«Ist es nicht ein großes, mir von Gott geschenktes Heil, daß sie mich liebt?» (ibid. p. 124).

<sup>60</sup>Michael Mandelartz est venu bousculer les interprétations conventionnelles en montrant que si Behaim apparaît comme une figure de Judas, il est aussi une sorte de victime sacrificielle, accablé d'opprobre par une mise en scène picturale dont il ne peut se défendre, après avoir été dénoncé par Mancino auprès d'un Léonard désireux d'embrasser dans sa toile, pour sa propre gloire, la totalité du monde, le bien comme le mal, s'arrogeant ainsi la place centrale dévolue au Christ dans la composition de son tableau (Michael Mandelartz : *Kunst als Instrument der Erkenntnis. Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz*. Tapuscrit de la conférence donnée lors du Symposium *Unruhige Träume. Abgründige Konstruktionen*. Vienne, 20-21/9/2000, pp. 5-8).

Cette lecture a notamment le mérite de contrer une vision un peu simpliste assignant à Behaim le rôle du monstre (désigné le plus souvent comme allemand, mais en fait originaire de Bohême), démasqué par un chœur d'artistes représentant le pôle du bien, et châtié par le plus grand d'entre eux. Il est important de rappeler à cet égard, comme le fait Mandelartz, que Behaim est aussi un marchand instruit par ses voyages et porteur d'un discours de tolérance à l'égard de l'empire turc, opposé à un Mancino obsédé par la nécessité de l'apostolat. Il ne faudrait toutefois pas perdre de vue que le personnage commet un acte irrémissible faisant de lui un nouveau Judas — et en ce sens aussi, Léonard prend la place de son propre Christ, qui efface tous les péchés du monde mais ne peut pardonner celui de son dénonciateur : «Und so will ich ja den Erlöser auf diesem "Abendmal" darstellen: entflammt von der Begierde, alle Sünden der Welt, auch Neid und Bosheit, durch seinen Opfertod zu sühnen. Doch die Sünde des Judas hat er nicht verziehen.» *Judas*, p. 22. Cette exégèse met l'accent à la fois sur l'absolue gravité de la faute et l'inflexibilité d'un juge — le Sauveur comme l'artiste — ainsi placé hors de la sphère proprement humaine.

Afin de mieux saisir les enjeux éthiques du dispositif narratif, il serait utile de confronter dans le détail le texte de Perutz à l'une de ses sources, le *Michael Kohlhaas* de Kleist, auquel l'écrivain autrichien ne se contente pas d'emprunter la figure du maquignon obsédé par l'idée de faire valoir son droit. Il reprend aussi les trois questions dont l'articulation sous-tend l'action kleistienne : celles de la justice humaine, de la justice divine et du pardon lié à l'amour. Comme Kohlhaas, Behaim ne peut accepter le tort qui lui est causé et fait de son droit une valeur absolue, sa droiture sans faille se muant en une soif de vengeance obsessionnelle à laquelle il sacrifie la femme de sa vie, refusant de laisser à Dieu le soin de juger l'iniquité comme le lui conseillent, en écho au Luther de Kleist, les frères Simpach (ibid. pp. 98-99). À partir de ce schéma, Perutz développe l'intrigue dans une autre direction : Behaim ne devient pas un rebelle à la manière de Kohlhaas, piste déjà explorée dans *La troisième balle*, et son crime s'inscrit dans une sphère toute privée. Dans les deux récits, l'amour contrecarre l'accomplissement de la vengeance, mais alors que Kohlhaas veut simplement éloigner sa femme qui sera finalement sacrifiée à sa cause

Jean-Pierre Chassagne, cette confrontation consacre aussi le triomphe d'une œuvre destinée à survivre aux individus dont elle s'est nourrie et aux aléas de l'histoire qui emportent le peintre lui-même — vision de l'art en majesté où l'on peut voir un « testament littéraire » de Perutz<sup>61</sup>. En même temps, la scène met en abîme en l'inversant le rapport de l'œuvre au monde. Si, dans l'espace de la fiction, Behaim est bien le modèle vivant du Judas peint, transformé par le regard des spectateurs en son double, *La Cène* devient, relativement au travail de Perutz, un élément du réel à son tour capté par la fiction romanesque : dans cette mesure, c'est aussi son propre art du texte que Perutz célèbre à travers l'œuvre de Vinci<sup>62</sup>.

La « remarque finale de l'auteur » éclaire avec plus de précision encore le statut de ce testament en revenant sur l'autre figure d'artiste placée au cœur du récit, celle du poète Mancino. Avec l'impertinence dont il faisait déjà preuve en croisant les destins de Richelieu et de Turlupin, l'écrivain invite le lecteur à entrer dans sa fabrique de fiction pour constater qu'il s'arroge sans hésiter le droit d'achever à son gré la biographie incomplète de François Villon, dont on perd en fait toute trace après 1464 :

---

dans des circonstances obscures, Behaim parvient à surmonter les sentiments qu'il voue à Niccola lorsqu'il entrevoit que cette liaison lui offre le seul moyen de faire rendre gorge à son ennemi. La mort de Lisbeth est un épisode à travers lequel se dessine une opposition entre justice et pardon qui sera reprise et amplifiée dans la rencontre avec Luther tandis que les enjeux se déplacent, la rébellion faisant du combat de Kohlhaas une affaire d'État ; le récit perutzien est, lui, tout entier construit autour du conflit entre l'amour et le besoin irrépressible d'affirmer son bon droit.

<sup>61</sup>*Le scepticisme*, pp. 123-124. Au retour de Behaim à Milan, son hôtelier lui conseille d'aller voir *La Cène* et lui apprend de Léonard : «er lebt schon lange nicht mehr in unserer Stadt, man sagt, er befände sich auf Reisen» (*Judas*, p. 201). 1506 est précisément l'année où le peintre passe en France, alors que Ludovic, son ancien protecteur, y est prisonnier.

<sup>62</sup>Doron Rabinovici a souligné cet aspect, qu'il lie au travail de la mémoire juive selon une lecture rappelant celle de Neuhaus, où Behaim apparaît comme la figure du persécuteur germanique. Revenant sur le double sens du nom donné au personnage principal, il précise : «In „Joachim Behaim“ steckt das hebräische Wort Behemoth, das jiddische Behaim; der Begriff für das vertierte, verrohte Wesen, für das wilde Biest. Aber auch als hebräisches „be chaim“, das „im Leben“ oder „am Leben“ bedeutet, kann der Name verstanden werden. Der Händler war die lebendige Vorlage für das Abbild und wird nachher zum wandelnden Spiegelbild des Gemäldes. Wie im *Judas des Leonardo* wollte Perutz mit der Kunst, das Geschehene benennen, damit es in unserer Erinnerung am Leben, „be chaim“, bleibt. Das Werk überdauert nicht bloß da Vinci, sondern überstrahlt gar den Händler, nach dem es geschaffen wurde. Der Roman *Der Judas des Leonardo* erschien erst, nachdem Perutz gestorben war.» In *Wohin oder der Preis der Nacht. Ein Nocturno für Leo Perutz*. In *Credo und Credit. Einmischungen*, Frankfurt/UM.: Suhrkamp, 2001, pp. 22-47 (cité d'après le tapuscrit de la conférence, p. 27).

« Si j'avoue donc que les vers mis par mes soins dans la bouche de Mancino ont une parenté évidente, dans leur forme comme par leur fond, avec des poèmes de François Villon, il ne faudra cependant pas aller dire de moi que j'aurais ainsi commis un plagiat. Car dans ce livre, je me suis accordé une liberté, qui est peut-être une grande audace : non content de l'indiquer par allusion, j'ai fait apparaître très clairement que ledit Mancino n'est autre, précisément, que ce même François Villon, écolier, poète, vagabond et membre d'une bande de truands qui, après avoir disparu de France, ressurgit à la fin du siècle à Milan où il mène parmi les artistes attirés par la cathédrale — peintres, sculpteurs, fondeurs et maîtres tailleurs de pierre — une vie agitée dont la fin, quoique peu glorieuse, ne m'apparaît pas tout à fait dépourvue d'esprit chevaleresque. Et s'il est François Villon, il a donc aussi pleinement le droit de donner pour siens les vers de François Villon. »<sup>63</sup>

Le personnage apparaît comme une variation littéraire sur un destin évanoui et se trouve explicitement placé sous le signe de la licence poétique ; en même temps, usant d'une métalepse narrative cette fois pleine et entière, la rhétorique perutzienne lui accorde une autonomie qui le fait échapper à sa condition fictive pour endosser les responsabilités de l'auteur : soit Mancino est Villon et chante ses poèmes en toute légitimité, soit il ajoute le plagiat à la liste déjà longue de ses forfaits, mais en aucun cas la question ne saurait concerner l'écrivain lui-même, qui laisse à son lecteur le soin de prendre parti comme s'il était pertinent de statuer sur les droits d'auteur d'une figure romanesque<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup>«Wenn ich also zugebe, daß die Verse, die ich dem Mancino in den Mund lege, eine deutliche äußerliche wie innere Verwandtschaft mit Gedichten des François Villon aufweisen, so soll man mir dennoch nicht nachsagen, ich hätte damit ein Plagiat begangen. Denn ich habe mir die Freiheit genommen, — die vielleicht eine große Kühnheit ist, — es in diesem Buch nicht nur anzudeuten, sondern es völlig klar erscheinen zu lassen, daß dieser Mancino kein anderer ist als eben jener François Villon, Student, Poet, Vagant und Mitglied einer Diebsbande, der, in Frankreich verschollen, im Mailand des Jahrhundertendes wieder auftaucht, dort unter den Künstlern, die im Bannkreis des Domes hausen, — Malern, Holzschnitzern, Bronzegießern und Steinmetzmeistern, — sein bewegtes Leben lebt und dann ein Ende nimmt, das zwar ruhmlos, aber, wie ich meine, nicht ganz unritterlich ist. Ist er also François Villon, so hat er auch das volle Recht, die Verse François Villons als die seinen auszugeben.» Ibid. p. 205.

<sup>64</sup>«Doch vielleicht will mir einer oder der andere Leser auf diesem wege nicht folgen und weigert sich, von der Identität des Mancino mit dem verschollenen französischen Poeten sich überzeugen zu lassen. Gut, ich kann dies dem Leser nicht verwehren. Dann mag er also dem Mancino, der sich selbst einen Säufer, Spieler, Eckensteher, Raufer und Hurentreiber nennt, auch noch für einen literarischen Dieb halten, — darauf kommt es nicht mehr an.» Ibid. pp. 205-206 ; voir aussi la postface de Hans-Harald Müller, pp. 215-216.



Mêlant ainsi référence réelle et fiction tout en brouillant les niveaux narratifs, Perutz achève sa dernière œuvre par le portrait d'un poète à ce point dépossédé de lui-même qu'il entre en lice, du point de vue de la postérité, contre un double imaginaire aux contours flous : l'amnésique dans lequel il se survit ou l'usurpateur qui s'approprie son unique legs. Mais si le vent de l'histoire emporte Villon comme Léonard, tableaux et vers subsistent. De même que la présentation de *La Cène* vient conclure les aventures milanaises de Behaim, c'est sur un extrait librement traduit d'*Épitaphe et Rondeau*, emprunté au célèbre *Testament* du poète maudit, que se clôt le roman :

« Repos éternel donne à cil,  
Sire, et clarté perpétuelle,  
Qui vaillant plat ni écuelle  
N'ot oncques, n'un brin de persil. »<sup>65</sup>

L'inscription funéraire vaut pour l'écrivain errant du XVe siècle comme pour son fantôme de papier, précise « l'auteur » convoqué pour commenter en appendice la résurrection et la mort de Villon. On est bien évidemment tenté de prolonger ces jeux de miroir où l'art et le réel se renvoient leurs reflets en rapportant cette déploration à l'écrivain lui-même, autre dépossédé qui s'avance vers la mort avec pour seul bagage une œuvre tombée dans l'oubli<sup>66</sup>. C'est finalement son propre dénuement d'exilé que Perutz inscrit secrètement dans cette apothéose du narrateur<sup>67</sup>, livrant un testament

<sup>65</sup>«Er hatte weder Napf noch Kanne / Er hatte nichts, der arme Wicht. / Schenk Deinen Frieden diesem Manne! / Gib ihm, oh Herr, das ewige Licht!» Ibid. p. 206 ; citation française François Villon : op. cit., p. 114.

<sup>66</sup>Au sujet du thème de l'exil tel qu'il s'inscrit dans la structure temporelle du roman, dans le retour de Behaim après la défaite et l'emprisonnement de Sforza, dans le destin de Léonard comme dans celui de Mancino, voir la postface de Hans-Harald Müller (*Judas*, pp. 219-221).

<sup>67</sup>Cette mise en avant de la fabrication du texte, cette insistance sur le travail et le personnage du narrateur, inscrivent Perutz dans une autre tradition romantique, voisine du fantastique par sa manière de privilégier des formes chaotiques : celle de l'arabesque qu'Alain Muzelle cerne à partir des écrits de Friedrich Schlegel. Il précise à ce sujet : « Ce *Witz* combinatoire et donc unificateur se trouve pour ainsi dire incarné, dans les romans arabesques, par le personnage omniprésent du narrateur, organisateur du récit. » Alain Muzelle : *Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel*. In Christian-Marc Bosséno, Frank Georgi et Marielle Silhouette Éd. : *Le Rire au corps. Grottesque et caricature*. Revue *Sociétés et Représentations* du CREDHESS, N° 10. Paris : Publications de la Sorbonne, décembre 2000, p. 39. La notion de *Witz*, « manifestation de la fantaisie

éminemment paradoxal où il exhibe une dernière fois des richesses de conteur dont il a tout lieu de redouter la dépréciation : ultimes voltiges sur une scène abandonnée.

- Bascule -

Jeux sur l'histoire et transgression des niveaux narratifs vont de pair pour entraîner le lecteur dans un carrousel de références trompeuses où se perdent les repères génériques classiques : va-t-on lire un roman historique d'où l'on peut tirer quelques vues pertinentes sur telle ou telle époque, sur tel ou tel processus historique, ou bien faut-il d'emblée se réfugier du côté des rieurs et ne rien prendre pour argent comptant de peur de passer pour un naïf trop vite mystifié par un redoutable conteur ? Les indications données en introduction ou en postface, dans les œuvres elles-mêmes, sont d'autant plus déroutantes qu'elles soulignent en écho un autre hiatus : l'invention littéraire qui s'y trouve revendiquée ne remet pas seulement en question le clivage entre faits attestés, véridiques, vérifiables, et personnages ou épisodes librement ajoutés par l'artiste, elle bouscule aussi la limite épistémologique et esthétique qui forme le cœur du fantastique. Dans l'univers tout à fait réaliste des textes perutziens, où lieux, époques, contextes historiques et sociaux sont précisément définis, viennent s'interposer des figures puisées à une tout autre source, celle des mythes, légendes et contes, qui n'y ont pas leur place, produisent un effet de rupture et mettent en question plus profondément encore le statut du récit.

*La Préface du Marquis de Bolibar* illustre à merveille cet art de la contradiction, présenté au lecteur par le biais de commentaires tout en chausse-trappes. Les trois premières pages de présentation, à l'érudition faussement historienne, n'ancrent qu'en apparence le récit dans une réalité repérable, puisqu'en fait, les recherches bibliographiques citées démontrent une seule chose : les annales n'ont rien retenu d'Eduard von Jochberg et fort peu de choses de la bataille de La Bisbal<sup>68</sup>. C'est donc un illustre inconnu

---

dans la sphère de la nature » est explicitée pp. 26-28. Sur la forme chaotique par laquelle l'œuvre d'art fait écho au « perpétuel foisonnement de l'Esprit » (ibid. p. 28), voir aussi pp. 37 sq..

<sup>68</sup>La partie de pseudo-bibliographie s'ouvre et se ferme par deux phrases entre lesquelles s'inscrit comme un programme le néant de ces efforts érudits :

qui se trouve seul en mesure d'expliquer par ses mémoires une tragédie presque totalement ignorée. Une fois de plus, sous couvert de roman historique, Perutz s'engouffre dans les lacunes laissées par les chroniques et les comble à son aise, mais en l'occurrence, ne se contentant pas d'exploiter des carences attestées, comme il le fait pour la mort de Montezuma ou l'audience accordée par Rodolphe II au rabbin Loew, l'écrivain crée lui-même le manque à pallier. Et le récit développé pour occuper ce vide inventé fait basculer une autre limite, celle qui sépare l'étude et la réflexion scientifique d'une vision marquée par le mysticisme et l'occultisme, transgression dont le narrateur anonyme de la *Préface* remarque au passage qu'elle est justement *romanesque* — on ne saurait plus clairement indiquer sa propre démarche littéraire<sup>69</sup>. Pour combler la mesure et parachever ses aveux, l'auteur pousse un coup de Jarnac contre le mémorialiste qu'il s'est d'abord évertué à présenter comme seul capable de faire la lumière sur un épisode obscur des guerres napoléoniennes :

« Car enfin, quelle dose d'esprit critique [les historiens de métier] peuvent-ils vraiment accorder à un homme qui est convaincu d'avoir rencontré en Espagne le Juif errant ? »<sup>70</sup>

Ce désaveu du futur narrateur n'empêche pas le curieux préfacier de reprendre comme si de rien n'était le cours de son propos, continuant à présenter les écrits de Jochberg comme le seul témoignage authentique qui puisse éclairer la catastrophe de La Bisbal, non sans préciser, avant de donner la parole au lieutenant, qu'il a réduit le texte supposé original aux

---

- «Über diese Episode des spanischen Feldzuges ist in der einschlägigen Literatur nur wenig zu finden.» *Marques*, p. 8,

- «Im ganzen genommen tragen jedoch diese und andere spanische Geschichtswerke zur Erklärung der erstaunlichen Tatsache des spurlosen Verschwindens der beiden deutschen Regimenter so gut wie nichts bei.» *Ibid.* p. 9. Voir aussi, à ce sujet, *Le scepticisme*, pp. 295-298.

<sup>69</sup>«Es fällt schwer, daran zu glauben, obgleich unserer heutigen Zeit Erklärungen mystisch-okkultur Natur, Begriffe wie Selbstmordpsychose oder suggestive Willensübertragung, so leicht zur Hand sind. Die zünftige Geschichtswissenschaft wird denn auch den Wert der Memoiren des Leutnants Jochberg mit Skepsis einschätzen. Sie wird — und ich bin der Letzte, ihr das zu verdenken — seine Schilderung eine allzu romanhafte nennen.» *Ibid.* p. 10.

<sup>70</sup>«Schließlich — wieviel kritische Fähigkeit kann sie [die zünftige Geschichtswissenschaft] auch einem Menschen zusprechen, der überzeugt ist, in Spanien den ewigen Juden getroffen zu haben?» *Ibid.*.

deux tiers, retranchant tout ce qui, justement, en aurait fait un document historique pour construire un récit plein de suspense<sup>71</sup>. Une nouvelle fois, Perutz livre une sorte d'art poétique — le même que dans la préface à sa traduction de *Quatrevingt-treize*<sup>72</sup> — signant ainsi les mémoires de Jochberg comme son œuvre pleine et entière.

Dans ces premières pages du *Marquis de Bolibar*, l'écrivain joue donc d'une convention littéraire, celle des mémoires fictives, qu'il dévoile d'un même mouvement comme un artifice, rendant à l'art du romancier toute la part qui lui revient. Ce faisant, il désigne à l'attention du lecteur le double clivage caractérisant un texte traversé dès l'abord par la frontière, offerte à la transgression jubilatoire, qui sépare faits attestés et fiction, et tout autant par une contradiction entre le vraisemblable historique et l'inexplicable apparenté au surnaturel et au mythe, dichotomie qui fait l'essence du fantastique. Le recours aux annales, aux archives extratextuelles, prend donc finalement place à la croisée des enjeux esthétiques, permettant à Perutz de se revendiquer hautement libre conteur, assez dégagé de tout carcan pour jouer à sa guise de traditions littéraires auxquelles il souscrit et dont il se moque en même temps, les tournant en dérision à travers leur affrontement même. Ainsi, la *Préface* aux mémoires de Jochberg peut aussi bien se lire comme une parodie d'ouvrage historique dont la bibliographie tourne à vide qu'une manière d'épigramme contre le spiritisme littéraire alors en vogue, dans le sillage d'un Meyrink détesté, ce qui n'empêche en rien *Le marquis de*

<sup>71</sup>«Mag damit auch manches zeitgeschichtlich Wertvolles dem Leser vorenthalten worden sein, die Erzählung selbst hat an Wirkung und innerer Spannkraft gewonnen.» Ibid.

<sup>72</sup>La réécriture des mémoires de Jochberg souscrit à ces mêmes principes qui guideront l'adaptation du *Quatrevingt-treize* de Hugo : dégager, dans chaque cas, le fil de l'action de la gangue des descriptions et digressions diverses. Les commentaires présentant la traduction réelle ou l'aménagement feint en témoignent. «Vieles, was nicht unmittelbar zur Sache gehörte, eine Darstellung der Kämpfe um Talavera und Torre Vedras zum Beispiel, eine Schilderung des sogenannten Stocktanzen in La Bisbal, verschiedene Exkurse und Gespräche politischen, philosophischen und literargeschichtlichen Inhalts, [...] — alles das fiel dem Stift des Bearbeiters zum Opfer», affirme le narrateur du *Marquis de Bolibar* (ibid.), tandis que Perutz présente ainsi son *Quatrevingt-treize* : «Störendes Beiwerk, Längen und Wiederholungen mußten entfernt werden. Abschweifungen, allzu breit geratene Schilderungen, die die steil ansteigende Kurve der Erzählung unterbrachen, wurden der Gesamtarchitektur des Buches angepaßt.» (cité in *Catalogue*, p. 184 ; voir aussi Jan-Christoph Meister, 1993, op. cit.).

*Bolibar*, comme *La troisième balle*, *Le cavalier suédois* ou *La nuit sous le pont de pierre*, de s'inscrire à la fois dans l'un et l'autre courant.

Les tribulations du cavalier à l'uniforme bleu sont présentées d'une manière analogue, dans un chapitre préliminaire qui reprend la convention des mémoires fictifs tout en opérant un double effet de bascule : même ancrage dans une réalité historique, garantissant de manière classique, par la citation de noms illustres, l'authenticité d'un destin fictif, doublé d'une énigme renvoyant à un antagonisme irréductible entre ce cadre mimétique et les pratiques magiques, issues du folklore populaire, par lesquelles la mémorialiste avait tenté, enfant, de retenir près d'elle son père qui partait à la guerre. Le document d'époque d'abord mis en avant dans un commentaire qui semble inviter à un plaisir d'historien passe au second plan après deux pages de promenade dix-huitiémiste, et le narrateur, changeant les termes du pacte de lecture, met soudain l'accent sur la valeur toute *poétique* de souvenirs d'enfance cristallisés autour du mystère :

« Mais ce qui fera la plus vive impression sur le lecteur, c'est cette partie du livre où Maria Christine von Blohme célèbre en des termes pleins d'enthousiasme, et néanmoins empreints d'une tendresse touchant à la poésie, la mémoire d'un père qui lui fut enlevé de bonne heure et qu'elle nomme le "cavalier suédois". Cette disparition et les circonstances étranges et contradictoires dans lesquelles se produisit le tragique événement ont jeté leur ombre sur ses jeunes années. »<sup>73</sup>

Le récit qui suit, une fois encore, est destiné à combler une lacune ; cependant, il ne s'agit plus d'éclairer « un chapitre obscur, jamais élucidé jusqu'ici, de l'histoire des guerres nationales »<sup>74</sup>, mais un épisode situé au point de jonction entre la sphère privée, fictive, de l'enfance, et le champ des batailles européennes au seuil du XVIIIe siècle, pour répondre à la question

<sup>73</sup>«Den stärksten Eindruck aber empfängt der Leser aus jenem Teil des Buches, in dem Maria Christine von Blohme in schwärmerischen, doch beinahe dichterisch zarten Worten ihres ihr früh entrissenen Vaters — den sie den "schwedischen Reiter" nennt — gedenkt. Sein Verschwinden aus ihrem Leben und die sonderbaren und widerspruchsvollen Umstände, unter denen dieses tragische Ereignis sich vollzog, haben einen Schatten auf ihre Jugendjahre geworfen. » *Reiter*, pp. 10-11.

Jean-Pierre Chassagne propose une analyse détaillée de toute la stratégie narrative déployée dans cette préface, insistant notamment sur les aspects parodiques (*Le scepticisme*, pp. 299-301).

<sup>74</sup>«Diese Memoiren behandelten nämlich ein dunkles und vorher niemals aufgeklärtes Kapitel der vaterländischen Kriegsgeschichte» (*Marques*, p. 8).

par laquelle se clôt à la fois le texte attribué à Maria Christine et le chapitre introductif du roman :

« Et comment il lui fut possible de combattre et de mourir dans l'armée suédoise tout en se trouvant au même moment si souvent dans notre jardin, la nuit, à me parler [...] — voilà qui est resté pour moi, tout au long de ma vie, un obscur secret, insondable et plein de tristesse. »<sup>75</sup>

Si Perutz a recours, dans *La troisième balle* ou *Le marquis de Bolibar* à un narrateur secondaire — le cavalier espagnol, Jochberg — auquel le prélude accorde chaque fois, de manière éminemment ambiguë, il est vrai, le statut de témoin, il ne prend plus cette peine dans *Le cavalier suédois*, où Maria Christine est congédiée sans autre forme de procès après avoir dit son impuissance à dénouer par un récit le mystère qu'elle expose. On franchit donc un nouveau pas dans le démontage du *topos* littéraire, puisque cette présentation faussement documentaire introduit finalement une voix non identifiée, sans accréditation d'aucune sorte, qui relaye soudain celle de la mémorialiste, au détour d'une tournure impersonnelle lapidaire<sup>76</sup>, pour dire enfin ce que personne ne peut savoir : on ne saurait plus élégamment ouvrir la porte d'une fiction ainsi rendue à son véritable auteur.

Perutz, aimant les paradoxes, ne s'arrête pas en si bon chemin : si tout ce chapitre préliminaire présente l'œuvre dans son ensemble comme une « histoire du " cavalier suédois " » explicitement placée sous le signe de la magie populaire et du mystère fantastique, l'auteur affirme aussi, dans l'un des rares articles de presse où il commente son travail, que l'action est « construite autour de la personne de Charles XII de Suède », même si celui-ci demeure à l'arrière-plan<sup>77</sup>. Contrairement à Grumbach, Turlupin, Behaim

<sup>75</sup>«Und wie das möglich war, daß er im schwedischen Heer kämpfte und fiel und in dieser gleichen Zeit so oft des Nachts in unserem Garten stand und mit mir sprach, [...] — das ist für mich mein Leben lang ein dunkles, trauriges und unergründliches Geheimnis geblieben.» Ibid. p. 15.

<sup>76</sup>«Die Geschichte des "schwedische Reiters" soll nun erzählt werden.» Ibid..

<sup>77</sup>«Ich arbeite an einem Roman, der "Der schwedische Reiter" heißen wird und um die Person Karls XII. von Schweden spielt. Aber Karl XII. selbst tritt nicht auf, es ist von ihm nur immer wieder die Rede in dem Buch, in Haß oder Bewunderung. Nicht er mit seinem abenteuerlichen Heimritt von Adrianopel nach Stralsund hat dem Werk den Namen gegeben, sondern "Schwedischer Reiter" heißt der Held des Romans um seines bleuen schwedischen Rockes willen, in dem er als Kurier auf dem Gutshof aufgetaucht ist, der

ou encore aux multiples personnages peuplant *La nuit sous le pont de pierre*, le voleur ne croise le chemin d'aucun personnage historique facilement repérable ; pourtant, ses aventures sont tout aussi étroitement insérées dans les grands événements du temps et son destin coïncide en effet très exactement avec celui du roi, dont les exploits et la perte ponctuent la marche du héros de Kleinroop. Le lien entre la fortune du monarque et celle du voleur apparaît du reste explicitement dans une scène où ce dernier, obligé de quitter son domaine et sa famille, reproche ses revers au talisman confié par Tornefeld, un exemplaire des Saintes Écritures justement imbibé du sang d'un souverain suédois entré dans la légende :

« "Tu as bien étrangement changé", dit-il en s'adressant à la Bible de Gustave Adolphe. "Comme tu m'entraînais autrefois d'une affaire à la suivante, me poussant à faire un coup après l'autre ! Nuit et jour, tu faisais miroiter à mes yeux le trésor caché dans ce pays, l'or et l'argent, pour que je m'en empare, tu me montrais ce que le monde pouvait offrir à mon appétit. Et maintenant, heure après heure, tu ne me fais plus rien voir d'autre que ce que j'ai perdu pour toujours. Laisse-moi en paix, te dis-je, ne m'accable pas, ou alors, aussi vrai que Dieu existe, je te jette au feu, je t'ai assez vue. " »<sup>78</sup>

Le voleur et le déserteur se rencontrent, début 1701, au moment où Charles XII, monté fort jeune sur le trône de Suède, en 1697, vient de connaître ses premiers succès dans un conflit qui l'oppose depuis peu à la Russie, au Danemark et à la Pologne, coalisés contre le monarque avec

---

(mit viel Freude an Irdischem) Schauplatz der Geschichte wird.» Leo Perutz : *Mein neuester Roman*. In *Das Echo*, op. cit..

Bien que ses campagnes aient sonné le glas de l'hégémonie suédoise en Europe du Nord, Charles XII a laissé le souvenir d'un chef de guerre exceptionnel, dont la jeunesse rehausse l'héroïsme (il est né en 1682). Voltaire lui a consacré une biographie et Verner von Heidenstam en a fait un héros national suédois dans un cycle de nouvelles intitulé *Karolinerna*, plusieurs fois traduit en allemand au tournant du XXe siècle (pour une première approche historique, voir Jean Carpentier et François Lebrun Éd. : *Histoire de l'Europe*. Paris : Seuil, 1990, pp. 255-256. Un portrait tiré de Voltaire y est donné pp. 260-261).

<sup>78</sup>«"Du hast dich wunderlich verändert", sprach er zu der Bibel Gustav Adolfs. "Wie hast du mich dereinst aus einer Affäre in die nächste gejagt, ein Schlag mußte dem anderen folgen, Tag und Nacht hast du mir den im Land verstreuten Schatz, das Gold und das Silber, vor die Augen gegaukelt, daß ich's erjagen sollt', hast mir gezeigt, was in der Welt für mich zu gewinnen wär'. Jetzt aber läßt du mich Stunde um Stunde nichts anderes sehen als das, was ich für alle Zeit verloren hab'. Gib' Frieden, sag' ich dir, mach mich nicht elend, oder, so wahr ein Gott lebt, ich werfe dich ins Feuer, ich bin deiner satt."» (*Reiter*, p. 234).

l'espoir de faire quelques conquêtes à la faveur de son inexpérience<sup>79</sup>. Les différents épisodes de la deuxième guerre du Nord, entre l'éclatante victoire de Narva, le 30 novembre 1700, et la déroute de Poltava, le 8 juillet 1709, vont discrètement rythmer les épisodes composant la vie du bandit. Ses deux années de brigandage correspondent à la première phase de lutte contre Pierre Ier, dans les pays baltes. Lorsqu'au printemps 1702, il prend l'habit bleu pour aller se présenter à la belle Maria Agneta sous l'identité de Tornefeld, il croise son ennemi le plus implacable, le capitaine des dragons impériaux, qui ne le reconnaît pas car « à cette époque, on rencontrait les envoyés du roi de Suède sur tous les chemins menant de Silésie jusqu'en Poméranie »<sup>80</sup> : c'est en effet le moment où Charles XII conquiert la Pologne dont il va bientôt chasser Frédéric-Auguste Ier, électeur de Saxe converti au catholicisme et élu au trône en 1697 sous le nom d'Auguste II. Lors du baptême de Maria Christina, un an plus tard environ<sup>81</sup>, l'antagonisme entre les deux pouvoirs fait l'objet des discussions entre nobles silésiens : ils soulignent la puissance du souverain nordique, dont on dit qu'il est prêt à mener la lutte jusqu'en Saxe même, voire, affirme l'un des convives, jusque dans les lointaines terres du tsar<sup>82</sup>. Les cinq ans de bonheur et de prospérité qui suivent, à Kleinroop, concordent avec le moment où Charles XII est lui aussi au sommet de sa puissance, avant de se tourner en 1708 contre la Russie sur les conseils de l'Empereur, que la guerre de Succession d'Espagne oppose alors à Louis XIV et qui veut éviter ainsi que les Suédois

<sup>79</sup>«Wo sei sein Platz, wenn nicht im schwedischen Heer! Vor dem jungen König, der von Gott auf die Erde gesandt sei, um die Untreue der Großen zu bestrafen, hoffe er [C. v. Tornefeld] mit Ehren zu bestehen. Mit siebzehn Jahren habe der schwedische Karl den weltkündigen Sieg von Narwa erfochten.» *Reiter*, p. 20.

<sup>80</sup>«Er selbst [der Malefizbaron] freilich war in der Morgendämmerung einem schwedischen Kurier begegnet [...]. Er hatte mit ihm [...] auf schwedisch und auf französisch parliert, und der Fremde war ihm völlig unverdächtig erschienen, denn in diesen Tagen traf man des Schwedenkönigs Envoyés von Schlesien bis hinauf nach Pommern auf allen Wegen.» (ibid. p. 149). La mention chronologique (printemps 1702) précède de peu ce passage (ibid. p. 147).

<sup>81</sup>La naissance et le baptême se situent donc au printemps 1703 (cf. ibid. p. 180 : Maria Agneta, deux mois avant de mettre son enfant au monde, se souvient de l'abandon dans lequel elle vivait un an auparavant).

<sup>82</sup>Ibid. pp. 189-191. Charles XII fera élire au trône de Pologne Stanislas Leszczynski en 1704 et poursuivra Auguste II sur ses terres saxonnes, qu'il envahit en 1706, contraignant l'électeur à reconnaître le nouveau roi de Pologne.



n'interviennent en Allemagne. Un soir, la petite Maria Christine apprend l'alphabet alors qu'un cortège funéraire passe sous les fenêtres du manoir : c'est un des travailleurs de force de l'évêque, dont les forges tournent à plein pour fournir en armes les combattants de la campagne de Russie, qui va contribuer à la perte de Charles XII<sup>83</sup>. Le bonheur du voleur, prenant le même tour que celui du roi, est alors menacé : la chance tourne, remettant sur son chemin ses compagnons de rapines et surtout son ancienne amante qui menace de le dénoncer, l'obligeant à quitter ses terres. Après avoir tenté en vain de détourner le sort, il reprend le chemin des terribles forges auxquelles il avait cru pouvoir échapper en y envoyant le jeune Tornefeld, tandis que celui-ci, endurci par l'épreuve, va pouvoir accomplir sa destinée en brillant sur les champs de bataille d'Ukraine avant de mourir devant Poltava, où s'éteint aussi l'étoile de Charles XII, défait, blessé et obligé de chercher refuge dans l'empire turc<sup>84</sup>.

Plus qu'un simple thème d'introduction éventuellement repris à la fin du récit, l'histoire accompagne l'action du *Cavalier suédois* à la façon d'une basse continue qui se fait presque oublier : de manière inattendue, on se trouve donc ramené de la fantaisie littéraire au réel, selon un parcours en hélice. Les réflexions développées pour présenter ou commenter rétrospectivement *Le marquis de Bolibar*, *Turlupin*, *Le cavalier suédois* ou *Le Judas de Léonard* installent les œuvres dans le flux de l'histoire pour mieux déjouer ce code de lecture et désigner les textes comme autant de fictions qui ne se contentent pas de maltraiter les annales, mais enfreignent souvent les règles de la mimésis et de la cohérence épistémologique en faisant une large place au surnaturel, ce qui place aussi les romans concernés dans la tradition du fantastique. En même temps, le canevas historique continue de courir, presque invisible, sous des récits proclamés libres de toute attache. Après avoir dégagé des chronologies perutzziennes les thèmes qui parcourent l'œuvre dans son ensemble, y dessinant en particulier une vision dialectique des rapports de pouvoir, après avoir pris toute la mesure de l'ironie présidant à la réécriture des annales, il convient donc de

---

<sup>83</sup>Ibid. pp. 193 et 200. Nous sommes donc en 1708.

<sup>84</sup>Ibid., pp. 268-269 et 273.

poursuivre ce chemin en spirale et de revenir à l'histoire, non plus pour en saisir les enjeux intrinsèques, mais pour tenter d'appréhender à partir de deux exemples l'enchevêtrement même par lequel des destins imaginaires, obéissant aux lois de la légende ou du conte, se trouvent incorporés à des archives dûment répertoriées dont quelque chose se trouve restitué par fragments, par éclats, à travers les déformations et détournements inhérents à ce principe de composition.

## 5.2- «*Impressionistische Analyse der Historie*»<sup>85</sup> - La geste de Grumbach ou l'anamorphose de Charles Quint

### - Chroniques -

Dans *La troisième balle* et *La nuit sous le pont de pierre*, Perutz fait chatoyer de couleurs particulièrement riches ces assemblages en mosaïque dans lesquels il combine références historiques et emprunts aux littératures de l'imaginaire, selon une dichotomie esthétique et narrative relevant du fantastique. Les thèmes, motifs et structures qui apparentent le corpus perutzien à ce genre seront étudiés en tant que tels au chapitre suivant. Il s'agit plutôt ici, pour clore une réflexion consacrée à la manière très ambivalente dont l'écrivain met en œuvre le savoir puisé aux archives, de montrer comment ces deux textes, à près de quarante ans d'écart, inscrivent les enjeux historiques au cœur même de fictions qui semblent les tenir à l'écart en se jouant de la mimésis.

Bermann, conseillant Perutz lors de la rédaction de son premier roman, en l'occurrence toujours abordé comme une œuvre historique, insiste sur deux points essentiels à ses yeux : ne pas s'arrêter à une érudition de détail, mais saisir les grandes lignes, les ressorts d'une époque donnée, et retenir avant tout ce qui conserve un sens, une actualité par-delà les siècles<sup>86</sup>. L'écrivain n'avait peut-être pas besoin d'une telle leçon : toute son œuvre témoigne de ce double souci. La rébellion ambiguë de Grumbach participe ainsi, comme on l'a vu, d'une réflexion sur le processus révolutionnaire qui occupe bien avant 1917 un auteur avouant son admiration pour Victor Hugo, et cette thématique hantera son œuvre sous des formes variées, du *Marquis de Bolibar* à *La neige de saint-Pierre* en passant par *Turlupin*, *Où roules-tu, petite pomme ?* ou *Seigneur, ayez pitié*

<sup>85</sup>Richard Bermann : lettre à Leo Perutz, 20/10/1910, citée in *Catalogue*, p. 52 (voir note suivante).

<sup>86</sup>«*Meine individuelle Theorie ließe sich kurz so skizzieren: Impressionistische Analyse der Historie. D. h. nichts sehen, daß nicht charakteristisch ist, nichts Charakteristisches beachten, was nicht für mich 1911 von Bedeutung ist.*» Ibid.  
«Zweierlei fehlt Dir noch: erstens etwas mehr historischer Sinn. Nicht als ob das Einzelne unecht wäre; das Ganze zeigt nicht die echten Motive und Strömungen der Zeit, ist eben nur historisch treues Kostüm.» Richard Bermann : lettre à Leo Perutz, 16/10/1911, citée in *Catalogue*, p. 53.

*de moi !*. Mais Perutz parvient aussi à inscrire au cœur d'une fiction fondée sur une réécriture fort audacieuse de la conquête du Mexique, qui fait en outre la part belle au diable en personne, certains enjeux fondamentaux du règne de Charles Quint, ceux-là même précisément dont l'écho retentira longtemps dans l'histoire allemande et que l'on retrouvera en particulier dans *La nuit sous le pont de pierre*.

Sous ses allures de boutade, la remarque faite à propos du *Cavalier suédois*, dont l'écrivain rapporte lui-même l'action, contre toute attente, à la personne de Charles XII, propose en fait un mode de lecture tout aussi pertinent, sinon plus encore, pour son premier et son avant-dernier roman. Dans *Le cavalier suédois*, la matière proprement historique est contenue en fond de scène et le texte contourne le point de rencontre entre fiction et faits réels : la carrière de Tornefeld se résume à une énumération de batailles et de promotions militaires sans être jamais saisie au premier plan. Au contraire, *La troisième balle* et *La nuit sous le pont de pierre* confrontent d'emblée leurs personnages au flot des événements authentiques : conquête du Mexique, combats de Mühlberg, montée des antagonismes religieux sous Rodolphe II, bataille de la Montagne Blanche. Le paradoxe proposé par ces deux œuvres consiste à faire oublier ce dont elle nourrissent leurs héros, de sorte que l'on a essentiellement retenu la manière dont Perutz substitue à la causalité historique habituellement admise les ressorts d'une fatalité toute livresque : c'est la malédiction des trois balles qui provoque la *Noche triste* de même qu'une prophétie et la transgression d'un tabou familial scellent le sort de la Bohême. Cependant, les deux œuvres proposent aussi en filigrane, comme on l'a déjà noté, les chroniques de règnes marqués les déchirements religieux qui vont jeter l'Empire dans la guerre civile.

#### - Charles Quint -

La manière dont s'impose la présence du souverain dans chacun des deux romans est fort différente : Rodolphe II est l'un des personnages principaux de *La nuit sous le pont de pierre*, mis en scène à divers moments de sa vie depuis son arrivée à Prague alors qu'il n'est encore qu'archiduc jusqu'à ses dernières années assombries par la folie, tandis que Charles Quint, comme Charles XII de Suède, ne se manifeste qu'à travers les

discours pleins de vénération ou de haine dont il est l'objet, invisible et pourtant omniprésent. Il ne s'agit pas en l'occurrence de la simple référence à une fonction politique, celle de chef suprême, qui donne sa profondeur au conflit opposant Grumbach et Cortez : si le récit s'organise à partir d'un antagonisme entre une poignée d'Allemands rebelles ayant choisi la Réforme et les armées espagnoles du souverain catholique, il apparaît aussi, lorsqu'on y regarde de près, qu'à maints égards le personnage fictif du rhingrave déchu est construit à partir de la figure impériale dont il apparaît comme une sorte de contretype.

La chronologie donne une première indication en la matière. *L'Histoire de Grumbach et de ses trois balles* débute comme l'on sait à Gand en 1516, c'est-à-dire dans la ville natale de celui qui n'est encore que duc de Bourgogne et de Brabant, cité dont il est le suzerain direct et dans laquelle se trouve donc sa résidence principale<sup>87</sup> ; la date choisie, par ailleurs, correspond au moment où le prince accède au pouvoir en montant sur le trône d'Espagne sous le nom de Charles 1er. Pour le personnage historique comme pour le chevalier de fiction, c'est le point de départ d'un périple qui mène des Pays-Bas bourguignons en territoire espagnol. Le nouveau roi s'embarque pour les Asturies et séjourne jusqu'en 1520 dans la péninsule, y recueillant successivement les deux dignités qui lui procurent un pouvoir inégalé en Europe : il se fait reconnaître comme successeur de son grand-père, Ferdinand d'Aragon, et organise son gouvernement afin de pouvoir regagner l'Allemagne où il doit être couronné empereur après avoir été élu roi des Romains en juin 1519. Pendant ce temps, Grumbach fait voile vers les nouvelles colonies où va se jouer dans les mêmes années l'épopée au cours de laquelle il s'oppose par tous les moyens, avec un acharnement désespéré, au pouvoir impérial qui se met en place.

Cette coïncidence revêt une signification particulière parce que les deux personnages sont liés par le sang : le rhingrave est en effet présenté, indirectement et avec discrétion, comme le demi-frère de l'empereur. Le premier épisode de ses aventures, à Gand, s'achève sur une révélation selon

---

<sup>87</sup>Le futur empereur est d'abord Charles de Gand, comme le rappelle Thonges au moment où les troupes espagnoles s'appêtent à faire mouvement vers Tenochtitlan (*Kugel*, p. 195 ; voir aussi Jean Béranger, op. cit. p. 153).

laquelle Grumbach et le duc de Mendoza sont l'un comme l'autre « des bâtards de feu le roi Philippe »<sup>88</sup>. Comme le confirme le dernier chapitre de *l'Histoire de Grumbach et de ses trois balles*, il s'agit de Philippe le Beau<sup>89</sup> dont l'aîné des fils légitimes n'est autre que le futur Charles Quint — Perutz se garde bien de faire lui-même le rapprochement, laissant au lecteur averti le soin de conclure. Cette relation de secrète fraternité, qui ne fait qu'affleurer par allusions en certains points du récit, s'enrichit d'un détail plus troublant encore. L'évocation des liens de sang désigne explicitement le rhingrave et le duc comme frères ennemis, laissant l'empereur dans une semi-obscurité, en même temps qu'elle donne lieu à une double esquisse psychologique reposant sur un glissement historique des plus éclairants. Grumbach et Mendoza, « faits de la même pâte » même s'ils « s'entendent comme chien et chat »<sup>90</sup>, s'opposent dans un antagonisme rapporté à la double personnalité supposée de leur père :

« Si le duc a la fierté espagnole du feu roi, le rhingrave en est l'âme allemande. »<sup>91</sup>

Or le roi défunt, Philippe, fils de Maximilien Ier et de Marie de Bourgogne, n'a guère d'espagnol que son mariage avec Jeanne la Folle, héritière des rois catholiques, en compagnie de laquelle il va accéder au trône de Castille à la mort de sa belle-mère, Isabelle. En revanche, s'il est un souverain auquel échoit un double héritage ibérique et allemand, c'est bien évidemment le futur détenteur du sceptre impérial, fils aîné de l'infante et de l'archiduc, qui fonde sur sa généalogie et ses convictions religieuses sa conception du pouvoir :

« Élu empereur en 1519, héritier d'un patrimoine " où le soleil ne se couche jamais ", Charles Quint allait tenter une dernière fois de réaliser le vieux rêve médiéval, l'unité de la chrétienté, qui fut perçu, à l'époque de

<sup>88</sup>«des verstorbenen Königs Philipp Bastarde» (*Kugel*, p. 28).

<sup>89</sup>«... daß er [Mendoza] in diesem Lied des Geheimnisses seiner Herkunft und seines erlauchten Vaters, des schönen Philipps von Spanien gedachte» ( *ibid.* p. 306).

L'archiduc Philippe fut régent des Pays-Bas de 1482 à sa mort, en 1506, et roi d'Espagne à partir de 1504 sous le nom de Philippe Ier.

<sup>90</sup>«Gehen aneinander wie Wolf und Hund und sind doch beide Teig aus dem gleichen Trog.» *Ibid.* p. 27.

<sup>91</sup>«Hat der Herzog des toten Königs spanischen Stolz, so ist der Wildgraf seine deutsche Seele.» *Ibid.*, p. 28.

l'affirmation des monarchies nationales, comme une tentative insensée et la manifestation d'un impérialisme inacceptable. Bref, Charles Quint fut accusé de vouloir exercer son hégémonie sur l'Europe et d'aspirer à la monarchie universelle. »<sup>92</sup>

Le couple de frères ennemis formé par Grumbach et Mendoza renvoie donc aussi à cette synthèse irréalisable entre la part germanique et la part espagnole du monde habsbourgeois qui constituera l'échec de l'empereur, et le rhingrave représente, de ce point de vue, l'impossible « âme allemande » du souverain<sup>93</sup>.

Cette perspective est confortée par un épisode assez audacieux de la biographie prêtée à Grumbach. Dans la scène du pacte diabolique, l'envoyé des enfers, pour se faire reconnaître, rappelle au personnage un souvenir enfoui dans le secret de son cœur : son refus d'aider Charles à se faire élire empereur parce que lui-même désirait la couronne<sup>94</sup>. Une fois de plus, les libertés que prend Perutz avec l'histoire ne se réduisent pas à un pur jeu de mystification. Le héros, bâtard royal, est habité du même rêve de pouvoir que l'héritier légitime contre lequel il a pris les armes et dont il apparaît ainsi de plus en plus nettement comme un double négatif. *L'hybris* du rhingrave et l'ambition du souverain sont liées par un rapport de symétrie et d'antagonisme qui se manifeste notamment dans la scène où l'armée espagnole se prépare à investir la capitale indigène, alors que le processus de colonisation est officiellement lancé au nom de l'Église et du trône. L'intervention du diable, révélant la démesure qui préside au destin de Grumbach, prend place dans un parcours tragique marqué par la volonté de contrecarrer la puissance d'un demi-frère rival en empêchant que lui parvienne l'or colonial dont il a besoin pour exercer son pouvoir en Europe,

<sup>92</sup>Jean Béranger : op. cit. p. 153.

<sup>93</sup>On peut noter à ce sujet que Charles Quint, prince Bourguignon de langue française, né dans les Pays-Bas où il passe sa jeunesse à la cour de sa tante, Marguerite d'Autriche, ne s'est en fait jamais enraciné dans le monde germanique et n'a adopté l'Espagne que sur le tard (voir son portrait par Jean Béranger, *ibid.*).

<sup>94</sup>«"Ist es Euch wider Eure Ehr'? Die Ehr' ist ein Schatten" hab ich Euch gesagt, "der Karl von Gent wird Euch Geld, Land und Leute dafür geben." Ihr aber wolltet mir nicht gehorchen, will Euch sagen, warum: Weil Ihr selbst ein heimlich Begehren trugt nach dem großen Tedeum im Aachener Dom, weil Ihr selbst die Hand ausrecken wolltet nach der goldenen Kaiserkrone.» *Kugel*, p. 160.

Le Te Deum revient dans la suite du texte comme un leitmotiv symbolisant les ambitions impériales de Grumbach.

obsession si impérieuse qu'elle se mue en un aveuglement fatal : piégé par Mendoza, en l'occurrence factotum de l'empereur<sup>95</sup>, le rhingrave va poursuivre sa chimère dans les montagnes mexicaines, laissant aux Espagnols le champ libre pour décimer les dignitaires aztèques et s'emparer de Montezuma. Au moment même où Mendoza détourne par ruse Grumbach de la folle mission que celui-ci s'est arrogée, il prononce devant les soldats un discours dans lequel il rappelle comme en contrepoint la revendication d'universalité exprimée par Charles Quint :

« Il leur parle de la grande puissance de son roi. Il qualifie Charles Quint de très catholique et très excellent prince. Il l'appelle même maintenant son auguste et invincible seigneur, empereur dont tout le monde est avec joie l'obéissant sujet. »<sup>96</sup>

La volonté de suprématie proclamée par le représentant du monarque, qui se heurtera aux réalités du temps, croise en ce point du récit l'ambition sans mesure du héros, retournée en aveuglement tragique : cette coïncidence souligne une fois de plus que la révolte du chevalier procède de la même dynamique que l'action du prince. Mais Perutz complique aussi la dialectique historique qui fait du rebelle un traître à l'utopie dont il se réclame : par le jeu d'échos qui lie les destinées de deux antagonistes nés du même père, c'est le souverain lui-même que Perutz évoque en même temps que son personnage, dressant par un effet de reflet inversé le portrait en creux du monarque à travers celui du rhingrave déchu.

- Correspondances -

Les enjeux du règne se retrouvent donc à rebours dans la geste du chevalier imaginaire, qui tente de s'opposer aussi bien à la conquête du Mexique qu'à l'étouffement de la Réforme en Allemagne. *L'Histoire de Grumbach* se clôt par une scène où Perutz superpose les figures parentes du rebelle et de l'empereur, voilant une fois de plus ces liens de sang qu'il

<sup>95</sup>C'est le jeune duc qui prend le premier la parole au nom de Charles Quint lors de la cérémonie précédant le départ des Espagnols pour Tenochtitlan (ibid. pp. 194-195).

<sup>96</sup>«Er spricht zu ihnen von seines Königs großer Gewalt. Er nennt den Carolus Quint einen sehr katholischen und allerfürtrefflichsten Fürsten. Jetzt heißt er ihn gar seinen erhabenen und unüberwindlichen Herrn und Kaiser, dem alle Welt mit Freuden untertänig sei.» Ibid..



n'évoque jamais de manière explicite en donnant pour énigmatique une ressemblance en fait bien naturelle<sup>97</sup>. C'est le moment où Cortez, rendant compte à son seigneur de la défaite espagnole lors de la *Noche triste*, s' imagine en songe jugé par le prince et, emporté par la scène onirique, sort de sa tente dans un état second :

« Il se trouva soudain face à Grumbach et vit le visage de cet homme qui, à cet instant, avec son long menton étroit et sa lippe pendante, ressemblait d'une étrange manière au visage royal apparu dans son rêve. Il fut parcouru d'un frisson, la peur revint s'insinuer dans son cœur, tellement oppressante qu'il recula et mit respectueusement chapeau bas devant Grumbach. Mais personne ne devina que ce salut s'adressait à son invincible seigneur et souverain, Charles Quint, empereur du Saint Empire romain. »<sup>98</sup>

Le chevalier du Rhin, douloureuse âme allemande du suzerain, vient alors proclamer le jugement esquissé dans le rêve de Cortez par les conseillers impériaux, en condamnant les exactions du conquistador qui ont plongé le Nouveau Monde dans un bain de sang :

---

<sup>97</sup>On peut y voir un de ces jeux par lesquels Perutz jette la suspicion sur un narrateur débordé ou dénoncé par son propre discours. En l'occurrence, tout se passe comme si le cavalier espagnol censé raconter l'histoire de Grumbach laissait échapper des indices sans en tirer les conséquences. Ce modèle narratif, développé dès *L'auberge à la Bombarde*, sera repris et systématisé dans des romans comme *Le maître du jugement dernier* ou *La neige de Saint-Pierre* (voir *infra*, 7.2, *Pièges*, *Clivage*, *Jumelages* et 7.3, *Apories*). Reinhard Lüth a étudié certaines de ces ruptures du dispositif narratif, relevant notamment le changement de point de vue qui transforme l'*Histoire de Grumbach*, d'abord rapportée à la première personne par un narrateur témoin, en un récit focalisé sur le personnage principal (*Drommetenrot*, pp. 124-131).

<sup>98</sup>«Da stand er plötzlich vor dem Grumbach und sah das Antlitz dieses Mannes, das in diesem Augenblick mit seinem langen schmalen Kinn und der vorgeschobenen Lippe auf seltsame Art dem Königsantlitz glich, das er im Traume gesehen hatte. Ein Schauer überlief ihn und die Angst kam wiederum und schlich in sein Herz, so sehr, daß er in großer Beklommenheit zurücktrat und seinen Hut voll Ehrfurcht vor dem Grumbach zu Boden senkte. Aber niemand ahnte, daß er mit seinem Gruß seinen unüberwindlichen König und Herrn, des römischen Reiches Kaiser, den Carolus Quintus grüßte.» Ibid. p. 302.

Le prognathisme de Charles Quint est célèbre et se retrouve dans maints portraits, notamment celui exécuté vers 1516 par Bernard van Orley, où l'on distingue très nettement la bouche ouverte et la lèvre pendante du jeune archiduc (reproduit in Hugo Soly et Johann van de Wiele (Éd.) : *Carolus. Charles Quint. 1500-1558*. Catalogue de l'exposition internationale. Gand, 2000, p. 193). Le commentaire du tableau (Marie-Dominique Nivière, *ibid.*) cite un témoin du temps décrivant cette fameuse lippe tombante que l'on retrouve en particulier chez Cranach l'Ancien (*ibid.* p. 239). Voir aussi l'essai d'Alfred Kohler, *Personnalité et pouvoir* (*ibid.* pp. 43-55, et notamment p. 44-45) et la présentation de la momie de Charles Quint (An Delva, *ibid.* p.216).

« " Ce pays était prospère et florissant avant votre arrivée ", s'écria Grumbach. " Il n'y a maintenant plus un champ que vous n'ayez arrosé de sang, et plus un arbre dans tout le pays dont vous n'ayez fait une potence. "

" J'ai employé toute ma force à accroître la gloire chrétienne ", murmura Cortez.

" Voler, piller et amasser de l'or, voilà ce que fut votre gloire chrétienne ! " tonna Grumbach. " Pendre, incendier, assassiner, voilà à quoi vous avez employé votre force. Vous allez en être payé de cette balle. " »<sup>99</sup>

En même temps que se fondent les visages du rhingrave et de Charles Quint, les colonies et les vieilles terres du Saint Empire se rejoignent dans cette vision de campagnes dévastées par la guerre. L'image du paysage ensanglanté est un leitmotiv du récit enchâssé qui renvoie en effet d'abord à l'Allemagne, dont Grumbach pressent les déchirements futurs : il la voit en songe comme un village enneigé, profané et violenté par les soldats impériaux<sup>100</sup>, avant qu'elle lui apparaisse sur une carte du monde plongée dans le pourpre ibérique<sup>101</sup>, c'est-à-dire souillée par la gloire sanguinaire de l'Espagne qu'incarne Cortez.

Le symbolisme spatial s'enrichit en effet, à ce point, d'une autre métaphore récurrente qui vient accentuer la mise en parallèle des massacres coloniaux et des luttes religieuses. Le lien est établi dans un chapitre justement intitulé *Rêve d'Allemagne*, où Grumbach voit les officiers de Cortez se rebeller contre celui-ci en refusant de livrer à l'empereur les trésors offerts par les Indiens et destinés à financer sa politique allemande<sup>102</sup>. Le reflet de l'or sur le casque de Cortez — image peut-être inspirée du fameux tableau de Rembrandt — lui apparaît alors comme la matérialisation de la gloire espagnole, reposant tout entière sur la tête du

<sup>99</sup>« "Dieses Land", rief der Grumbach, "hat sich in Wohlstand und Blüte befunden, eh' Ihr kamt. Jetzt ist kein Acker, den Ihr nicht mit Blut gedüngt, und kein Baum im ganzen Lande, den Ihr nicht in einen Galgen verkehrt habt." "Ich hab meine ganze Kraft zur Vermehrung christlicher Glorie verwendet", flüsterte der Cortez. "Stehlen, rauben und Gold gewinnen, das war Eure christliche Glorie!" schrie der Grumbach. "Henken, sengen und Menschen morden, darauf habt Ihr Eure Kraft verwendet. Dafür soll jetzt Euer Lohn werden mit dieser Kugel." » *Kugel*, p. 303.

<sup>100</sup>*Ibid.* p. 137.

<sup>101</sup>Voir la description de la carte accrochée dans la tente de Mendoza, où l'Espagne et les autres possessions de Charles Quint apparaissent en couleur, y compris l'Allemagne que Grumbach voit alors se matérialiser avec ses forêts, ses prairies et ses fêtes de village, « tout cela plongé dans le sombre rouge espagnol » (*ibid.* pp. 285-286).

<sup>102</sup>«Dieses Gold soll an die königliche Krone anheimfallen, denn seine deutschen Händler haben dem König ein wüstes Loch in den Beutel gerissen» (*ibid.* p. 126).

conquistador<sup>103</sup>. C'est cette même image, le sang en plus, qui revient à l'esprit du rhingrave lorsqu'à la fin de l'action enchâssée, il songe à l'exécution de Cortez, « meurtrier sur la tête de qui reposait la sanglante gloire de l'Espagne » auquel il va justement apparaître sous les traits de l'empereur. Et ce fantasme de jugement, qui coïncide avec le songe angoissé du chef de guerre défait, ramène Grumbach à son propre rêve impérial : s'entendre fêté par un Te Deum dans une grande cathédrale allemande pour avoir terrassé « l'hydre espagnole qui dévorait le monde »<sup>104</sup>. Si l'action se déroule dans au Mexique, les enjeux demeurent européens, et c'est l'Allemagne que Grumbach redoute de voir nimbée de l'écarlate espagnole qui baigne déjà le Nouveau Monde. Prenant en main la cause indienne, le rhingrave veut donc aussi se faire le sauveur de la terre agreste et immaculée qui vit dans son souvenir en empêchant Charles Quint d'y intervenir militairement.

- Allemagne -

Par-delà leur antagonisme, ces faux jumeaux que sont l'empereur et le chevalier déchu ont un destin commun : voir s'écrouler chacun son rêve fou de grandeur, et voir l'Allemagne, réelle ou fantasmée, contribuer à déjouer ce grand dessein. Les rêves germaniques du rhingrave, qui nourrissent sa nostalgie, se conjuguent toujours à l'illusion et à la trahison, comme un écho prémonitoire des déboires qui attendent le souverain. Ainsi, c'est le songe dans lequel Grumbach voit sa lointaine patrie aux mains de soudards espagnols qui éloigne de lui Dalila, déjà prise aux rets de Mendoza : celle-ci ne peut imaginer que le cœur de son compagnon s'affole pour un village enneigé et en écho à cette vision, un rêve montre à l'indienne

---

<sup>103</sup>«Als ob dieses Gleißn und Schimmern des Helmes nichts anderes wär' als Spaniens Glorie, von der der Cortez eben gesprochen, und als ob sie allein auf des Cortez Haupt ruhte. » Ibid. p. 127.

<sup>104</sup>«Er dachte an nichts anderes, als daß er noch in dieser Stunde mit seiner Arkebuse dem Cortez entgegentreten und mit seiner dritten Kugel das Strafgericht abhalten wollt' über den großen Mörder, auf dessen Haupt Spaniens blutige Glorie ruhte. Und es war ihm, als müßte die Kunde von dieser Tat weit über das Weltmeer fliegen bis nach Deutschland. Und mit einem Male sah er in seinem Geist einen weiten deutschen Dom, der war voll Beter, die sangen ihm Preis und Ehr', weil er allein den spanischen Weltdrachen bekämpft hatte» (ibid. p. 291).

son amant sans chapeau, apparaissant sous les traits du beau Mendoza et serrant dans ses bras une lourde femme désignée par ce nom : Allemagne<sup>105</sup>. Bien plus tard, lorsque Grumbach s'apprête à exécuter le duc, l'évocation d'un paysage rhénan à la pureté hivernale s'empare littéralement de son esprit, lui faisant oublier la mission qu'il s'est donnée : la neige virginale efface « le sombre rouge espagnol » qui venait de l'affliger, et c'est sur les épaules frissonnantes de Dalila qu'il dépose le manteau fatal destiné à désigner la victime de l'arquebuse<sup>106</sup>. Puis, sans parvenir à reprendre ses esprits devant la dépouille de l'indienne, dont Mendoza seul sait chanter la perte, il va à la rencontre de Cortez, croisant dans sa fièvre l'image de l'Allemagne et celle du Nouveau Monde. Il pourchasse le conquistador comme s'il forçait le gibier dans les monts rhénans tout en revoyant le pays aztèque dans sa paix originelle, avant d'être emporté sur les ailes de l'*hybris* qui fait retentir à ses oreilles une dernière fois les chants de gloire de ses rêves impériaux<sup>107</sup> : paysages d'Europe et du Mexique se télescopent à la fin du récit enchâssé, les motifs de la vision trompeuse et de la soif de puissance s'y conjuguent, établissant une sorte de court-circuit entre démesure et chute qui prend la place d'un dénouement. Le récitant espagnol disparaît alors, rendant la parole au narrateur du *Prélude* qui soudain se voit ramené en pays germanique, où l'attend l'effacement de soi.

Le donquichottisme qui transparaît dans le dessein de Grumbach, décidant de s'opposer seul à l'armée espagnole<sup>108</sup>, puis à son chef dans un

---

<sup>105</sup>*Kugel*, pp. 137-139. Le parallélisme de ces deux "rêves d'Allemagne" est souligné : «Und auch sie hatte in dieser Nacht einen Traum von Deutschland.» Ibid. p. 138.

<sup>106</sup>Ibid., pp. 292-293. Mendoza, cherchant désespérément à se sauver, finit par subjugué son adversaire en lui parlant de l'Allemagne, dont la puissance de séduction, au sens premier du terme, est sans cesse soulignée, comme dans une prolongation du rêve de Dalila qui prend ainsi une dimension allégorique : «Und so stark war der Zauber und der Bann des winterlichen Gesichtes, das ihm der Herzog mit seinen Worten vor den Augen gegaukelt hatte, daß der Grumbach selbst den Frost und den Schneewind zu verspüren meinte.» Ibid. p. 293.

<sup>107</sup>Ibid. pp. 306-308.

<sup>108</sup>«Melchior! Mit diesen drei Kugeln werd' ich wahrlich die ganze spanische Armada vernichten, daß keiner übrigbleiben wird, der's daheim einem Pfaffen beichten könnt!» Ibid. p. 214.

affrontement d'homme à homme<sup>109</sup>, pour sauver une Allemagne dont les visions lui sont fatales, n'est pas étranger au monarque lui-même : Ferdinand Seibt rappelle par exemple qu'en 1536, à l'heure où l'empereur tentait d'unir les puissances européennes dans une croisade contre les turcs, il provoque en duel le roi de France pour vider en chevaliers leurs querelles permanentes et épargner le sang chrétien que ferait couler une nouvelle guerre<sup>110</sup>. Et c'est l'Allemagne qui désespérera le souverain comme elle trompe le héros de Perutz, conduisant le premier au plus grand acte de reniement que puisse poser un homme de son rang : l'abdication. Pour mieux en mesurer la portée, il faut se remémorer la manière dont le monarque concevait son rôle. Les historiens soulignent sa vision patrimoniale du pouvoir, qui va se heurter à l'esquisse de monarchies nationales : il s'agit pour lui, chef d'une des grandes maisons d'Europe, de conserver et d'agrandir son héritage. L'autre grand ressort de ses actions est religieux : l'empereur est animé par une foi sincère et exigeante, voire austère, fortifiée par la mortification de la chair. Cette ferveur nourrit aussi sa vision politique : Charles est convaincu de détenir son patrimoine par la grâce de Dieu et de devoir l'administrer dans la fidélité à l'Église, d'autant que le sacre fait de lui, dernier empereur à entreprendre le voyage en Italie pour y recevoir la bénédiction papale, le chef temporel de la chrétienté<sup>111</sup>. Croisant ces conceptions familiales et religieuses, Michel Péronnet dégage finalement quatre axes permettant de définir la politique de Charles Quint : conserver et agrandir son patrimoine,

---

<sup>109</sup>«Und er schritt dem Cortez entgegen, der aus seinem Zelt getreten war, und schwor in seinem Herzen einen Eid, daß diese Kugel nach seinem Willen ihren Weg nehmen sollte und nicht nach des toten Garcia Novarro Willen. Der Cortez schritt langsam dahin wie ein Schlafender, der dem Monde nachgeht. [...] Aber den Grumbach verließ den Mut nicht, obgleich ihn ein Schauer überlief, als er dem Cortez so nahe gegenüberstand. Doch unter uns erhob sich ein leises Flüstern des Staunens, denn wir wußten alle, daß des Grumbachs [sic] Leben verwirkt und sein Haupt dem Henker verfallen war, seit er seine Waffen zum zweiten Male gegen die spanische Armada erhoben hatte.» Ibid. pp. 298-299.

<sup>110</sup>Ferdinand Seibt : *Kaiser Karl V. und Europa*. In *L'Autriche et l'idée d'Europe*. Actes du 29<sup>e</sup> congrès de l'AGES. Dijon : AGES et Éditions Universitaires de Dijon, 1997, p. 219.

Seibt s'attache à montrer comment l'idéal chevaleresque de temps alors déjà anciens a pu influencer Charles Quint, lecteur du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche (sur ce sujet, (voir plus loin, note 129, pp. 309-310). Plus pragmatique, François Ier choisit l'alliance, scandaleuse à l'époque, avec la Sublime Porte, et la guerre reprend.

<sup>111</sup>Outre les analyses de Jean Béranger (op. cit., pp. 153-171), on peut se reporter notamment à Michel Péronnet : op. cit., pp. 150-160.

« imposer le meilleur ordre possible aux erreurs de l'Allemagne », lutter contre l'expansion turque et se défendre contre la maison de France<sup>112</sup>.

Telles sont les données historiques qui sous-tendent la double polarité mise en scène dans *La troisième balle*, où la lutte de Grumbach contre Cortez et l'empereur est constamment rapportée à l'affrontement entre catholiques et protestants, mais aussi entre Espagnols et Allemands. De ce point de vue, la relation en miroir qui unit la figure du rhingrave à Charles Quint renvoie aussi à la confrontation entre le souverain et son contradicteur par excellence dans l'espace germanique, Luther, dont Friedrich Heer rappelle l'influence décisive dans la formation d'une conscience allemande alors opposée à Rome et à un empereur considéré comme étranger<sup>113</sup> : c'est précisément en évoquant l'influence du réformateur sur les Allemands, transformés « par leur nouvelle doctrine en une horde de païens, hérétiques, Turcs et Tartares », que Cortez parvient à rassembler ses officiers pour défendre son souverain<sup>114</sup>. Grumbach, qui apparaît dans cette scène comme le représentant du luthéranisme, est pourtant trompé par ses rêves germaniques de même que le monarque s'achoppa finalement aux réalités

<sup>112</sup>Ibid. p. 160.

L'antagonisme avec la France éclaire d'un jour nouveau le changement de prénom qui transforme le Wilhelm historique en Franz von Grumbach dans le roman. Outre le renvoi possible à Franz von Sickingen, déjà évoqué, ce glissement renforce le rapport de double inversé qui relie le personnage de fiction à Charles Quint, plaçant le premier dans le sillage d'un des grands rivaux historiques du second, François Ier, lui-même prétendant à la couronne impériale et allié avec les Turcs comme Grumbach peut l'être avec les Aztèques. Autre signe : cet « or de l'empereur » que, dans la fiction, le rhingrave veut à tout prix intercepter, finira dans la réalité entre les mains du souverain Valois, le vaisseau qui ramène en Espagne les trésors aztèques ayant été intercepté par un corsaire français qui les remet à son roi (voir à ce sujet : Ernst Samhaber : op. cit. pp. 218-219 et 286).

L'antagonisme entre Valois et Habsbourg, peu apparent dans *La troisième balle* malgré ces quelques indices, fournit le cadre historique du dernier roman de Perutz, *Le Judas de Léonard*.

<sup>113</sup>Friedrich Heer, op. cit. pp. 47-56. Voir aussi Ferdinand Seibt, op. cit. pp. 217-218. Tous deux soulignent le rôle d'un verbe fondateur dans la victoire de Luther, alors que Charles ne parle pas allemand. Ils établissent aussi l'un et l'autre un parallèle entre la confrontation de Worms en 1521 et l'invitation de Jan Hus à venir s'expliquer devant l'empereur Sigismond et les théologiens réunis au concile de Constance, en 1415, dispute à l'issue fatale pour ce réformateur dont Heer rappelle aussi l'influence sur Luther (Friedrich Heer, pp. 42-43) : de *La troisième balle* à *La nuit sous le pont de pierre*, Perutz conserve des lignes de clivage semblables.

<sup>114</sup>«Wahrlich, eine Schand' ist's auszusprechen, daß sich jetzt die Deutschen mit ihrer neuen Lehr' in eine Horde von Heiden, Ketzern, Türken und Tataren verkehren wollen !» *Kugel*, p. 129 (pp. 129-132 pour l'ensemble de la scène).

du Saint Empire, impuissant à y imposer ses desseins familiaux et ses conceptions religieuses : lorsqu'il abdique en 1555, il doit renoncer à transmettre la couronne impériale à son fils Philippe et accepter la partition en deux branches de la maison d'Autriche parce que les princes allemands refusent d'élire un souverain trop espagnol ; en même temps, la paix d'Augsbourg scelle son échec à empêcher le protestantisme de faire souche et d'être officiellement reconnu en Allemagne<sup>115</sup>.

- Défaites -

Comme le remarque Hans-Harald Müller à propos de *Turlupin*, la fiction est impuissante à détourner le cours de l'histoire<sup>116</sup>, et de ce point de vue, il n'est pas besoin de conter la fin des aventures de Grumbach dans le Nouveau Monde car chacun sait bien que la colonisation se poursuivra victorieusement. La dernière balle, maudite, d'un chevalier de fantaisie, ne saurait abattre prématurément le futur gouverneur général de la Nouvelle-Espagne et même si c'est la défaite du conquistador qui fait le cœur du récit enchâssé<sup>117</sup>, cela ne signifie pas que le justicier de papier l'ait emporté.

<sup>115</sup>« L'abdication met définitivement fin au projet de monarchie universelle, puisque la division de la maison d'Autriche, esquissée en 1522, est définitivement sanctionnée. [...] Cette mutation est significative : les Habsbourg renoncent à la monarchie universelle, impossible à réaliser dans l'Europe " moderne " où émergent antagonismes confessionnels et aspirations nationales. » Jean Béranger : op. cit. pp. 169-170.

<sup>116</sup>Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Turlupin* p. 207.

<sup>117</sup>La chronologie détaillée en atteste. Le premier chapitre prend donc place en 1516 et le second deux ans plus tard. Le narrateur précise ensuite avoir vécu de commerce sur l'île durant les deux années suivantes (ibid. p. 49), avant d'être recruté par Cortez et de s'embarquer pour Veracruz en vue de rejoindre l'armée espagnole près de la capitale aztèque, où le mène un voyage de vingt-deux jours (ibid. p. 54) : *Gottes Kartaune* et *Der Nebel* se situent donc en 1520, peu de temps avant l'action principale. Le rythme du récit s'accélère avec l'entrée en scène de Grumbach lors de la seconde attaque lancée par Mendoza contre les Allemands (*Scharlachne Hosen*). *Der Reiher Tausendrot*, qui relate l'arrivée de Montezuma et des dignitaires aztèques au camp espagnol, se situe le lendemain, jour où Schellbock et Melchior Jäcklein y sont aussi amenés avec Dalila, blessée, suivis de Grumbach le surlendemain (*Des Teufels Weizen*). Le rhingrave demeure au camp deux jours et deux nuits (ibid. p. 123), et s'empare de l'arquebuse de Garcia Novarro la veille du départ des troupes pour Tenochtitlan. Les chapitres intitulés *Die Arquebuse*, *Der Fluch* et *Der Wildgraf reitet* se déroulent tous le jour du départ ; les deux suivants, *Der Tribut* et *Die Totenmesse*, décrivent la vaine tentative de Grumbach pour intercepter l'or indien destiné à l'empereur et son retour vers la capitale aztèque après cinq à six jours d'absence. La *Noche Triste* est au centre de *Die erste Kugel* et de *Pedro Alvarado* ; les funérailles de Montezuma prennent place le lendemain (*Das Vaterunser*), le retour au camp et le dernier affrontement avec Mendoza et Cortez le surlendemain (*Die*

L'histoire-cadre, où s'affirme en Allemagne même la suprématie militaire du parti catholique espagnol contre lequel a lutté Grumbach au fil des chapitres séparant le *Prélude* du *Final*, confirme l'échec du personnage malgré le mystère qui entoure sa disparition.

Inversement, la victoire de Mühlberg ne constitue pas davantage le fin mot de l'histoire, au double sens que revêt en l'occurrence ce terme. L'issue en est en effet trompeuse, et si *La troisième balle* se clôt sur cet éphémère triomphe, le roman laisse transparaître la chute qui suivra. Les protagonistes de cet épisode, princes saxons alliés ou ennemis de l'empereur, sont ceux-là mêmes qui travailleront à sa perte ou en bénéficieront. Une coalition des pouvoirs menacés par la trop grande puissance de Charles Quint se dessine quelques années après la bataille, les chefs protestants, que l'Intérim d'Augsbourg met sur la défensive<sup>118</sup>, se tournant en 1552 vers le nouveau roi de France pour reprendre la lutte. Maurice de Saxe, auquel l'empereur doit sa victoire sur la ligue de Smalkalde et qu'il a élevé à la dignité électorale après la capture de Jean-Frédéric de Saxe en 1547, va le trahir alors, marcher sur Innsbruck où se trouvait le souverain qui doit fuir et ne réussira pas à reprendre l'avantage. C'est un empereur sans armée, sans argent, sans soutien qui doit négocier, suspendre l'Intérim et libérer Jean-Frédéric de Saxe, le captif de Mühlberg.

Or le premier « rêve d'Allemagne » qui donne son titre au chapitre éponyme n'est ni celui, sanglant, de Grumbach, ni celui de Dalila, mais une vision de Cortez qui anticipe les défaites, trahisons et renoncements marquant la fin du règne, entre 1552 et 1555 :

« Il vit l'Allemagne comme un immense champ boueux, dépourvu d'arbres et de buissons, sur lequel tombait sans relâche une pluie fine. Une petite troupe de cavaliers y passait au galop, il y avait là des évêques et des prélats, le chancelier de l'Empire et des conseillers privés. Mais à leur tête

---

*Catalina, Der Schwur des Melchior Jäcklein, Die zweite Kugel et Cortez flieht*). Au total, l'essentiel de l'action enchâssée est donc étroitement lié à la révolte indienne, la dizaine de jours qui précède la mort de Montezuma en constituant en quelque sorte la préparation, les deux jours suivants la prolongation.

<sup>118</sup>Conforté par la victoire de Mühlberg, Charles Quint rétablit le catholicisme sur tout le territoire allemand, permettant toutefois le mariage des prêtres et la communion sous les deux espèces, en attendant un règlement définitif de la question religieuse par le concile général (il a commencé ses travaux à Trente lors d'une première séquence de 1545 à 1547 et reprendra en 1551).



chevauchait l'empereur. Son manteau traînait à terre derrière lui, tout crotté de boue. Cependant, aucun de ceux qui le suivait ne le releva tant leur fuite était éperdue. L'empereur, pour se défendre de la pluie, retraits la tête dans les épaules et laissait pendre sa lippe, habité d'une grande colère. »<sup>119</sup>

Cette scène onirique peut apparaître comme une inversion du célèbre portrait de Charles Quint à Mühlberg peint par Titien en 1548, où l'on voit sur un fond d'arbres et de collines laissant deviner l'Elbe l'empereur seul, tête haute, vêtu d'une armure richement ouvragée, montant un magnifique cheval noir et tenant à la main une lance symbolisant son pouvoir. La bataille n'est pas même esquissée, tout entière résumée dans la figure du vainqueur. Toutefois, les effets de clair-obscur et la solitude du personnage donnent à cette scène de triomphe quelque chose d'étonnamment violent et ténébreux qui vient obscurcir la victoire<sup>120</sup>. De même que *L'homme au casque d'or*, de Rembrandt, peut sembler un modèle pour certaines descriptions de Cortez, le tableau de Titien, par son ambiguïté, a pu inspirer à Perutz ces jeux de retournement entre victoire et défaite qui marquent tout le roman. Dans le *Prélude*, la bataille gagnée par Charles Quint, parvenu au sommet de sa puissance, est paradoxalement évoquée du point de vue d'un soldat impérial que rien ne pousse à l'allégresse<sup>121</sup> ; inversement, la débâcle

<sup>119</sup>«Er sah Deutschland als ein endloses lehmiges Feld ohne Baum und Strauch, auf das unaufhörlich ein dünner Regen niederging. Über das Feld sprengte ein Häuflein Reiter dahin, da waren Bischöfe und Prälaten, des Reiches Kanzler und geheime Räte. An ihrer Spitze aber ritt der Kaiser. Sein Mantel schleifte hinter ihm auf der Erde, war sehr beschmutzt von dem nassen Lehm. Aber keiner von denen, die hinter dem Kaiser ritten, hob den Mantel auf, in solch grausamer Eile flohen sie dahin. Der Kaiser barg vor dem Regen den Kopf zwischen den Schultern, ließ die Lippe hängen und war sehr zornig.» *Kugel*, p. 129.

<sup>120</sup>Bernd Moeller conclut par exemple son commentaire du tableau de la manière suivante : « Cette représentation de l'empereur a quelque chose d'irrévocable. Que Charles ait dû sacrifier plus tard la victoire obtenue n'était pas encore prévisible en 1548, même si l'on pouvait peut-être le pressentir par l'atmosphère sombre de la représentation et du personnage mis en scène. » In Hugo Soly et Johann van de Wiele Éd. : op. cit. p. 271 ; l'original du tableau est reproduit p. 26.

<sup>121</sup>«Ja Brüder, jetzt seid ihr fast verzagt, aber wer hieß euch dem Kaiser aus Ingolstadt solch einen trotzigen Absagebrief schreiben? [...] Wer riet euch, ihr armen Schelme, die Finger in solch einen Handel zu stecken? Seht mich an, Brüder! Ich bin auch lutherisch. Reit' dennoch mit des Kaisers Haufen, schlag' zu, stech' und schieß', wen er mich stechen und schießen heißt, es gilt mir gleich. Treib' nicht viel Lärmens mit meinem Glauben, halte Frieden mit allen schwarzen Kutten, grüße eine jede von den spanischen Gecknasen zuerst, die jetzt allenthalben durchs Lager stolzieren [...]. Ihr aber, liebe Brüder, habt alleweil euren Glauben stolz im Mund geführt wie ein Feldgeschrei, dafür tragt ihr jetzt eure Köpfe dem Henker hin!». Ibid. p. 8.

des Espagnols sur laquelle se clôt le récit enchâssé se trouve annulée par l'évocation de Mühlberg dans l'histoire-cadre, tandis que Perutz insère au cœur de *l'Histoire de Grumbach* la vision de l'empereur en déroute, dans une nouvelle volte qui remet en question le bénéfice de la bataille.

- Renoncement -

Prunelle-de-Verre, capitaine impérial, relate la victoire de Charles Quint à laquelle il a contribué, tandis que Grumbach provoque l'anéantissement de ses ennemis : pourtant, *La troisième balle* baigne de bout en bout dans une atmosphère d'échec et d'amertume qui unit, une fois encore, le héros à l'empereur, l'un et l'autre se rejoignant dans le renoncement à soi-même. Le personnage amnésique du *Prélude* et du *Final*, qu'il soit ou non ce chevalier rebelle dont il croit entendre conter l'histoire, renie ses convictions luthériennes en combattant dans les rangs de l'armée impériale, et le dénouement du roman souligne cette trahison, transformant les accents de compassion qui transparaisaient au début de l'œuvre dans le discours adressé mentalement à ses « chers frères » fidèles à leur foi en une raillerie cruelle :

« Mon Dieu ! J'allais oublier ! Aujourd'hui à midi, les rebelles luthériens que j'ai aidé à capturer près de Mühlberg et à ramener doivent être exécutés sur le pont. Il faut que j'y coure, je veux voir le bourreau leur décrocher la tête. Eh, vauriens ! Pourquoi donc avoir persisté dans l'insolence et l'entêtement ? Il vous fallait vous révolter ? Vous allez en recevoir maintenant le salaire, et vraiment, vous n'en méritez pas de meilleur. »<sup>122</sup>

L'écho des aventures de Grumbach ne suffit pas à réveiller une conscience engloutie dans l'oubli, mais elle laisse au soldat vieillissant et dépossédé de lui-même un sentiment d'abandon et de grande tristesse : alors qu'il s'identifie encore au chevalier, il proclame l'inanité d'aventures qui ne lui ont procuré que « fatigues, bosses, cicatrices et un œil de verre », accusant les

---

<sup>122</sup>«Jesus! Hätt' beinah' vergessen! Heut um die Mittagsstunde sollen auf der Brücke die lutherischen Rebellen exekutiert werden, die ich in Mühlberg hab fangen und einbringen helfen. Da muß ich stracks hinunter, will auch dabei sein, wenn ihnen der Henker die Köpfe abschlägt. Ei, ihr Schelme, was seid ihr alleweil trotzig und halsstarrig gewesen! Habt rebellieren müssen? Jetzt werdet ihr euren Lohn empfangen, habt wahrlich keinen bessern verdient.» Ibid. p.316.

Allemands de ne pouvoir faire la paix avec les Espagnols<sup>123</sup>, et lorsque le sommeil a effacé les dernières traces du conte entendu ou rêvé durant la nuit, c'est le sentiment de solitude qui prime<sup>124</sup>.

Cette amertume se cristallise dans une dernière vision des paysages germaniques, dont la blancheur hivernale n'est plus le signe d'une pureté menacée, invitant à plonger en héros dans le flot de l'histoire, mais un symbole d'impuissance et de résignation n'appelant que tristesse :

« Allemagne ! Quel morne et triste pays es-tu donc ! Forêts, herbages et prairies, tout cela recouvert par le givre. Mon cœur est près de se serrer, je ne sais pourquoi. »<sup>125</sup>

L'image se comprend mieux si on la rapporte à l'évocation de la neige et du froid par laquelle Mendoza réussissait, dans le récit enchâssé, à réveiller en Grumbach la nostalgie de l'hiver. La vision d'une forêt glacée qui s'imposait alors à l'esprit du rhingrave était déjà synonyme d'oubli et de vieillesse : croyant entendre la voix d'un vieillard gémissant de froid dans les soupirs de son cheval, il perdait de vue ses projets de vengeance et sacrifiait Dalila, sans s'en rendre compte, à la place du duc<sup>126</sup>. Dans l'ultime variation sur le paysage allemand que propose le *Final*, la blancheur de l'hiver a

---

<sup>123</sup>«Ach, unser Fleisch ist immer mit dem Satan, und wahrlich, es geschah mir recht, daß ich von allen meinen Welthändeln nichts heimbrachte als müde Knochen, Beulen, Narben und ein gläsernes Aug'. Die Nacht verrinnt, aber der Schlaf will nicht kommen. Jetzt ist der Kampfärm dort unten verstummt. Der Kaiser, sagen die Leute, ist erwacht und vor die Stadtmauer geritten, hat Frieden gestiftet zwischen den Spaniern und Deutschen. Was sind doch die Deutschen für grobe Büffel, wollen sich mit den Spaniern niemals vertragen.» Ibid. pp. 314-315.

<sup>124</sup>«Wo bleibt der Melchior? Warum bringt er mir nicht die Morgensuppe, hängt mir den Mantel um die Schulter und zäumt mein Pferd? Es ist keine Treue mehr bei den Menschen, da mich nun auch der Melchior Jäcklein vergißt.» Ibid. p. 316.

<sup>125</sup>«Deutschland! Was bist du doch für ein ödes und trauriges Land. Wälder und Wiesen und Auen, alles vom Reif bedeckt. Mir ist fast traurig ums Herz, weiß nicht warum.» *Kugel*, p. 315.

<sup>126</sup>«...und dem Grumbach war es, als hörte er sein Pferd mit der Stimme eines alten Mannes vor Kälte stöhnen.» Ibid. p. 293.

Le deuil de Dalila, quelques pages plus loin, est lié à la même prémonition de la vieillesse et de l'oubli, soufflée par Mendoza : «Es war ihm, als wären die Worte des Mendoza zur Wahrheit geworden; als wären viele Jahre dahingegangen und er wäre ein alter Mann und entsänne sich eines verflossenen Tags seiner Jugend und ließe das verblichene Bild der toten Dalila vor seinen Augen aufsteigen. Er senkte sein Haupt zu Boden, hörte kein Wort von dem, was ihm sein Knecht stammelnd auf seine höhnische Rede erwiderte, und war ein alter, träumender Mann.» Ibid. p. 297.

définitivement perdu son éclat virginal : il n'en reste que la froidure, le gel qui recouvre et pétrifie une nature désertée par les hommes, effaçant toute trace de vie, et la tristesse se substitue au désir d'action ou à la nostalgie.

L'abdication de Charles Quint, acte unique dans l'histoire du Saint Empire<sup>127</sup>, est en général rapportée à une semblable fatigue du monde. L'empereur est impuissant à imposer sa volonté dans une Allemagne qui lui paraît ingrate et traîtresse<sup>128</sup> ; il lui faut renoncer à tout ce qui avait guidé son action — transmettre l'intégrité de son patrimoine familial à son fils, empêcher l'éclatement religieux des pays germaniques, unir les chrétiens dans un nouvel esprit de croisade — et le « Plus oultre » de sa devise s'inverse en retraite<sup>129</sup>. Dans cette perspective, l'amnésie de Prunelle-de-Verre laisse transparaître l'abandon de l'empereur : figure réelle et personnage fictif s'oublie dans une semblable lassitude et quittent l'un et l'autre la scène du monde et du pouvoir ; le souverain résigne sa charge tandis que le personnage se résout à n'être qu'une ombre sans mémoire. Tous deux entrent ainsi dans une forme de temps suspendu qui préfigure la mort : préparation monacale à une pieuse fin pour le souverain fidèle à sa foi<sup>130</sup> ; amnésie et reniement pour le chevalier rebelle, cristallisés dans une

<sup>127</sup>Jean Béranger : op. cit. p.168 ; Ferdinand Seibt, op. cit. p. 221.

<sup>128</sup>Lors de sa fuite devant les princes protestants rebelles, en 1552, Karl confie à l'un de ses officiers : «Ich habe es gut mit Deutschland gemeint, aber bei keinem Teil Dank verdient. Bei den Katholiken nicht, denn wenn ich es nach deren Gefallen hätte machen sollen, so hätte ich dem Kurfürsten (Moritz von Sachsen) den Kopf müssen abschlagen lassen und keine Festung im deutschen Land bleiben lassen dürfen; bei den Lutherischen auch nicht. Darum will ich sie Gott befehlen, er mag es gut machen.» Cité in Friedrich Heer, op. cit. p. 50. Il n'est pas sans intérêt de noter que le soldat auquel se plaint ainsi l'empereur est, comme Prunelle-de-Verre, un capitaine luthérien.

<sup>129</sup>Ferdinand Seibt, op. cit. p. 221. La devise de Charles Quint, associée aux colonnes d'Hercule dans l'iconographie impériale, « constitue une concrétisation géographique du sens héroïco-chevaleresque initial », renvoyant aussi à la colonisation du Nouveau Monde qui apparaîtra comme son accomplissement (Alfred Kohler : op. cit. pp. 46-48).

<sup>130</sup>«Sie [Karls Resignation] müssen [sic] aber auch hergeleitet werden aus der Lebensskizze für den "entschlossenen Ritter" nach dem Entwurf des Olivier de la Marche, und den Einfluß dieser kleinen Schrift auf Karls Werdegang und seine Persönlichkeit hat bislang noch niemand beachtet: Von der Allegorie der "Zeit" besiegt, zieht sich der entschlossene Ritter nach vielen Kämpfen am Ende zurück. Ein Eremit empfiehlt ihm, sich allein auf den guten Tod vorzubereiten. Gerade das unternimmt Karl nach seinen Abschiedsreden von den burgundischen, spanischen, und schließlich auch den deutschen Reichständen.» (Ferdinand Seibt, op. cit. p. 221 ; voir aussi *supra*, note 110, p. 302).

Cette lecture du destin de Charles Quint comme tentative d'actualiser à contretemps un idéal chevaleresque offre une nouvelle clé pour comprendre *La troisième balle*, où Perutz

image de glaciation, dernière vision qui ramène vers une Allemagne pétrifiée, fatale au héros comme au personnage historique qu'est le monarque.

- Anamorphose -

Dietrich Neuhauss a placé l'œuvre de Perutz sous le signe du maniérisme, qui commence justement à se développer à l'époque où se déroule *La troisième balle*. L'une des formes d'expression iconographique particulière à ce courant est l'anamorphose, jeu sur la perspective qui présente le sujet peint à travers une distorsion telle qu'on peut le reconnaître seulement si l'on se tient dans un certain angle par rapport à la toile — l'exemple le plus fameux en est donné par Holbein le Jeune, avec la tête de mort distendue qu'il met aux pieds de ses célèbres *Ambassadeurs*. Il existe aussi une anamorphose de Charles Quint, tableau présentant une face étirée, méconnaissable, dont l'identité ne se révèle que si l'on se place très en biais, à gauche de l'œuvre : l'inscription hiéroglyphique devient alors lisible en même temps que se recompose le visage, confirmant qu'il s'agit bien de l'empereur<sup>131</sup>. On pourrait appliquer ce principe de déformation au rapport qui unit Charles Quint à Grumbach et Prunelle-de-Verre : regardés d'un certain point de vue, les deux personnages de fiction laissent soudain apparaître, dans les méandres de leurs destins et de leurs méditations comme dans les traits du rhingrave, la figure du monarque.

La technique vaut pour toutes les transformations que Perutz fait subir au matériel historique dont il nourrit ses œuvres. Refusant l'exposé

---

place explicitement le récit enchâssé sous le signe d'*Yvain* et d'*Amadis de Gaule* (*Kugel*, p. 19) — le roman de Montalvo était justement l'une des lectures favorites de Charles Quint comme de François Ier et inspirera par ailleurs Cervantès. Prunelle-de-Verre et Grumbach font eux aussi figure de nouveaux Don Quichotte, rêvant comme leur impérial modèle d'un destin héroïque auquel la dureté de l'histoire ne laisse aucune chance. Coïncidence fortuite ou hommage crypté : le grand écrivain de la Renaissance espagnole, dont le héros prend explicitement modèle sur Amadis, fut blessé par trois balles d'arquebuses lors d'une fameuse bataille navale menée par un non moins fameux bâtard de Charles Quint, Don Juan d'Autriche, ce qui valut à l'homme de plume le surnom de "manchot de Lépante". Le « chevalier de la Manche » est du reste évoqué, comme en passant, dans le roman (*Kugel*, p. 111) : il ne serait donc pas sans intérêt de suivre ce fil conducteur pour éclairer la première œuvre de Perutz.

<sup>131</sup>Le tableau est reproduit et commenté in Hugo Soly et Johann van de Wiele Éd. : op. cit. p.217.

didactique, il ne néglige pour autant ni la précision, ni l'ampleur du panorama lorsqu'il puise aux annales, et l'on aurait tort de croire que la déconstruction affichée dans ses préfaces relègue l'histoire au rang de décor poussiéreux, trop usé par l'emploi effréné qu'en a fait l'historicisme pour pouvoir encore servir. Célébrant le pouvoir de transmutation du geste artistique, Perutz crypte les allusions pour préserver sa liberté, se réservant de marier les faits les plus exacts au foisonnement d'une invention littéraire qui ne recule pas devant le merveilleux. « Ne voyez-vous pas de vos yeux la chrysalide du FAIT prendre par degré les ailes de la FICTION ? », demandait déjà Vigny, décrivant les transformations auxquelles l'opinion publique soumet l'histoire, avant même que « la MUSE » ne s'en empare pour rendre aux personnages et aux événements une « unité parfaite »<sup>132</sup>. L'auteur de *Cinq-Mars* justifiait ces licences, de manière classique, au nom de la beauté et d'une vérité de portée plus générale que celle de l'anecdote, aussi fidèle soit-elle. Perutz, lui, pousse cette poétisation du réel à l'extrême en quittant les sentiers de la vraisemblance pour faire place, au sein même de l'histoire, à un imaginaire nourri de légendes comme celle de ces trois balles diaboliques, venue tout droit du *Freischütz*. S'il s'inspire volontiers de Hugo ou de Dumas, il est bien plus, de ce point de vue, l'héritier de certains romantiques allemands. Outre E.T.A. Hoffmann, toujours cité à ce propos, on peut songer à Arnim, qui, dans *Isabelle d'Égypte*, met en scène le jeune Charles Quint à Gand, mêlant déjà d'une manière qui surpasse assez pour être parfois critiquée la chronique historique et l'affabulation. Les échos s'en font entendre du reste plus nettement encore dans *La nuit sous le pont de pierre*, qui lui emprunte son motif central, l'amour de l'empereur pour une femme issue d'une communauté marginale, avec cette différence fondamentale que Perutz, retournant l'antisémitisme latent de l'œuvre<sup>133</sup>, substitue à la reine chrétienne des « Égyptiens » l'épouse d'un riche prêtre juif.

<sup>132</sup>Alfred de Vigny : op. cit. p; 26.

<sup>133</sup>«Als er das gesprochen, hatte der alte Jude sein Werk beendet, er hauchte die Bildsäule an, schrieb das Wort auf ihre Stirn, das sich unter Haarlocken versteckte und eine zweite Bella stand vor beiden, die alles durch jenen Spiegel wußte, was Bella bis dahin erfahren, die aber nichts Eignes wollte, als was in des jüdischen Schöpfers Gedanken gelegen, nämlich Hochmut, Wollust und Geiz, drei plumpe Verkörperungen geistiger, herrlicher Richtungen, wie aller Laster [...]» Achim von Arnim : *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl*

Egon Friedell dit à propos du *Freischütz* que la partition fait résonner comme jamais encore les campagnes germaniques, la profondeur spectrale de forêts sillonnées de gorges et la douceur rêveuse des prairies<sup>134</sup>. Perutz, rendant hommage à la fantaisie romantique, jette un pont vers ce qui apparaît aussi comme l'aube du sentiment national, mais il en retourne la thématique paysagère, dévoilant ce que ce « rêve d'Allemagne » comporte finalement d'illusion et de nostalgie mortifère<sup>135</sup>. Les contrées qui se dessinent dans *La troisième balle* et resurgissent dans *La nuit sous le pont de pierre* sont avant tout montrées comme un lieu de déchirement, où les chrétiens s'opposent dans une lutte fratricide qui menace par ricochet des peuples asservis. Le premier roman de Perutz met en scène, à travers les tribulations de Grumbach et de Prunelle-de-Verre entre Ancien et Nouveau Monde, l'échec par lequel se solde l'aspiration de Charles Quint à la monarchie universelle, effondrement qui advient par et dans le Saint Empire. C'est vers le même espace chargé de tensions que revient l'écrivain dans son avant-dernière œuvre, où le délitement du rêve impérial, inextricablement lié aux enjeux plus intimes et plus douloureux du devenir juif, se fait jour une nouvelle fois entre chronique et légende.

---

*des Fünften erste Jugendliebe. In Erzählungen. Ausgewählt von Hermann Hesse. Francfort/M. : Insel Taschenbuch, 1987, p. 82.*

<sup>134</sup>«Die Uraufführung des *Freischütz* vom Jahre 1821 eröffnet einen neuen Abschnitt in der deutschen Musikgeschichte. Staunend vernahmen die Menschen, wie der deutsche Wald in seinem gespenstischen Dunkel und jubelnden Sonnenglanz, mit seinen sanften, träumenden Wiesen und bösen lauenden Schluchten plötzlich anhub zu tönen, zu lachen und zu weinen, sich zu sehnen und zu fürchten und als leibhaftiges Geistwesen zu unsterblichem Leben zu erwachen.» Egon Friedell : *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*. München : DTV, 1983, Bd. 2, p. 1002.

<sup>135</sup>Dans une perspective analogue, il serait éclairant de lire aussi les œuvres de Perutz comme une réponse au nationalisme parfois teinté d'antisémitisme que l'on trouve sous des formes variées dans le roman professoral (clichés contre la finance juive sans morale dans *Soll und Haben* de Gustav Freytag, par exemple). Il faut rappeler aussi, à cet égard, que les aventures de Grumbach sont présentées, non sans ironie, comme un « chant allemand » (« ein deutsches Lied », *Kugel*, p. 20), paradoxalement entonné par un cavalier espagnol qui blâme au passage le trop grand respect qu'ont ses compagnons tudesques pour l'autorité (ibid.). Si le roman met en question le rêve impérial porté par un empereur attaché à l'universalisme catholique, Perutz, en choisissant de mettre en scène la déchirure religieuse, dénonce autant l'illusion qui consisterait à assimiler l'âme allemande au protestantisme : tel est aussi le sens de l'échec du Rhingrave, représentant impuissant de Luther face à Cortez (voir à ce sujet *supra*, p. 303).

### 5.3- « ... *eine Verbeugung vor dem alten Prag* »<sup>136</sup> - Une fresque de Bohême : Rodolphe et Mordechai Meisl

- Tresse -

À maints égards, *La troisième balle* et *La nuit sous le pont de pierre* se font pendant. Emporté lui-même d'une guerre à l'autre, perdant, comme il l'écrit depuis une terre d'exil devenue soudain israélienne, les patries successives que furent pour lui la Double monarchie, puis la République autrichienne et enfin la Palestine sous mandat anglais<sup>137</sup>, Perutz reprend la chronique d'un empire toujours en souffrance, où l'ébranlement dû à la Réforme se prolonge, un demi-siècle plus tard, dans la gestation de la guerre de Trente ans. L'écrivain n'a pas besoin, dans cet avant-dernier roman, de crypter le règne de Rodolphe II sous forme d'anamorphose pour en intégrer les enjeux au déroulement de la fiction puisqu'il fait du souverain l'une de ses figures principales. Mais comme dans *La troisième balle*, une relation d'antagonisme et de complémentarité unit l'empereur à un personnage qui peut apparaître comme son envers, Meisl, légitime époux de la femme qui hante ses rêves et financier sans égal capable de lui fournir l'or dont le trésor est chroniquement dépourvu. Cette dualité cristallise une nouvelle méditation sur le rêve impérial, illusion de puissance et d'harmonie qui ne peut résister à l'épreuve de l'histoire.

Si toute l'action gravite entre trois personnages réels — Meisl, l'empereur et Loew qui scelle les liens entre les deux autres figures — le roman se donne autant à lire comme un recueil de légendes, reprenant avec des variations inédites certains contes juifs comme celui du *Thaler dérobé*. La manière dont Perutz présente l'œuvre dans sa correspondance manifeste cette ambiguïté : *La nuit sous le pont de pierre* est tour à tour, sous sa plume, « un roman purement historique dont l'action se trouve située en partie dans le ghetto et dont le rabbin Loew est l'un des personnages

<sup>136</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 2/7/1951, citée in *Catalogue*, p. 368.

<sup>137</sup>Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 2/10/1948, citée in *Catalogue*, p. 346.



principaux »<sup>138</sup> et « une légende du rabbin Loew née de [sa] fantaisie, dont Rodolphe II est la figure centrale »<sup>139</sup>. Enchevêtrant inextricablement des motifs surnaturels puisés dans le folklore juif pragois à l'histoire de la Bohême et du Saint Empire, Perutz réussit à lisser un texte dans lequel réalisme et merveilleux se fondent, les fantômes des enfants morts, les géants et les anges tutélaires trouvant leur place naturelle dans un univers aux contours précisément mimétiques<sup>140</sup>, tandis que le ghetto comme la Vieille Ville, le Petit Côté et le château impérial s'enveloppent de magie.

Cette continuité s'explique notamment parce que les trois figures centrales, puisées dans la mémoire de Bohême, sont aussi déjà nimbées de légendes et se prêtent donc aisément à une telle alchimie littéraire. L'une des grandes séductions de l'œuvre, qui contribue paradoxalement à son unité esthétique, réside dans son agencement kaléidoscopique. Les différents épisodes liant les acteurs sont présentés dans un apparent désordre chronologique, accentué par l'insertion de séquences étrangères à l'action principale : le lecteur ainsi désorienté n'est guère porté à une lecture historique et s'abandonne d'autant plus volontiers aux méandres dans lesquels l'entraîne le fabuliste, dissimulant une fois encore son savoir en le fragmentant pour le disperser dans les replis de la fiction. Si, faisant violence à l'ordonnement choisi par l'écrivain, on s'efforce cependant de reconstituer la continuité temporelle de l'action, on voit se dessiner alors la marche à la guerre civile dans les entrelacs qui unissent par magie les destins de Meisl et de l'empereur.

---

<sup>138</sup>«ein völlig politik- und ressentimentloser, rein historischer Roman, der eben zum Teil im Ghetto spielt und den hohen Rabbi Löw zu einer der Hauptfiguren hat». Lettre à Annie et Hugo Lifczis, 2/7/1951, citée in *Catalogue*, p. 368.

<sup>139</sup>«eine Rabbi-Löw-Legende eigener Erfindung mit Rudolf II. als Mittelpunktfigur». Lettre à Hans Reimann, 12/1/1954, citée in *Catalogue*, p. 374. Perutz insiste dans la suite sur le réalisme de l'œuvre : «[...] und wenn er zum Teil im Ghetto spielt, so schildert er anderenteils die Prager Burg um 1600. Und er spielt nicht auf einem fernen Planeten, sondern in jenem alten Prag, dessen Kulissen ich noch als 15jähriger gesehen habe und dessen zauberhaftes und seit 55 Jahren verschwundenes Bild ich bis zu meinem Lebensende in mir haben werde.»

<sup>140</sup>Perutz travaillait notamment avec deux plans de la ville de Prague qu'il avait pu se procurer en Israël (voir à ce sujet *Ich kenne alles*, p. 275).

- Pactes -

Le récit le plus ancien, dont l'éloignement temporel et la thématique font une sorte de prélude légendaire, est évidemment *Le thaler dérobé*, qui met en scène l'archiduc Rodolphe à son retour de la cour d'Espagne<sup>141</sup>, mais l'essentiel de l'action se concentre dans les deux derniers tiers de son règne, entre des bornes fixées dès les premières nouvelles du cycle, *La peste dans la cité juive*, qui se déroule en 1589 et *La conversation des chiens*, prenant place en 1609. Des treize premières années passées sur le trône, entre 1576 et 1589, on ne connaîtra que le bonheur rêvé, partagé nuit après nuit avec Esther. Les trois dernières, entre 1609 et 1612, ne sont pas évoquées directement, mais la catastrophe qui s'y prépare, annoncée dès le deuxième chapitre, fournit dans une sorte d'épilogue enchâssé<sup>142</sup>, la matière des *Fidèles de l'empereur*. Ce récit s'ouvre sur un panorama historique très précis dans sa concision : après la défaite protestante de la Montagne Blanche en novembre 1620, l'électeur palatin Frédéric V, " roi d'un hiver " que la diète de Bohême avait élu un an auparavant, est en fuite ; les rebelles de 1618, qui avaient constitué un gouvernement des États après avoir défenestré deux conseillers impériaux, subissent une répression systématique ; l'église utraquiste est dépossédée de ses biens et les prédicateurs se trouvent bannis ; l'action elle-même se déroule au soir du 11 juin 1621, " jour sanglant " où vingt-sept chefs de l'insurrection bohémienne furent exécutés pour forfaiture sur la Place de la Vieille Ville<sup>143</sup>.

Ces points de repère historiques ne suffisent pas à ordonner le reste des nouvelles, dont seule l'histoire des relations entre Meisl et Rodolphe permet de rétablir la chronologie. Dès son arrivée à Prague, le jeune archiduc contracte envers le petit chiffonnier juif une dette qui, même

<sup>141</sup>Son grand-père, Ferdinand Ier, l'y avait envoyé avec certains de ses frères pour les soustraire à l'influence de leur père, le futur Maximilien II, qui affichait des sympathies protestantes (voir à ce sujet Jean Béranger : op. cit. p. 250). Le retour de Rodolphe à Prague date de juin 1571 (ibid. p. 272) ; l'avènement de Maximilien II de 1564.

<sup>142</sup>L'idée selon laquelle *Le thaler dérobé* et *Les fidèles de l'empereur* forment un diptyque jouant le rôle de prologue et d'épilogue par rapport à l'action développée aux chapitres 1, 7 et 14 est empruntée à Michael Mandelartz (*Poetik und Historik*, p. 104).

<sup>143</sup>*Nachts*, pp. 208-209. L'exécution a en fait lieu le 21 juin 1621, comme le note Mandelartz (op. cit. p. 95), et concerne vingt-quatre condamnés (Walter Kleindel, *Österreich Chronik. Daten zur Geschichte und Kultur*. Wien, Heidelberg : Carl Ueberreuter, 1978. Année 1621 p.138 ; Friedrich Heer, op. cit. p. 72).

apurée, conserve une valeur prophétique, puis, devenu empereur, lui dérobe en rêve, nuit après nuit, l'amour de sa femme, jusqu'à ce que Loew mette fin à ce désordre — qu'il avait lui-même institué — en sacrifiant la belle Esther : nous sommes en 1589, première date explicite, donnée dès l'ouverture du roman. Selon un strict ordonnancement, souvent commenté, le lien entre le premier chapitre, celui de la mort d'Esther, et le septième, celui des nuits d'amour au château, est établi dans le quatorzième, qui clôt le cycle historique sur un mode rétrospectif et se trouve en fait détaché de toute chronologique précise<sup>144</sup>. Trois ans plus tard, le veuf et le monarque, tout aussi esseulé, se rencontrent incognito chez le peintre Brabanzio, où le second offre sans le savoir au premier le portrait de la morte. Après la disparition de leur bien-aimée, Rodolphe et Meisl vivent dans le même sentiment de mélancolie qui va les conduire l'un à l'autre par les voies détournées de l'argent<sup>145</sup>. Avec les années s'insinue dans le cœur endeuillé du marchand juif une soif d'honneurs exposée en ouverture de *L'alchimiste oublié* : par l'entremise de Philipp Lang, il offre ses services financiers à l'empereur en échange d'une lettre patente qui lui garantit libertés et privilèges<sup>146</sup> et devient ainsi le véritable alchimiste de la cour, celui qui sait vraiment changer toutes choses en or<sup>147</sup>. Parallèlement, le chagrin de Rodolphe se mue en angoisse. Seul cet amour rêvé le préservait de la solitude et des terreurs auxquelles il se trouve désormais exposé sans défense, comme le montre l'inversion que subit l'image du souverain à sa fenêtre entre le cinquième et le septième chapitre : dans *Henri qui venait des enfers*, le quartier juif qui s'offre à sa vue ne lui apporte plus, comme dans *La nuit sous le pont de pierre*, la consolation de l'amour, mais seulement une promesse de richesse qui ne suffit pas à conjurer sa peur<sup>148</sup>.

<sup>144</sup>La seule chose qu'il soit possible d'affirmer est que *L'ange Asaël* prend place, du point de vue chronologique, entre *La peste dans la cité juive* et *La conversation des chiens*, où il est précisé que le grand rabbin est mort depuis longtemps (*Nachts*, p. 40).

<sup>145</sup>Voir à ce sujet *Poetik und Hitorik*, p. 105.

<sup>146</sup>La teneur en est précisée dans *La petite flamme consumée* (*Nachts*, pp. 232-233).

<sup>147</sup>«Es gibt nur einen wahrhaftigen Goldmacher im Königreich», fuhr er dann fort, "und das ist der Meisl-Jude.» Ibid., p. 166.

<sup>148</sup>«Ich lag und blickte durch das Fenster in die Nacht hinaus, ich sah die Wolken ziehen und hörte das Rauschen der Baumkronen. Müde war ich von der Last und dem Lärm des Tages, ich meinte, die Augen müßten mir zufallen, so müde war ich. Dann endlich kamst du.» Ibid. p. 99.

La plupart des récits composant l'œuvre, groupés au seuil du XVIII<sup>e</sup> siècle, vont conjuguer dans une atmosphère de fin de règne ces trois thèmes du deuil privé, du trésor secret et de la folie par laquelle on rejoint l'histoire, puisqu'elle est attestée<sup>149</sup> et qu'elle met en jeu le célèbre motif de la lutte fratricide entre Rodolphe et Mathias. Ces éléments permettent de reconstituer la continuité chronologique de l'action. Dans *Le peintre Brabanzio*, que l'on peut dater par déduction de 1592<sup>150</sup>, l'empereur n'est pas encore la proie de ses angoisses et apparaît avant tout comme un mécène qui se ruine pour acheter des œuvres d'art, conformément à l'image que nous en a laissée la tradition<sup>151</sup>. Ses difficultés financières se font impérieuses dans *L'alchimiste oublié*, et le monarque y réagit par une sorte de crise maniacodépressive teintée d'un délire paranoïaque qui lui fait voir la main de son frère dans le moindre incident<sup>152</sup> ; c'est le moment choisi par Philipp Lang pour négocier la participation de son maître aux affaires de Meisl. Les premières conséquences de ces tractations se dessinent dans *La table de l'empereur* : nous sommes au début de l'été 1598, il y a toujours aussi peu d'argent disponible au château, notamment pour financer la guerre de Quinze Ans contre les Turcs, et Georges Kaplir est prié de présenter sa créance chez le marchand juif, à son grand scandale<sup>153</sup>. À cette vision extérieure de la situation correspond le tableau de la cour brossé dans *Henri qui venait des enfers*, où Rodolphe II est campé dans l'intimité de ses appartements, puis dans la pompe d'une audience officielle : le récit

---

«Rudolf II., Römischer Kaiser und König von Böhmen, hatte eine schlaflose und unruhvolle Nacht. Schon gegen elf Uhr hatte seine Angst begonnen, die Angst vor etwas, dessen Kommen er vorhersah und das er nicht abwenden konnte, auch nicht, wenn er die Fenster und die Türe verriegelte. [...] Bisweilen blieb er vor dem Fenster stehen und blickte hinaus, dorthin, wo hinter dem schimmernden Band des Flusses die Dächer und Giebel des Judenquartiers zu erkennen waren. Von dort war einst, vor Jahren, Nacht für Nacht, seine Liebste, die schöne Jüdin Esther, zu ihm gekommen. Das war vorüber seit jener Nacht, in der die Dämonen der Finsternis sie ihm aus den Armen gerissen hatten. Dort, in einem der Häuser des Judenquartiers, lag auch sein geheimer Schatz, sein verborgener Hort, das Gold und das Silber des Juden Meisl.» Ibid. p. 65.

<sup>149</sup>Voir Walter Kleindel : op. cit. (année 1600 p. 132) et *Poetik und Historik*, p. 105.

<sup>150</sup>Trois ans après la mort d'Esther, qui survient dans le premier récit daté de 1589.

<sup>151</sup>*Nachts*, pp. 147-148.

<sup>152</sup>Ibid. pp. 163-164.

<sup>153</sup>Ibid. p. 34. La Guerre de Quinze ans (1593-1608) est évoquée par une allusion à la place forte de Raab que les Impériaux ont reprise aux Turcs en mars 1598 (ibid. p. 33).

s'articule autour des angoisses du souverain esseulé, mais secrètement enrichi, qui pressent dans des visions d'apocalypse que son frère l'emportera sur lui, apportant du même coup guerre et désolation sur ses terres. Au milieu de ses délires, où transparaissent les dissensions religieuses du temps, il résume soudain avec une grande lucidité la situation historique, en une tirade qui rappelle le Rodolphe de Grillparzer :

« Hanniwald, tu sais [...] à quel point les affaires de Bohême sont instables et combien la paix civile et la religion sont ici en danger. Il nous faut donc chercher à apaiser par une prudence temporelle le courroux de cet ennemi du genre humain, afin de détourner les maux dont il menace les pays que Dieu nous a confiés. Car je ne veux point la guerre qui saccage la nourriture des hommes, ravage bétail et plantes, ruine commerce et métiers, et porte la mort des peuples dans son manteau. Je veux la paix, je l'ai recherchée durant toute ma vie, je veux la noble paix qui nourrit tous les hommes. »<sup>154</sup>

- Désillusion -

On retrouve dans *La petite flamme consumée* le même effroi cauchemardesque devant les menées de Mathias, auquel le souverain échappe en se réfugiant dans la contemplation des œuvres qu'il rassemble autour de lui. Voilà déjà longtemps que Philipp Lang vient chez Meisl chaque trimestre pour encaisser les bénéfices qui reviennent à son maître, dont le portrait est ici, conformément à la tradition, celui d'un misanthrope solitaire dépensant sans compter pour augmenter ses collections — mais cette fois encore, Perutz ménage dans ce tableau un instant de clairvoyance historique lorsque Rodolphe voue en pensée son trésor secret à la défense de ses intérêts, menacés par « l'amour fraternel de Mathias »<sup>155</sup>. Les deux thèmes de la mélancolie et des finances se confortent ici, la fortune de Meisl donnant à l'empereur le pouvoir de résister par l'art comme par une défense

<sup>154</sup>«Du weißt es, Hanniwald, [...] wie so unruhig die Sachen in Böhmen beschaffen sind und wie gefährlich es hier mit dem Landfrieden und der Religion steht. Wir müssen daher durch zeitliche Klugheit den wütenden Feind und Widersacher zu besänftigen trachten und so das Übel abwehren, mit dem er die von Gott uns anvertrauten Länder bedroht. Denn ich will den Krieg nicht, der aller Menschen Nahrung, Vieh und Gewächse, Handel und Handtierung verheert und verstört und der in seinem Mantel das große Sterben trägt. Ich will den Frieden, hab' mich all mein Leben um ihn bemüht, den edlen Frieden will ich, der alle Menschenkinder ernährt.» Ibid. p. 72.

<sup>155</sup>«... alle wollen sie ihren Teil an dem geheimen Schatz haben. Aber den laß' ich nicht antasten, den werd' ich bitterlich nötig brauchen, daß ich mich der brüderlichen Lieb' des Matthias erwehren kann.» Ibid. p. 251.

plus prosaïque aux attaques de son frère, mais le récit va être infléchi par le troisième élément qui structure l'action, la figure du deuil d'où procèdent aussi bien le commerce qu'entretient l'empereur avec le Juif que l'affliction des deux hommes. Meisl se sent arrivé au terme de sa vie et s'interroge sans relâche sur le malheur de quitter ce monde sans descendance, contraint de laisser ses biens à des étrangers. En même temps, il ne cesse de se remémorer la nuit où mourut sa femme Esther, revenant toujours à l'appel qu'elle poussa dans son agonie, et sur lequel il butte comme sur une énigme : » Rodolphe, à l'aide ! ». Il lui semble inconcevable qu'elle se soit tournée vers l'empereur, ne l'ayant entr'aperçu qu'une fois, mais le marchand ne connaît aucun autre homme de ce nom et ne peut résoudre ce douloureux mystère. Le thème du veuvage se transforme donc en se conjuguant à celui de la rivalité amoureuse et de la tromperie. Au moment où se fait jour le soupçon d'une infidélité mettant en jeu l'empereur, Meisl songe aussi que le monarque est désormais son héritier. En échange de la lettre patente qui a fait de lui un homme libre bénéficiant de nombreux privilèges, il a non seulement dû l'associer à ses bénéfices commerciaux, mais aussi lui assurer par testament la moitié de sa fortune. Aux doutes suscités par l'ultime cri d'Esther s'ajoute donc la suspicion financière : ce souverain si lointain, non content de ce que lui rapportent les affaires du Juif, attend peut-être bien la disparition de celui-ci pour s'approprier aussi le capital<sup>156</sup>.

Le chagrin avait uni les deux hommes lors de leur rencontre chez le peintre Brabanzio, au point que l'empereur très chrétien et Meisl usaient des mêmes « saintes paroles » pour évoquer la mort de l'aimée, en des formules passant comme en écho de l'un à l'autre jusqu'à ce que Rodolphe, emporté dans une sorte d'extase par la plainte du veuf, ait soudain une vision lui permettant de dessiner le portrait de la défunte qui va finalement combler le Juif<sup>157</sup>. Dans *la petite flamme consumée*, le processus s'inverse à tous points

<sup>156</sup>Ibid. pp. 231-233. Il était précisé dès *L'alchimiste oublié* que le marché passé entre Meisl et l'empereur devait faire une dupe du premier (ibid. p. 164), et le narrateur rappelle dans *La petite flamme consumée* que Philipp Lang compte outrepasser les dispositions testamentaires pour mettre la main, au nom de Rodolphe, sur l'entièreté de l'héritage.

<sup>157</sup>«Leise sprach der Kaiser die Worte des Predigers: "Ein Hauch sind die Menschenkinder, auf der Waage schnellen sie empor, sind leichter als ein Hauch allesamt." "Sind leichter als ein Hauch allesamt", wiederholte der Meisl und er warf einen Blick auf dem Kaiser, als wäre er erstaunt, daß die heiligen Worte aus dem Mund eines

de vue. Ce sont les paroles rapportées de l'empereur, reprenant celles d'Esther, qui trouvent un écho dans le cœur de Meisl ; mais ce qu'elles éveillent n'a plus rien d'une communion<sup>158</sup>, elles aiguïssent au contraire le soupçon, avivent une douleur qui va s'enflammer à un nouvel écho : la fille d'un général prisonnier des Turcs se jette aux pieds de Rodolphe, implorant son aide avec les mêmes mots qu'avait lancés Esther dans son agonie, cri fiché comme une blessure dans la mémoire de Meisl. Le monarque, jusqu'alors puissance abstraite, prend corps pour incarner soudain l'amant de cœur qui va cristalliser la haine et le désir de vengeance du veuf trompé<sup>159</sup>.

À partir de ce point de rupture, l'ordonnancement temporel des différentes actions entremêlées se règle sur l'accomplissement du vœu de pauvreté par lequel Meisl va spolier l'empereur du trésor secret sur lequel celui-ci comptait pour pérenniser un pouvoir dont l'exercice, même miné par la folie, reste placé sous le signe de la paix et des arts. Le récit suivant du point de vue chronologique — *L'étoile de Wallenstein* — met en scène la même césure, non plus dans ses aspects privés et psychologiques mais dans sa dimension historique. Le dépouillement progressif du banquier occulte, qui « ne se contente pas de faire don de sa fortune, mais la disperse, la

---

Unwissenden kamen, der niemals die Cheder, das Lernzimmer der Judenkinder, besucht hatte. "Der Höchste", fuhr er dann fort, "hat es beschlossen. Was geschehen ist, ist nach seinem Willen geschehen. Sie ist tot, und ich habe keine Freude mehr auf Erden. Der Tag vergeht in Mühe und Plage, bisweilen bringen die Nächte vergessen, doch an jedem neuen Morgen kommt das alte Leid." Und wie das der Mordechai Meisl sagte, da widerfuhr dem Kaiser etwas Seltsames. Es war ihm, als hätte er selbst diese Worte gesprochen, und nicht der Jude. [...] Er saß verloren in Gedanken. [...] Er vergaß, wo er sich befand. Von jenen Worten beschworen stieg das Bild der Traumgeliebten vor seinen Augen auf, er sah sie so klar, so deutlich wie nie zuvor. In völliger Entrücktheit holte er, um sie festzuhalten, den Silberstift aus einer der Taschen seines Rocks hervor und griff nach einem Blatt Papier.» Ibid. p. 158.

Le portrait n'est pas à la mesure de son amour, et l'empereur, déçu, l'abandonne. Mais la ressemblance extérieure est suffisante pour que Meisl reconnaisse son épouse défunte et emporte le dessin avec une infinie reconnaissance.

<sup>158</sup>«"Sie sei ihm entrissen worden, sagte er, aber wie dies geschehen sei, das könne er nicht sagen. Sie sei nicht wieder zu ihm gekommen. — Und da mein allergnädigster Herr von ihrer immerwährenden Furcht, daß der Zorn Gottes sie treffen werde, gesprochen hat, so meine ich, daß sie eines anderen Mannes Frau gewesen ist." Wie der Meisl aus dem Mund des Philipp Lang von der Herzliebsten des Kaisers hörte, wurde das Herz ihm schwer, er wußte nicht warum, es schlug und pochte und wollt' sich nicht zufrieden geben und war voll Leid.» Ibid. pp. 240-241.

<sup>159</sup>Ibid. pp. 251-252.

repousse, et même, chose difficile à croire, la jette à la rue »<sup>160</sup> coïncide avec les premiers pas vers la richesse de Wallenstein, dont la carrière est rappelée à la fin de l'épisode. Derrière l'anecdote gracieuse et l'enjouement d'une folle nuit où l'arrestation de Barvitiu sauve Meisl d'un enlèvement tandis que les amours lucratives du futur généralissime valent aussi quelque argent à Kepler et son épouse malade, c'est le passage d'une époque à une autre qui se dessine : l'argent change de main et de destination ; il ne servira désormais plus à enrichir les collections impériales, et la rénovation du ghetto n'est elle-même qu'un épisode, car comme le souligne Jakob Meisl en conclusion, le dieu Mercure entre au service de Wallenstein pour lui permettre de financer une armée dont chacun sait quel sera le rôle durant la guerre de Trente Ans<sup>161</sup> — c'est du reste le même Wallenstein qui, à la tête de « trois cents halbardiers et quatre cents cavaliers de [ses] régiments » va présider à l'exécution des rebelles bohémiens dans *Les fidèles de l'empereur*<sup>162</sup>.

*Le pichet d'eau-de-vie* et *La conversation des chiens* viennent confirmer la ruine volontaire du marchand qui coïncide avec sa mort. Dans le premier des deux récits, les âmes des défunts venues appeler les vivants promis à un trépas prochain annoncent la disparition de Meisl, « pauvre homme [...] qui n'a pas même un demi florin chez lui et ne possède rien

<sup>160</sup>«Und er verschenkt sein Geld nicht nur, er streut es aus, er stößt es von sich, ja, man sollt' es nicht glauben, er wirft es auf die Gasse hinaus.» (Ibid. p. 121). Il n'est pas indifférent que toute la carrière de Meisl, de ses premiers succès commerciaux à son rôle de banquier secret, ait été résumée juste avant le récit de cette dilapidation : ce n'est pas seulement sa fortune que Meisl dépense sans compter, mais bien celle du monarque dont l'étoile va s'éteindre alors que paraît celle de Wallenstein, futur chef de guerre.

<sup>161</sup>S'attacher au changement d'époque que *L'étoile de Wallenstein* dessine en mettant en balance la ruine de l'empereur et la fortune du général éclairé peut-être la datation choisie par Perutz : 1606 est en effet l'année où l'incapacité de Rodolphe, de plus en plus manifeste depuis 1600, pousse les princes de l'Empire à envisager sa déposition, tandis que Mathias, négociant avec les archiducs Maximilien et Ferdinand, se fait reconnaître comme chef de la maison de Habsbourg — premier épisode de la lutte fratricide qui va l'opposer à Rodolphe (voir Walter Kleindl, op. cit. pp. 132-133 et Jean Béranger, op. cit. pp. 283-285).

<sup>162</sup>«Dreihundert Hellebardiere und vierhundert Reiter von des Obristen Waldstein oder Wallenstein Regimentern hätten die Ruhe und Ordnung aufrechterhalten.» *Nachts*, p. 210.



qu'il puisse dire sien »<sup>163</sup>. Le second rappelle quelques années plus tard cette fin dans la pauvreté<sup>164</sup>, redoublant de manière grotesque le thème du trésor perdu en substituant à Philippe Lang, dans le rôle de l'entremetteur, le petit chien de feu Meisl, et à Rodolphe le pauvre Berl Landfahrer, éternel malchanceux<sup>165</sup> que le mirage de la fortune, évanoui sitôt qu'entrevu, va rendre fou. Les temps ont véritablement basculé : Meisl et Loew, les deux âmes du ghetto, puissances tutélaires qui garantissaient la sécurité de la communauté juive, l'un comme intercesseur financier auprès de l'empereur, l'autre par sa force spirituelle, ont disparu en même temps que s'obscurcissent les voies de la Providence — le sort de Berl, qui désire passer sa dernière nuit en pieuses méditations avant d'être exécuté et, finalement sauf, ne pourra surmonter l'idée de perdre le trésor que lui a fait miroiter le barbet de Meisl, est certainement le plus cruel de tous ceux que présente le roman. Et c'est la violence qui va combler le vide laissé dans ce monde déserté, où le lien entre Juifs et chrétiens s'est rompu : la marche à la guerre civile s'inscrit en arrière-plan de l'anecdote, puisque l'interdiction enfreinte à son insu par Berl — celle de faire commerce sans autorisation spéciale avec les soldats— est explicitement liée au stationnement de troupes dont le commandant « avait reçu de l'empereur de larges pouvoirs en raison de l'incertitude des temps »<sup>166</sup>. L'allusion à la présence d'une soldatesque prompte à la rapine revêt une valeur prémonitoire, faisant résonner par avance le fracas des armes dans lequel va s'achever la querelle

<sup>163</sup>«"Den Mordechai, Sohn des Samuel, rufe ich. Der sich auch Markus nennt", erscholl die Stimme. "Der ein armer Mann ist", setzte die andere Stimme fort. "Der nicht einen halben Gulden im Hause hat. Der nichts besitzt, nichts sein eigen nennt."» Ibid. pp. 204-205.

<sup>164</sup>«... dieser Pudel war viele Jahre lang im Hause des reichen Mordechai Meisl gehalten worden, der dann als armer Mann gestorben war.» Ibid. p. 43. Il est dit un peu plus loin que le barbet, chargé de mener Berl Landfahrer à un trésor légué par Meisl, le cherche depuis des années (ibid. p. 48).

<sup>165</sup>Le thème de l'homme implacablement poursuivi par la guigne se retrouve notamment dans un conte des frères Grimm justement intitulé *Das Unglück* (In Brüder Grimm : *Kinder und Hausmärchen*. Hans Rölleke Éd., Stuttgart : Reclam, 1980/1997, p. 929).

<sup>166</sup>«Er wußte nicht, daß der Herr Oberst Strassoldo, Kommandant der in der Altstadt liegenden kaiserlichen Truppen, der vom Kaiser der unruhigen Zeiten wegen große Vollmachten erhalten hatte, zwei Tage zuvor mit Androhung des Galgens ein Verbot erlassen hatte, irgend etwas von Soldaten zu kaufen, wenn diese nicht eine Bescheinigung ihres Hauptmannes vorweisen konnten, daß ihnen der Verkauf erlaubt sei. Es waren nämlich in der Altstadt von unbekanntem Soldaten Einbrüche verübt und aus adeligen Häusern kostbare Stoffe, Vorhänge und Kleider entwendet worden.» Ibid. p. 39.

fratricide entre Rodolphe et Mathias lors d'un épisode resté ancré dans la mémoire de Bohême : deux hivers plus tard, en février 1611, les « gens de guerre de Passau » rassemblés au nom de l'empereur par l'archiduc Léopold sous prétexte d'intervenir dans l'affaire de la succession de Juliers, investiront et pilleront Prague après avoir mis à sac la Haute-Autriche. L'intervention militaire de Mathias obligera Rodolphe à céder le trône de Bohême à ce frère détesté, le 23 mai suivant<sup>167</sup>. C'est ainsi que s'esquisse dans *La conversation des chiens* un chemin menant au repas funèbre des *Fidèles de l'empereur*, à la défaite de la noblesse bohémienne et aux déchirements qui vont ensanglanter le demi-siècle naissant.

- Minorités -

Le parcours de désillusion qui mène de la forêt magique à l'atelier de Brabanzio, puis au Fossé aux Cerfs, reliant entre elles les trois rencontres entre l'empereur et Meisl, dépasse par sa portée les seuls individus. Lorsque le voile se déchire pour Meisl, c'est aussi l'équilibre politique si mal assuré par Rodolphe qui se trouve rompu, et le grondement des troupes armées envahit peu à peu le récit. De même que *La troisième balle* met en parallèle la défense des Aztèques persécutés et celle de la foi luthérienne, les déchirements du christianisme entrent en résonance, dans *La nuit sous le pont de pierre*, avec ce marché de dupe passé entre le pouvoir impérial et le financier juif, de sorte qu'à travers ces relations mensongères, c'est l'espace habsbourgeois lui-même que Perutz donne à voir comme une sorte de chimère, un hybride monstrueux auquel l'idée impériale ne suffit pas à insuffler une âme et qui se trouve donc voué à la destruction.

Le parallèle est établi dès le deuxième chapitre du roman, où les ferments de discorde entre les uns et les autres s'incarnent en deux gentilshommes de Bohême alliés par mariage dont l'un, Georges Kaplir de Sulavice, « s'occupe peu de politique et de questions religieuses », plus soucieux du commerce par lequel il approvisionne les cuisines du Hradcany et obsédé par l'idée que les Juifs sont « responsables de la dureté des temps », tandis que l'autre, « Pierre Zaruba de Zdar, étudiant en droit à

---

<sup>167</sup>Walter Kleindel, op. cit. pp. 134-135 et Jean Béranger, op. cit. p. 286.

l'université de Prague, [est] un esprit agité et entreprenant qui form[e] des plans pour aider l'Église utraquiste à obtenir la reconnaissance de ses droits, pour limiter la souveraineté de l'empereur et accroître celle des États, et peut-être même pour parvenir à faire monter sur le trône de Bohême un roi de cette nation et de confession réformée »<sup>168</sup>. La tentation autonomiste, fondée sur un particularisme à la fois religieux et national, menace non une marge de l'empire, mais la capitale choisie par Rodolphe : en même temps que l'histoire des relations inégales entre l'empereur et la communauté juive, le roman dessine aussi l'échec du souverain à maintenir l'unité de ses possessions.

Les rêves relatés dans la première partie de *Henri qui venait des enfers* éclairent cette problématique de biais, non par un discours explicite mais par une symbolisation faisant appel au surnaturel chrétien. Une corneille, un coucou et un bourdon, en qui Rodolphe et ses courtisans voient des émissaires diaboliques, viennent d'abord inciter l'empereur à renier sa foi, sous peine de perdre sa couronne. La seconde apparition est plus nettement rattachée aux dissensions religieuses héritées du premier XVI<sup>e</sup> siècle, puisque c'est contre le pape, et non plus contre la Vierge et le Christ, que s'exerce la verve sacrilège du coucou. Le dernier message venu de l'au-delà est un marché : pactiser avec l'enfer ou céder la place à Mathias, dont l'avènement est décrit comme une apocalypse. Qui relaie le diable sur terre ? La distribution des rôles suscitée par ces rêves est ambivalente et renvoie aux déchirements du christianisme : Mathias, dont la position historique sera

<sup>168</sup>«Der eine war Herr Peter Zaruba von Zdar, Student der Rechte, an der Universität Prag, ein unruhiger und unternehmender Geist, der Pläne schmiedete, wie man der utraquistischen Kirche zu ihren Rechten verhelfen, die landesherrliche Gewalt des Kaisers mindern und die der Stände mehren und wie man vielleicht sogar einen König böhmischer Nation und reformierten Glaubensbekenntnisses erlangen könnte. [...] Der andere, ein wenig älter an Jahren, hieß Georg Kaplir von Sulavice und saß im Berauner Kreis auf seinem Gut. Er befaßte sich nicht viel mit Politik und Glaubenssachen, seine Gedanken kreisten um das Schmalz, das Federvieh, die Butter und die Eier, die er dem Obersthofmeisteramt für die kaiserliche Küche geliefert hatte, und um die Juden, denen er die Schuld an den schlechten Zeiten beimaß.» *Nachts*, p. 24.

Perutz inverse ici les données historiques, puisqu'il existe bien un Kaspar Kaplir qui fit partie des condamnés de 1621 et refusa d'être gracié, destin attribué à Zaruba dans *Les fidèles de l'empereur*. La description de l'exécution suit pour le reste la tradition historique jusque dans certains détails comme le costume de velours noir porté par Schlick ou la présence de Hermann von Czernin, qui assiste des tribunes à la mort de son frère Dyonis (voir Friedrich Heer, op. cit., pp. 72-73).

sera éminemment ambigu<sup>169</sup>, endosse celui de l'Antéchrist dans l'esprit affolé de Rodolphe, tandis qu'Hanniwald redoute que le récit de son maître n'annonce une abjuration en faveur de « l'hérésie utraquiste »<sup>170</sup>.

« Ne pas s'éloigner d'un pouce de Jésus, notre seigneur et rédempteur »<sup>171</sup> : la formule suggérée par Hanniwald pour apaiser les angoisses de l'empereur et déjouer le malin est assez générale pour masquer les tensions et feindre une unité face aux attaques de l'enfer. Prononcée en présence de l'ambassadeur du Maroc, elle conduirait tout droit à une grave crise diplomatique si le représentant mauresque n'était Henri Twaroch, l'ancien palefrenier officiellement exécuté depuis longtemps que Rodolphe croit revenu de l'au-delà pour s'enquérir de sa réponse au pacte proposé en rêve. La paralysie de l'empereur apparaît clairement dans ce jeu de faux-semblants et de quiproquos : le blasphème du premier rêve est relayé dans les suivants par la possibilité, tellement angoissante qu'elle demeure voilée, de prendre parti contre le pape ; mais si Hanniwald a bien perçu, à la lumière de ses propres craintes religieuses, la signification des trois songes, il ne se risque pas à une interprétation univoque pouvant éclairer son maître sur les termes du conflit qui déchire sa conscience. Le serment de fidélité au Christ n'est dès lors qu'une formule creuse apportant une consolation trompeuse sans permettre à Rodolphe d'exercer le pouvoir impérial avec la sérénité et le discernement exigés par une telle charge : lors de l'audience qui suit, la clairvoyance qui lui fait reconnaître Heinrich est avant tout le fruit de ses obsessions et ne le sauve en rien d'un faux pas qui sera compris comme une marque supplémentaire de folie<sup>172</sup>.

À l'iniquité marquant les relations de Rodolphe avec son financier juif se juxtapose donc un autre thème sous-jacent : la déliquescence d'un

<sup>169</sup>Il s'appuiera, à partir de 1608, sur les diètes à majorité protestante de Hongrie, de Moravie et d'Autriche tout en demeurant suspect aux yeux des utraquistes de Bohême et de l'Union évangélique (voir Jean Béranger, op. cit. pp. 284-285 ; Friedrich Heer, op. cit. pp. 70-71).

<sup>170</sup>*Nachts*, pp. 69-71.

<sup>171</sup>«Die Gewalt, mit der der böse Feind und Widersacher sich so hoffärtig brüstet, ist nicht gar groß [...]. Und um seinem Netz und Fallstrick zu entgehen bedarf es weltlicher Klugheit wahrlich nicht, sondern daß wir uns nicht eines Fingers breit von dem Herrn Jesus, der uns erlöst hat, hinweggeben, das allein tut not.» Ibid. p. 72.

<sup>172</sup>À la fin du récit, le père d'Henri se fait l'écho d'une réputation déjà bien installée : «Er soll aber schon recht schwach im Kopfe sein, sagen die Leute» (ibid. p. 82).

pouvoir miné par les divisions des peuples qu'il prétend réunir. De même qu'on passe de la dette finalement effacée qui fait l'argument du *Thaler dérobé* à la révélation d'une double tromperie dans *La petite flamme consumée*, la conclusion de *La table de l'empereur* annonce la bataille de la Montagne Blanche et l'exécution des rebelles tchèques mise en scène dans l'un des derniers chapitres du roman. La relation en miroir entre Juifs et protestants, deux communautés soumises au bon vouloir de l'empereur, se retrouve dans l'allusion récurrente à la « lettre de majesté » par laquelle Rodolphe octroie liberté et privilèges à Meisl. Celle-ci évoque en effet, en écho, la célèbre patente par laquelle Rodolphe remet aux ordres de Bohême la plus grande partie de son pouvoir en juillet 1609 :

« La lettre de majesté, quelque brève qu'ait été sa durée d'application, a cependant gardé une place de choix dans l'imaginaire collectif de la nation tchèque, car elle est un jalon important dans l'histoire de la tolérance religieuse. Elle accorde une liberté de religion totale, illimitée ; bien plus, elle interdit à tout seigneur d'imposer sa confession à ses vassaux et en cela va beaucoup plus loin que la paix de Vienne. Enfin, elle abandonne aux ordres le contrôle du consistoire utraquiste et de l'université Charles-IV de Prague. C'est un rude échec pour la Réforme catholique. Enfin les utraquistes sont autorisés à construire des églises dans les villes royales et sur le domaine royal. »<sup>173</sup>

La patente impériale, dans les deux cas, institue des relations plus libérales entre le pouvoir central et les représentants d'une communauté minoritaire. Mais l'espace d'harmonie ainsi ouvert est aussitôt désigné comme illusoire : les privilèges octroyés à Meisl sont dénoncés comme un marché de dupe de même que vole en éclats le rêve nourri par Zaruba de restaurer la « sainte liberté de la Bohême », qui est aussi la liberté des protestants<sup>174</sup> : après la disparition de Meisl et de Loew vient le temps de la répression contre la

<sup>173</sup>Jean Béranger, op. cit. p. 285. Les États de Bohême avait obtenu le droit de lever des troupes en 1608 ; ceux de Hongrie et de Moravie s'étaient aussi octroyé les pouvoirs législatif et exécutif, y compris militaire, au même moment.

<sup>174</sup>«[...] aber einr aus deinem Geschlecht, ein Zaruba von Zdar, der wird nicht ein Fuchs sein wie du, sondern ein Löwe, er wird's zu Ende bringen, er wird die heilige böhmische Freiheit wieder aufrichten» (*Nachts*, p. 29 : prédiction de Jean Zizka, gentilhomme acquis aux idées de Jean Hus qui organise militairement les taborites, les plus extrémistes des utraquistes formant le fer de lance de la révolution hussite, entre 1421 et 1424 — voir à ce sujet Jean Béranger, op. cit. pp. 79-80).

«"Ich hab' von des Kaisers Tisch gegessen", flüsterte er. "Was wird aus dir, evangelische Freiheit? Mein goldenes Böhmerland, was wird aus dir?"» *Nachts*, p. 36.

noblesse rebelle et l'Église utraquiste, dont l'ouverture des *Fidèles de l'empereur* dresse le tableau minutieux<sup>175</sup>.

- Deuil -

*La nuit sous le pont de pierre* s'offre comme une marqueterie désordonnée où le lecteur, sautant d'abord neuf années, puis onze, avant de revenir vers des époques plus incertaines pour reculer encore dans un passé où la légende prend le pas sur l'histoire, avant d'être emporté à nouveau et ballotté sans relâche entre 1571 et 1621, ne peut qu'être désorienté par ce rythme chaotique auquel le soumet le roman. Mais plutôt qu'une image de piétinement et de stagnation renvoyant à l'inanité de toute entreprise humaine<sup>176</sup>, ce va-et-vient étourdissant constitue le mouvement même d'une déploration, le ressassement par lequel une catastrophe se trouve inlassablement confrontée au souvenir d'un avant qui paraissait plus lumineux, pour tenter de déceler les failles laissant dès l'origine présager la désagrégation et l'effondrement. C'est un deuil multiple et paradoxal qui s'inscrit dans ce ressac, faisant reconnaître pour déjà altéré l'objet même de la perte. En effet, *La nuit sous le pont de pierre* ne propose pas la peinture d'un âge d'or qu'il faudrait pleurer, mais plutôt celle d'un temps suspendu où règne une paix précaire, portant en elle son propre terme et néanmoins propice à l'épanouissement d'une culture faste et métissée<sup>177</sup>.

*Le thaler dérobé*, nimbé de ce merveilleux emprunté à la culture juive pragoise dans laquelle Perutz a grandi avant de la voir anéantie par le nazisme, désigne une voie qui ne sera pas suivie, faisant surgir en négatif un

<sup>175</sup>«Die böhmischen Stände hatten ihre verbrieften alten Rechte und Freiheiten verloren. [...] Um den Besitz der Kirchen, die man den Protestanten und den "böhmischen Brüdern" weggenommen hatte, stritten sich jetzt die Jesuiten mit den Dominikanern und den Augustinern. Die protestantischen Prediger hatte man des Landes verwiesen. Wer an dem Aufruhr von 1618 teilgenommen hatte, ja, wer auch nur im Verdacht stand, ihn gutgeheißen oder die Rebellen begünstigt zu haben, wurde eingekerkert, und wenn er mit dem Leben davonkam, so verfiel doch sein Hab und Gut dem Fiskus.» Ibid. pp. 208-209.

Ce résumé de la situation correspond tout à fait aux analyses historiques (voir Jean Béranger, op. cit. pp. 294-296 ; Friedrich Heer, op. cit. p. 73).

<sup>176</sup>Telle est l'interprétation proposée par Jean-Pierre Chassagne (*Le scepticisme*, pp. 137-139).

<sup>177</sup>À propos du règne de Rodolphe II considéré comme une période de paix et d'équilibre entre des forces antagonistes, voir aussi *Poetik und Historik*, p. 95.

horizon utopique dont tout le roman raconte aussi la trahison sans cesse réitérée. Ce récit des origines se constitue à partir d'un geste de prédation, celui par lequel le futur empereur s'approprie une pièce du trésor destiné à Meisl. Bien que le ciel l'oblige à reconnaître sa faute et que l'argent, confié par bravade à la Providence<sup>178</sup>, finisse dans les poches de celui à qui il était en effet destiné, la leçon ne sera pas retenue, et les relations entre l'empereur très chrétien et le marchand juif seront toujours marquées par la tromperie et la violence : c'est sous la contrainte que Loew permettra les amours de Rodolphe et d'Esther, relayées après la mort de celle-ci par le marché de dupe qui associe le souverain au marchand. Le passage du *Peintre Brabanzio* à *La petite flamme consumée* en témoigne : l'expérience commune du deuil qui, dans le premier des deux récits, unit brièvement le monde chrétien du pouvoir impérial et le monde juif du pouvoir financier, est placée sous le signe du faux-semblant puisque Rodolphe et Meisl se rencontrent comme des inconnus, et non comme les rivaux qu'ils étaient en réalité dans le cœur de la morte<sup>179</sup>. Dans ce monde de travestissements et de mensonges, il ne peut y avoir ni catharsis, ni réconciliation. Au contraire, Meisl découvrira au soir de sa vie que l'homme auquel, en sujet fidèlement soumis, il ne pouvait que se fier lui a volé l'amour de sa femme et attend sa mort pour s'emparer de ses biens.

L'échange sincère et juste entre les deux communautés reste un fait exceptionnel lié à la puissance spirituelle du rabbin Loew. Dans *La sarabande*, Collalto et Juranic suivent un parcours semblable à celui de Rodolphe dans sa jeunesse, passant de la partie chrétienne et noble de la ville, semée de palais et d'églises, au territoire étranger et inquiétant du

<sup>178</sup>«Der junge Erzherzog wußte wohl, woher all dies Mißgeschick über ihn kam. Er durfte den entwendeten Taler nicht länger behalten, er mußte ihn in die Hände des Mannes gelangen lassen, für den er bestimmt war.» (*Nachts*, p. 87).

«Da nun der Sohn des Kaisers den Mordechäus Meisl nicht aufzufinden vermochte, entschloß er sich, ein Spiel mit der Vorsehung zu wagen und die Macht der Bestimmung auf eine Probe zu stellen.» Ibid. p. 88.

<sup>179</sup>Il est symptomatique, à cet égard, que chacune des trois rencontres entre les deux hommes soit placée sous le signe de l'anonymat ou du travestissement. Rodolphe quitte le Hradcany incognito pour suivre le chemin du thaler volé ; il prend le costume d'un écrivain public pour se rendre chez le peintre ; Meisl se déguise à son tour, en garçon boucher, pour le voir alors qu'il nourrit ses fauves dans le Fossé aux Cerfs.

ghetto, selon un parcours initiatique<sup>180</sup>. Si le futur empereur ne tire finalement aucune leçon de l'aventure qui lui fait connaître une forme de dénuement, l'épreuve autrement fondamentale qui engage les deux gentilshommes ennemis porte ses fruits, grâce à l'intercession du rabbin qui sait fondre en une image salvatrice les représentations chrétiennes et juives du Christ aux outrages et du peuple persécuté :

« C'était un Ecce homo. Mais ce n'était pas le sauveur, ni le fils de Dieu, ni le fils du charpentier venu des monts de Galilée dans la ville sainte afin d'enseigner le peuple et de mourir pour cet enseignement, — non, c'était un Ecce homo d'une autre sorte. Cependant, il y avait une telle majesté dans ses traits, la douleur exprimée par sa face était si poignante, que le baron au cœur de pierre fut frappé d'un éclair et, prenant conscience de lui-même, tomba le premier à genoux. Et devant cet Ecce homo, il s'accusa d'avoir manqué, en cette nuit, à la pitié et à la crainte de Dieu. »<sup>181</sup>

À l'inverse de la perte qui réunit de manière illusoire, dans le travestissement, Rodolphe et Meisl, les laissant en fait étranger l'un à l'autre, la vision d'une douleur universelle conduit Juranic à prendre pitié d'un ennemi déclaré qu'il destinait à une mort cruelle<sup>182</sup>. Cette souffrance

<sup>180</sup>«Der Juden fremdartige Gesichter und absonderliche Gebärden, ihr geschäftiges Treiben, und daß er da, von der Menge hin und her gestoßen, vor einem Trödelladen stand, das alles erschien dem Sohn des Kaisers wie ein wirrer Traum. Oben auf der Burg hatte man sein Verschwinden sicherlich schon entdeckt, und nun war alles in Bewegung, um ihn aufzufinden, aber hier im Judenquartier suchte ihn keiner. Er verfluchte die Stunde, in der er, nur von seinem Vorwitz beraten, den Taler an sich genommen hatte. Er war übernächtigt, müde, hungrig, — es war ihm elend zumut'.» Ibid. p. 92.

«Ja, das sollte der letzte Streich sein, den er dem Collalto in dieser Nacht spielen wollte. In den Gassen der Judenstadt sollte der Collalto seine Sarabande tanzen, denn dort gab es keine Kruzifixe und keine Heiligenfiguren.» Ibid. p. 62.

<sup>181</sup>«Es war ein "Ecce homo". Aber es war nicht der Heiland, nicht der Gottessohn, auch nicht der Sohn des Zimmermanns, der aus dem galiläischen Gebirge in die heilige Stadt gekommen war, um das Volk zu lehren und für seine Lehre den Tod zu erleiden, — nein, es war ein "Ecce homo" von anderer Art. Doch solche Erhabenheit lag in seinen Zügen, so erschütternd war das Leiden, das aus seinem Antlitz sprach, daß der Baron mit seinem steinernen Herzen von einem Blitzschlag des Selbsterkennens getroffen wurde und als erster in die Knie sank. Und vor diesem "Ecce homo" klagte er sich an, daß er in dieser Nacht ohne Erbarmen und ohne die Furcht Gottes gewesen war.» Ibid. pp. 63-64.

<sup>182</sup>Le motif de la danse imposée jusqu'à ce que mort s'ensuive rappelle, en en inversant la structure, le conte du *Juif dans les épines*, où un « bon valet » parti voir le monde, après trois ans passés au service d'un maître qui l'en paye mal, se voit offrir en chemin par un nain, auquel il fait l'aumône de son salaire, un fusil et un violon magiques, ainsi que le pouvoir de faire exaucer toute demande qu'il viendrait à formuler. Il rencontre ensuite un Juif qui le prie d'attraper un oiseau, tire l'animal, qui tombe dans un buisson d'épines, et enjoint au Juif d'aller l'y chercher. Pris alors d'une idée subite, le valet se met à jouer de l'instrument ensorcelé, obligeant sa victime à se démener au milieu des ronces qui le



déchirante dont la vue suffit à ramener à la commisération les hommes les plus endurcis n'est pas celle du Christ, précise Jakob Meisl en exégèse, mais celle de la communauté juive persécutée à travers les siècles : deux martyres se fondent en un symbole unique, et c'est dans le supplice que s'abolissent les barrières religieuses et ethniques entre des hommes soudain rendus égaux.

Mais comme *L'ange Asaël*, l'épisode est situé en marge de la chronologie dans laquelle entrent les autres nouvelles du cycle<sup>183</sup>. Il échappe

blessent jusqu'à ce qu'il offre sa bourse pleine pour être délivré. Une fois le valet parti, le Juif va se plaindre du méfait auprès du juge de la ville voisine. Celui-ci fait arrêter le coupable et ordonne de le pendre pour vol, ne pouvant croire qu'un Juif l'ait payé afin de faire cesser sa musique, comme le jeune homme l'affirme pour sa défense. Montant à la potence, celui-ci demande à jouer une dernière fois du violon et fait ainsi danser toute la ville, dont le juge qui implore grâce en lui offrant la vie sauve. Le valet contraint alors le Juif à reconnaître qu'il avait volé cet argent, tandis que lui l'a gagné honnêtement : c'est donc le Juif qui sera pendu (Brüder Grimm : *Der Jude im Dorn*, op. cit. pp. 536-541).

Jean Amsler, notant l'absence de motivation qui justifierait cet enchaînement de mauvaises actions, en déduit que « cela ressemble à un traitement décadent d'un thème narratif en fin de carrière. » Grimm : *Nouveaux contes*. Paris : Gallimard, 1996, p. 292. Il faut peut-être y voir plutôt une opposition entre l'attachement aux richesses matérielles et le « bon cœur » du valet (« Weil ich dein gutes Herz sehe, gewähre ich die drei Wünsche [...] » Brüder Grimm: op. cit. p. 538). L'insouciance bonne humeur du jeune homme, qui ne connaît pas la valeur de l'argent (ibid. p. 537), s'oppose à l'avidité qu'incarnent son ancien maître et surtout, *ès qualités*, selon un cliché d'époque, le Juif, celui qui possède les ducats, veut s'approprier l'oiseau chanteur et réclame immédiatement réparation après son aventure. De ce point de vue, dont l'antisémitisme est évidemment insupportable aujourd'hui, le Juif est puni comme il le mérite : les épines l'écorchent comme lui-même a écorché ses semblables (ibid. p. 539), et l'argent qu'il prétend posséder a bien été volé — au moins sur le plan symbolique — comme le valet le force d'en convenir.

Chez Perutz, le tableau est totalement inversé, puisque le seul Juif de la nouvelle, Loew, est investi à la fois des fonctions de juge et de magicien par lesquelles celui du conte se trouve condamné, tandis que les autres acteurs, chrétiens, s'entredéchirent pour de vaines questions. Par ailleurs, la justice exercée par le rabbin est d'une autre teneur sur le plan éthique, puisqu'il ne s'agit pas de trouver un coupable à pendre, mais d'amener des égarés à résipiscence, nouvelle inversion d'une opposition couramment établie entre le Dieu vengeur de l'Ancien Testament et le Dieu chrétien de miséricorde.

On notera par ailleurs que le fusil magique se retrouve dans *La troisième balle* où il sert aussi à tuer un oiseau.

<sup>183</sup>Si l'on s'en tient aux points de repère explicites, on peut seulement affirmer que *La sarabande* prend place avant *La conversation des chiens*, située en 1609, où il est précisé que Loew est mort depuis longtemps. Toutefois, la mention du chancelier Lobkowitz incite à rapprocher le premier récit de *Henri qui venait des enfers*, où intervient le même personnage, ce qui placerait l'action vers la fin du règne de Rodolphe, entre 1598 (date de *La table de l'empereur*, nouvelle chronologiquement voisine de *Henri qui venait des enfers*) et 1609 — cela correspond en effet à peu près à la période où Sidoine de Lobkowitz est aux affaires.

ainsi à cette mécanique de la trahison que constitue le déroulement temporel du roman, dans lequel s'inscrit aussi le délitement de l'Empire et le deuil de la Bohême : lorsque tout est consommé, après la mort de Meisl et de Loew, une fois que l'empereur lui-même a quitté la scène, le chaos de la guerre civile s'installe, effaçant dans la répression qui frappe la noblesse rebelle une part de l'identité bohémienne<sup>184</sup>. Jakob Meisl en tire la conclusion pour son propre temps, qui est aussi celui de la jeunesse de Perutz, lorsqu'il commente *La table de l'empereur* :

« Et voilà comment la Bohême a perdu sa liberté, devenant autrichienne, et nous avons aujourd'hui le monopole impérial et royal sur le tabac, et l'école militaire impériale et royale de natation, et l'empereur François-Joseph, et les procès pour haute trahison, tout cela parce que Pierre Zaruba s'était déjà lassé des galettes bohémiennes et des beignets que lui préparait sa logeuse, trop peu raffinés à son goût, et parce qu'il avait donc mangé ce qui venait de la table de l'empereur. »<sup>185</sup>

Au-delà de la pirouette par laquelle Perutz substitue avec ironie le modèle de la légende vérifiée aux explications plus classiques du processus historique<sup>186</sup>, ce sont aussi les extrêmes tensions liées à l'antagonisme opposant de plus en plus violemment les nationalistes tchèques et allemands qui transparaissent derrière le folklore impérial et royal dont s'amuse le

<sup>184</sup>Le tableau historique dédié aux années 1618-1621, dans *Les fidèles de l'empereur*, se termine par ces mots : «So verarmten alte Geschlechter und ihre Namen verschwanden aus der Geschichte Böhmens.» Ibid. pp. 208-209.

<sup>185</sup>«Und so hat also Böhmen seine Freiheit verloren und ist österreichisch geworden, und wir haben jetzt das k. u. k. Tabakmonopol und die k. u. k. Militärschwimmschule und den Kaiser Franz Joseph und die Hochverratsprozesse, weil der Peter Zaruba von den böhmischen Dalken und Golatschen, die ihm seine Hauswirtin gemacht hat, schon genug gehabt hat, sie waren ihm nicht fein genug, und weil er also von des Kaisers Tisch gegessen hat.» Ibid. p. 37.

<sup>186</sup>La tirade commence par une mise en cause de l'enseignement historique, souvent citée pour illustrer le travail de déconstruction auquel se livre Perutz : «Und da kannst du wieder sehen, wie die Geschichtsprofessoren am Gymnasium und die Herren, die die Geschichtsbücher für die Schulen verfassen, wie die alle zusammen nichts wissen und nichts verstehen.» Ibid. p. 36. Suit une énumération des raisons militaires expliquant la défaite protestante de la Montagne Blanche, que Jakob Meisl réfute pour lui substituer l'histoire de Zaruba.

La notion de légende vérifiée est empruntée à Jean-Jacques Pollet, qui l'applique à certains romans de Gustav Meyrink (*Der Golem, Das grüne Gesicht, Walpurgisnacht*) : Jean-Jacques Pollet, 1983, op. cit. pp. 347-375).

narrateur<sup>187</sup>. De 1618 à 1918, l'histoire rejoue ses plus tragiques épisodes jusqu'à la séparation définitive des combattants repliés dans deux États distincts, c'est-à-dire jusqu'à la destruction de la première patrie de Perutz, dont la Choah effacera ensuite les dernières traces.

S'il est un héritage à recueillir pour le transmettre à son tour, ce n'est donc pas tant celui qui a échappé aux ancêtres de Jakob Meisl, pauvres de génération en génération parce qu'ils ont peut-être trop rêvé à la richesse dont avait dû se défaire leur aïeul plutôt que de bâtir à leur tour une fortune nouvelle<sup>188</sup>, mais bien plus cette mémoire du ghetto dont l'éternel étudiant reste le dépositaire, et qu'il lègue à son élève au moment où le vieux quartier est réduit en poussière :

« Et les deux événements, la démolition du ghetto et l'apparition du testament légendaire, me semblaient être liés et former ensemble la conclusion de l'histoire racontée durant ces nombreux après-midi d'hiver par mon précepteur, l'histoire de " la fortune de Meisl ". »<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup>Friedrich Heer a montré la continuité qui mène de la répression exercée par Ferdinand II contre les utraquistes au début du XVIIe siècle au conflit qui se développera tout au long du XIXe siècle. À propos de la Contre-Réforme en Bohême, il écrit : «*Hier setzt jene leyenda [sic] negra, jene "schwarze Legende" an, mit der, zunächst auf Spanien bezogen, europaweite antihabsburgische Propaganda geprägt worden war. Bis über 1918 hinaus hat Österreich diesen wahrhaft üblen Ruf nicht überwinden können. Der Märtyrertod der Vierundzwanzig und die Austreibung ihrer Glaubens- und Standesgenossen ab 1621 hat Österreich unermesslich geschadet. Zunächst schädigte er Böhmen, erniedrigt das Land zu einer "zweiten Leibeigenschaft". Es verliert seine böhmische, tschechische und deutsche evangelische Kultur, seine Bildung, die vom Adel und Bürgertum und eben den evangelischen Predigern, Schulmeistern und Professoren getragen wurde. 1918 stürmt die erbitterte Menge die Mariensäule in Prag, dieses Siegeszeichen der Gegenreformation. Auf dem Altstädter Ring wird eine Gedenkstätte für die Hingerichteten von 1621 errichtet.*» Op. cit. p. 73.

On peut aussi se reporter au début du chapitre consacré à la Bohême par William M. Johnston, op. cit. pp. 313-317. Dans *La Marche de Radetzky*, Joseph Roth fait souvent allusion aux activités subversives des jeunes Tchèques, notamment celles qu'encadre le mouvement de gymnastique Sokol (voir par exemple *Radetzkymarsch*. Munich : dtv, 1981/1994, pp. 170-171).

<sup>188</sup>«Vielleicht haben sie allzuviel darüber nachgegrübelt, warum nichts von Meisls Gut in ihre Hände gelangt ist. Vielleicht haben sie immer nur zurück auf das verlorene Erbe geschaut und nicht ins Leben, nicht in die Zukunft.» *Nachts*, p. 265.

<sup>189</sup>«Und beide Ereignisse, die Demolierung des Ghettos und das Auftauchen des legendären Testaments, schienen mir miteinander verknüpft zu sein und zusammen den Schlußpunkt der Geschichte zu bilden, die mir mein Hauslehrer durch viele Winternachmittage hindurch erzählt hat, der Geschichte von "Meisls Gut".» Ibid. pp. 262-263.

De son ancêtre, Jakob ne possède rien qu'un parchemin déchiré, mais celui-ci est en soi un acte de transmission, et il matérialise soudain, aux yeux du narrateur, ce dont la géographie urbaine ne conservera pas l'empreinte et qu'il importe de sauver : un ensemble d'histoires qui participent d'une identité et d'une culture de tout temps menacées. Or, le dénuement et le deuil font pleinement partie de cette mémoire juive<sup>190</sup>. Incapables de conserver les livres d'Abравanel, rares objets que Mordechai s'était permis de léguer parce qu'ils risquaient peu d'être confisqués, les descendants du marchand rejoignent dans l'expérience de la dépossession leur ancêtre spolié, et au-delà de cette filiation, l'Ecce homo du rabbin Loew, portrait d'un peuple martyr que le temps a lui aussi effacé des murs de la ville et dont subsiste pourtant un reflet dans le regard de chaque colporteur juif persécuté<sup>191</sup>.

Ce que Jakob se doit de transmettre, c'est donc l'écheveau de ces récits à la fois historiques et légendaires qui forment les annales du ghetto, en même temps que le deuil de cette culture.

<sup>190</sup>Doron Rabinovici, remarque à ce sujet : «Eine Minderheit, die in der Diaspora lebt, muß hellhörig bleiben. Die Erinnerung ist eine Lebensnotwendigkeit. Die Juden durften nicht selbstvergessen sein. Ohne Vorsicht sind sie verloren. Mag sein, daß manche sie hypersensibel nennen, doch zumeist aus Mangel an jeglicher Empfindung. Wer verfolgt wurde, leidet unter Verfolgungswahn, aber bloß, weil er ein Realist ist. [...] Ich will keineswegs behaupten, Perutz sei bloß von jüdischen Sichtweisen durchdrungen gewesen, hätte gleichsam in deutscher Sprache hebräisch geschrieben. Perutz hielt nichts von solchen literarischen Rassetheorien; wehrte sich zurecht gegen sie. Er arbeitete am *schwedischen* Reiter, über den *spanischen* Cortez, den *deutschen* Wildgraf und dem *französischen* Turlupin. Dennoch fällt auf, daß viele große jüdische Schriftsteller in Wien, ob Arthur Schnitzler, Joseph Roth oder Elias Canetti, ihre Texte dem *Zachor*, dem Gebot der Erinnerung und den Fragen der Identität widmeten.» Op. cit., p. 10 (tapuscrit de la conférence).

<sup>191</sup>«Der "Ecce homo" des hohen Rabbi Loew? Es war nicht Christus. Es war das Judentum, das durch die Jahrhunderte hindurch verfolgte Judentum war es, das auf diesem Bild sein Leiden offenbart hat. Nein, geh nicht in die Judenstadt, du würdest es dort vergeblich suchen. Die Jahre, Wind und Wetter haben es zerstört, keine Spuren sind von ihm geblieben. Aber geh durch die Straßen, wo du willst, und wenn du einen alten jüdischen Hausierer siehst, der seinen Binkel von Haus zu Haus schleppt, und die Straßjungen laufen hinter ihm her und rufen: "Jud! Jud!" und werfen mit Steinen nach ihm, und er bleibt stehen und sieht sie mit einem Blick an, der nicht der seine ist, der von seinen Ahnen und Urahnen herkommt, die wie er die Dornenkrone der Verachtung getragen und die Geißelhiebe der Verfolgung erduldet haben, — wenn du diesen Blick siehst, dann hast du vielleicht etwas, ein Kleines und geringes, von dem "Ecce homo" des hohen Rabbi Loew gesehen.» *Nachts*, p. 64.

« Puis sa voix s'éleva pour réciter la prière des morts à la mémoire des maisons du ghetto tombées sous les coups destructeurs, car son cœur était attaché à tout ce qui était ancien et voué à disparaître. »<sup>192</sup>

La dernière page du roman est explicitement présentée comme une cérémonie funéraire. C'est un kaddish pour les demeures écroulées et les vies qu'elles abritaient, évoquées par l'étudiant en même temps qu'il égrène les noms donnés aux bâtiments. Passant d'une boulangerie de son enfance au logis du rabbin Loew, il reconstruit une nouvelle fois dans cet éloge funèbre démultiplié le lien avec le passé qui fournit la matière de ses contes. Et en désignant à l'attention de son élève les hospices jadis fondés par Meisl, il honore comme il le doit la mémoire d'un aïeul en même temps qu'il perpétue et transmet le souvenir d'une culture jusqu'ici incarnée en des lieux d'où elle se trouve désormais effacée :

« Et nous vîmes la fortune de Meisl s'effondrer avec les gravats et les ruines, puis se relever pour monter dans les airs, épais nuage de poussière rouge et grise. Pour un instant, c'était encore la fortune de Meisl, elle se tenait dressée et nous pouvions la voir, jusqu'à ce qu'un coup de vent l'emporte et la fasse disparaître. »<sup>193</sup>

Édifices rendus à la terre : la dernière phrase du roman clôt un office funèbre où s'opère une transmutation douloureuse. En la dispersant dans les pierres du ghetto, Meisl avait sauvé une richesse qu'il ne pouvait léguer à ses descendants directs. Le vieux quartier est abattu et ses cendres s'envolent dans les nues alors que le lointain héritier du marchand a achevé de raconter à son élève toutes les histoires liées à cette première transmission biaisée. À son tour, Jakob fait l'expérience de la dépossession en voyant disparaître les lieux laissés en partage par son aïeul, mais il en lègue la chronique que le jeune auditeur recueille pour la transmettre un jour à son tour : c'est dans le roman que se trouve finalement déposée une succession de plus en plus immatérielle et collective, désormais ouverte à la communauté des

<sup>192</sup>«Dann erhob sich seine Stimme zu einer Totenklage um die Häuser des Ghettos, die der Zerstörung anheimgefallen waren, denn sein Herz hing an allem, was alt und zum Verschwinden bestimmt war.» Ibid. p. 266.

<sup>193</sup>«Und wir sahen, wie Meisls Gut in Schutt und Trümmer fiel und wie es sich noch einmal vom Boden erhob und in die Höhe stieg, eine dichte Wolke von rötlich-grauem Staub. Noch immer war es Meisls Gut, und es stand, und wir sahen es, bis es ein Windstoß forttrieb und verschwinden ließ.»

lecteurs<sup>194</sup> — n'oublions pas que Perutz, durant les longues années qu'a duré la rédaction, désignait l'œuvre en gestation sous le nom de *Fortune de Meisl*.

---

<sup>194</sup>Cette transmission ricochant sur plusieurs plans narratifs contredit l'interprétation de Jean-Pierre Chassagne qui, mettant Jakob Meisl au rang des héros perutziens aliénés par l'histoire, en fait un personnage que sa « nostalgie morbide d'un passé glorieux » rend incapable de se saisir de l'héritage spirituel contenu dans le testament de son aïeul pour « mettre le passé au service de la vie et de l'avenir » (*Le scepticisme*, pp. 111-113 ; les citations se trouvent respectivement pp. 112 et 111). Cette lecture ne tient pas assez compte du rôle de récitant et de commentateur dévolu à Jakob, qui n'est pas un acteur au même titre que Yosch ou Amberg, cités en parallèle, ni de la valeur spécifique que revêtent le souvenir et la commémoration dans la culture juive, éléments dont l'importance est accrue par la Shoah à laquelle l'épilogue de *La nuit sous le pont de pierre* fait évidemment aussi écho. Michael Mandelartz note à ce sujet que Jakob conserve vivante la mémoire juive qu'il contribue aussi à façonner par la manière dont il reprend et transmet les récits du ghetto (*Poetik und Historik*, pp. 92-95 ; voir aussi les remarques de Doron Rabinovici citées plus haut, note 190, p. 333).

## 6- Imaginatio phantastica<sup>1</sup>

« Aber das ist ja alles wieder nur Theorie. Praktisch gesprochen, könnte ich es kaum anders sagen als: ich bemühe mich immer, so zu schreiben, wie – meine Großmutter mir Geschichten erzählt hat. »  
(Leo Perutz : *Mein neuester Roman*. In *Das Echo*. 8/2/1936)

### 6.1- « ... auf manchen Seiten blättert man wie in der orientalischarbigen Pracht von *Tausend und eine Nacht* »<sup>2</sup> - Une filiation revendiquée avec la tradition du conte

#### - Emprunts -

Si le travail d'exploration et de déconstruction des annales que Perutz met en œuvre dans beaucoup de ses textes peut apparaître comme une manière de jouer avec le roman historique, il permet aussi, à la croisée du réalisme et de la légende, des variations singulières sur le dualisme fantastique. L'esthétique foncièrement hybride dans laquelle s'inscrivent *La troisième balle*, *Le marquis de Bolibar*, *Le cavalier suédois* ou *La nuit sous le pont de pierre* reconduit en effet le scandale constitutif du genre, que l'écrivain s'approprie aussi de manière plus ironique et plus biaisée dans

<sup>1</sup>L'expression est empruntée à Claude-Gilbert Dubois, qui éclaire la notion de fantastique littéraire en revenant aux théories de la perception et de la connaissance développées vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment celle des « émanations imagées » dont il souligne la dualité : « il y a deux types d'images, la première, issue de l'*eikon* est mimétique, mais partielle, la seconde, issue de l'*eidolon*, est appelée phantastique. » L'*imaginatio* est la faculté chargée du « trafic » de ces images, reliant ainsi les objets de la connaissance et l'âme. Perception mimétique du monde, matérialisation de l'invisible lors de visions extatiques ou de songes, mais aussi erreurs dues à l'ivresse ou la fièvre : autant de possibilités que le texte fantastique met lui aussi en jeu par prédilection. La conclusion s'impose : « entre le fantastique au sens ancien, qui donne à l'*imaginatio phantastica* une fonction d'intermédiaire, et la notion de fantastique au sens moderne qui repose sur l'ambiguïté explicative entre deux systèmes de références, il y a un lien. L'*imaginatio phantastica* postule l'existence de deux univers de la connaissance, celui de l'apparence ou de la semblance qui produit par voie mimétique des icônes, et celui de la latence, de la profondeur, « l'autre côté des choses », qui produit des idoles et révèle les faces cachées des choses ou les aspects secrets des êtres. » *Imaginatio phantastica : le Discours des spectres et apparitions d'esprits de Pierre Le Loyer (1586)*. In Antoine Faivre Éd. : *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*. Op. cit. pp. 86-88.

<sup>2</sup>«In dieser ungläubwürdigen Geschichte stecken freilich wundersame Märchenbilder und auf manchen Seiten blättert man wie in der orientalischarbigen Pracht von "Tausend und eine Nacht" und glaubt die Prinzessin-Erzählerin Scheherazade zu hören.» Egon Dietrichstein : *Ein Buch der Abenteuer. Das Mangobaumwunder von Leo Perutz u. Paul Frank (Albert Langen)*. Op. cit..

d'autres textes comme *Le maître du Jugement dernier*, *Turlupin*, *La neige de Saint-Pierre* et certaines nouvelles — *La lune rit* ou *Une simple pression sur le bouton*, notamment.

L'univers perutzien, caractérisé par un puissant ancrage dans une réalité dont l'écrivain retient autant les détails concrets que les faits de langue et, plus largement, les aspects sociaux et historiques, voit sa cohérence sans cesse remise en question par l'intrusion de motifs empruntés à un merveilleux mythique ou légendaire. La manière n'est pas tout à fait neuve. Le Charles Quint d'Arnim côtoie dans sa bonne ville de Gand une mandragore, un revenant et un golem<sup>3</sup>, tandis que dans la poche du mystérieux petit homme vêtu de gris qui sait exaucer sans susciter le moindre étonnement tous les souhaits de la bonne société hambourgeoise réunie chez Thomas John, Chamisso a placé maints accessoires tirés du même fonds — mandragore, thaler magique, nappe enchantée ou bourse de Fortunatus — sur lesquels il s'est lui-même expliqué dans la préface à l'édition française de son œuvre<sup>4</sup>. Revenant, dans un bilan théorique, sur les débuts du fantastique, Dieter Penning souligne que le lien avec le réalisme se dessinant alors dans le roman anglais se double d'emprunts aux contes et légendes<sup>5</sup>.

C'est sur ce mode que se constitue d'abord la rupture esthétique et épistémologique propre aux œuvres de Perutz<sup>6</sup>. *La troisième balle* et *La nuit sous le pont de pierre* nous ont déjà fait rencontrer quelques émissaires diaboliques ou divins, des mages et des fantômes puisés dans le folklore

<sup>3</sup>Gero von Wilpert remarque à ce propos : «Nicht Gespenster selbst, aber der Gespensterglaube und die Täuschbarkeit des Menschen werden zum Seitenmotiv in Arnims Novelle *Isabella von Ägypten* (1812), die mit ihrer Mischung von Phantasie, Magie, Legende und Historie das ganze Arsenal der Volksmythologie mit Alraun, Ahasver, Golem, Bärenhäuter und Geistern aufbietet» (1994, op. cit. pp. 204-205).

<sup>4</sup>*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. In Adalbert von Chamisso : *Werke in einem Band*. Berlin : Aufbau Verlag, 1988, p. 284. Les explications fournies par Chamisso sont données en note p. 356. Voir aussi Paul-Wolfgang Wührl : op. cit. p. 29.

Le thaler magique, qui revient chaque soir chez son maître en y ramenant toutes les pièces avec lesquelles il a été en contact, fait penser au *Thaler dérobé* de *La nuit sous le pont de pierre*, dont les sources juives ont par ailleurs déjà été évoquées.

<sup>5</sup>Dieter Penning : op. cit. pp. 40-41.

<sup>6</sup>Ulrike Siebauer note que les tout premiers textes de l'écrivain, conservés sans être jamais destinés à la publication, sont parsemés de motifs venus du conte (*Ich kenne alles*, p. 22).



juif<sup>7</sup> ou dans les superstitions d'inspiration chrétienne, personnages et motifs qui ont permis à Hilde Spiel de parler du cycle pragois comme d'un « livre dont le ton rappelle les contes populaires des frères Grimm »<sup>8</sup>. On retrouve des figures analogues sous les traits de Bolibar, de Salignac ou de l'inquiétant meunier qui accueille Tornefeld et le voleur au début du *Cavalier suédois*, mais le souffle d'un l'au-delà généralement codifié par la tradition frôle aussi François le Dangereux, investit les rêves du savetier qui croit avoir engendré l'Antéchrist, anime les récits du baron Sarrazin ou de Lukacz Aladar, tandis qu'hallucination et extase mystique se combinent dans les projets de Malchin ou dans les confessions de Yosch.

Avant d'analyser plus en détail ces différents aspects, notons que Perutz ne se cache pas de puiser ainsi à des sources littéraires autant que folkloriques. En atteste l'évocation de Famagouste, port chypriote plus connu dans les lettres allemandes comme le lieu par excellence de l'imaginaire, emprunté par les romantiques au *Volksbuch* où sont consignées les aventures de Fortunatus<sup>9</sup>. On trouve une allusion du même type dans les

<sup>7</sup>On a déjà relevé, avec Michael Mandelartz, que l'attaque préparée par Wuk von Rosenberg contre Rodolphe II (*Nachts*, p. 255) reprend une donnée historique, l'attentat perpétré en 1286 par Zawisch von Rosenberg contre Wenceslas II, qui fait la matière d'une légende, *Das stille Jüdel*, (in Siegfried Schmitz Éd. : *Sippurim. Prager Sammlung von jüdischen Legenden*. Op. cit., voir à ce sujet *supra*, note 14, p. 264). Les contes rapportés par Petiska montrent aussi des similitudes avec divers épisodes de *La nuit sous le pont de pierre*. *Die Kinderpest* est ainsi le récit d'une épidémie touchant uniquement les enfants du ghetto et liée à un infanticide commis par deux femmes que Löw démasquera en interrogeant l'un des enfants morts, ramené une nuit par une ruse du vieux cimetière (Eduard Petiska : op. cit. pp. 37-42). Autres motifs rencontrés au fil de ces récits, outre celui du *Thaler dérobé* : les projectiles lancés contre Loew, que celui-ci transforme en roses (*Rabbi Loew hält die kaiserliche Karosse an*, *ibid.* pp. 51-53), rappellent les hirondelles substituées au rocher qui devait assassiner Rodolphe en visite dans le ghetto (*Nachts*, p. 255) ; l'amour irrésistible et muet qui unit Léon, le médecin de l'archevêque habitant sur les pentes du Hradcany, à Dina, fille d'un riche marchand juif du ghetto (*Leon und Dina*, in Eduard Petiska : op. cit., pp. 154-170), fait penser au lien onirique tissé entre Rodolphe et Esther (*Nachts*, pp. 99-104). Il conviendrait d'explorer plus systématiquement ces sources, en revenant aux anthologies de légendes pragoises et autres œuvres qui s'en inspirent publiées avant que Perutz ne commence à écrire son roman (1924) : travaux de Yehuda Yudl Rozenberg, recueils collectés par Oskar Wiener, Chajim Bloch, romans de Uffo Daniel Horn ou Auguste Rauschner, entre autres.

<sup>8</sup>«Es ist ein reiches und schönes Buch, dessen Ton an die Grimmschen Volksmärchen anklängt in seiner Schlichtheit wie in seiner Süße — das Buch eines Erzählers im echtsten, ältesten Sinn.» Hilde Spiel : *Des Kaisers Traumgeliebte. Leo Perutz : "Nachts unter der steinernen Brücke"*. In *Neues Österreich*. Vienne, 29/12/1957.

<sup>9</sup>Dans le récit anonyme du début du XVI<sup>e</sup> siècle, Famagouste est la patrie où Fortunatus, fils d'un marchand chypriote, revient après diverses pérégrinations bâtir une richesse que

vers débités par Dalila en guise de Notre-Père, qui commencent par la célèbre invocation « Raiponce, Raiponce »<sup>10</sup>. *L'Histoire de Grumbach et de ses trois balles*, comme l'on sait, est par ailleurs explicitement rapportée au roman chevaleresque, patronage donnant à l'action les allures d'un « conte » peut-être lu dans un « livre plein de balivernes »<sup>11</sup>. Dans des termes analogues, *Le marquis de Bolibar* présente l'étrange personnage de Salignac comme surgi d'un récit oublié<sup>12</sup>, et les anecdotes racontées par le baron Sarrazin sont explicitement mesurées à l'aune d'un fantastique débridé, mais savamment écrit, derrière lequel se profilent les fées des contes bretons<sup>13</sup>. Il n'est pas jusqu'à l'obstination de Vittorin qui, bien que dépourvue de

---

ses fils dilapideront, argument repris par Ticck dans la pièce intitulée *Fortunat*. Mais Famagouste est aussi le royaume du merveilleux dans *Maître Puce*, de Hoffmann, dont Perutz inverse avec ironie le dispositif puisque le nom désigne à nouveau, sous sa plume, un lieu réel renvoyant un alchimiste usurpateur à sa véritable identité : «Nach ihm [dem Alchimisten Eduard Kelley] kam der Graf Bragadino, der kein Graf war, sondern eines Schiffers Knecht aus Famagusta.» (*Nachts*, p. 165). On trouve d'autre part, dans *Maître Puce*, le motif des fleurs enlacées par lesquelles s'accomplit une union impossible sous une autre forme, qui est aussi le noyau narratif de *La nuit sous le pont de pierre*.

<sup>10</sup>«Rabunzel, Rabunzel im Mondlicht / Ist gut für's Fieber und die Gicht.» (*Kugel*, p. 264), libre variation sur le fameux «Rapunzel, Rapunzel, / Laß dein Haar herunter» des frères Grimm (Jakob und Wilhelm Grimm : *Kinder- und Hausmärchen*, Francfort s/ Main : Insel 1974, 1984, pp.97-102).

<sup>11</sup>«Mir ist, als hätt' ich dereinst dies Märlein gekannt. Dunkel hab ich's im Kopf, weiß nicht woher, las es vielleicht in einem törichten Buch, im "Amadis" oder im "Ritter Löw".» *Kugel*, p. 19.

Le *Final* reprend la même idée en la renforçant par le résumé, sur un rythme ternaire, d'une action devenant ainsi purement légendaire : «Und all das [ein Kampf im Kaiserlager zwischen Deutschen und Spaniern] ist geschehen, weil mein Knecht, der Melchior Jäcklein, einen alten, geschwätzigten spanischen Reiter erschossen hat, der den andern jenes einfältige Märchen erzählte, von einem, der drei Kugeln hatte und mit der ersten einen König traf und mit der zweiten ein Mägdlein — dunkel hab ich's im Kopf, weiß nicht woher, las es vielleicht in einem törichten Buche, im "Amadis" oder im "Ritter Löw".» *Kugel*, p. 315.

<sup>12</sup>«"Wie ist mir nur?" sagte Donop verloren in Gedanken. "Als ich ein Kind war, hat mir meine Mutter oft erzählt von einem Mann, der weinte, weil er verdammt war, Unglück über die Welt zu bringen. Wer war das nur, von dem meine Mutter sprach?" [...] "Der Mann, der weinte —" wiederholte Donop leise und in Gedanken. "Wer war das nur, von dem meine Mutter mir erzählte? — Gleichviel, ich hab's vergessen."» *Marques*, pp. 134-135.

<sup>13</sup>Citons une fois encore ce passage clé : «Eine irre Phantastik spricht aus ihnen, die nichts von der Naivität der alten Historien hat» (*Mond*, p. 137). Un peu plus loin, l'avocat qui fait office de narrateur remarque : «Der Baron [...] führte die silberne Mondscheibe in seinem Wappen auf irgendwelche bretonische Feenmärchen zurück» (*ibid.* p. 140).

Dans la première version de cette nouvelle, publiée en 1915, Perutz faisait dire au baron qui était aussi le narrateur principal et portait le nom de Carragan : «Märchen? Sicherlich. Nichts als ein phantastisches Märchen kann die Chronik der Carragans jemandem sein, der wie ich Astrophysik und Astrochemie getrieben hat.» *Hatz*, pp. 138-139.

sortilèges, ne soit rapportée au modèle de la ballade, dont on connaît le lien avec les légendes populaires<sup>14</sup>, et *Le maître du Jugement dernier* place le « brusque tournant vers le fantastique » pris par un récit qui « perd tout lien avec la réalité »<sup>15</sup> sous le signe d'un art nocturne : dans les mémoires de Yosch, la peur archaïque invoquée pour expliquer le fatal effet de la drogue prétendument fumée par Bischoff est mise en relation avec l'imagination créatrice, « Hoffmann et ses spectres » étant invoqué comme parrain aux côtés de Bruegel d'Enfer et de Poe<sup>16</sup>. Ces multiples références aux territoires de la féerie ou d'un merveilleux noir permettent de suivre Stefan Berg lorsqu'il interprète l'épithète de « gothique » attribuée aux projets de Malchin comme une nouvelle référence littéraire, estimant que les plans exposés dans *La neige de Saint-Pierre* ne méritent pas seulement ce qualificatif parce qu'ils visent à une restauration d'inspiration médiévale, mais aussi parce que le texte fait écho au roman gothique anglais, généralement considéré comme une source du fantastique<sup>17</sup>.

<sup>14</sup>«Das klingt ja beinahe wie eine Ballade, was sie da sagten. Wahrhaftig, eine sonderbare Art von Haß. Vittorin, kennen Sie das alte Lied? - Kein Feuer, kein' Kohle --» *Wohin*, p. 50.

<sup>15</sup>«Der erste Teil des Berichts entspricht auch tatsächlich, was die rein äußeren Geschehnisse betrifft, dem wirklichen Verlauf der Dinge. Um so größer war meine Überraschung, als ich feststellen mußte, daß von einem bestimmten Punkt an seine Erzählung jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verliert. An jener Stelle des Berichts [...] biegt die Darstellung mit einer jähen Wendung ins Phantastische ab.» *Meister*, p. 205.

<sup>16</sup>«Der Sitz der Phantasie ist zugleich der Sitz der Furcht. Das ist es! Furcht und Phantasie sind unlösbar miteinander verknüpft. Immer waren die großen Phantasten zugleich Besessene der Angst und des Grauens. Denken Sie an den Gespenster-Hoffmann, denken Sie an Michelangelo und den Höllenbrueghel, denken Sie an Poe —!» *Ibid.* p. 200. Au début de ses confessions, Yosch citait aussi Kleist (*ibid.* p. 10).

Le thème de la vision destructrice liée à la culpabilité fait du reste penser à la messe italienne qui convertit en les poussant dans la démence les quatre frères anversois venus attaquer le couvent d'Aix-La-Chapelle, dans la *Sainte Cécile* de Kleist. Le destin de Chigi, devenu fou après avoir contemplé le rouge incandescent du Jugement qui le renvoie à son propre crime et le pousse à peindre sans cesse le même motif, rappelle celui des iconoclastes kleistiens condamnés à entonner toutes les nuits le *Gloria* d'une voix horrible, mais aussi l'histoire du peintre Berthold campé par Hoffmann dans *L'Église des Jésuites*, cantonné à des travaux décoratifs après avoir abandonné femme et enfants parce qu'il ne supportait pas d'avoir épousé l'apparition qui lui avait inspiré ses plus belles toiles religieuses.

<sup>17</sup>«Ein "gotischer" Plan ist das nicht nur, weil er historisch in diese Zeit zurückverweist, sondern vor allem, weil er in seiner Phantastik eng mit der "gothic novel" verknüpft erscheint. Beides Mal läßt sich die Grundsituation nämlich als ein Zusammenstoß zwischen feudaler und bürgerlicher Tradition begreifen. Nur der Blickwinkel ist verschieden. Während in der "gothic novel" die negativ gewordene, feudale Tradition,

- Conte -

Ces effets d'intertextualité induisent la reprise de certaines caractéristiques stylistiques propres au conte : structures triadiques, marques d'oralité, insertion de formules figées venant régulièrement ponctuer l'action sont les signes les plus visibles par lesquels les œuvres de Perutz se rattachent à cette tradition. Murayama a noté le premier que l'écrivain use souvent de rythme ternaires : trois balles, mais aussi trois signaux pour déclencher l'attaque de la guérilla dans *Le marquis de Bolibar*, ou trois mots de passe pour pénétrer à l'hôtel de Lavan<sup>18</sup>. La liste peut être facilement prolongée. Le roman le plus nettement marqué par cette cadence est évidemment *La troisième balle*, dont le titre indique assez une structure tripartite par ailleurs abondamment reflétée dans le détail du récit. Le motif de la triple malédiction se double ainsi du triple pacte léonin conclu avec le diable — Cortez, Mendoza et Grumbach lui promettant chacun de lui abandonner une partie de leur corps dont ils sont en fait déjà privés —, tandis que les Allemands remportent l'arquebuse lors d'une partie de dés à trois manches<sup>19</sup>. Les relations entre les personnages principaux, eux-mêmes au nombre de trois, s'organisent sur un rythme ternaire : trois confrontations directes opposent Grumbach et Cortez tandis que dans le Nouveau Monde, Mendoza a trois conversations avec le rhingrave et trompe celui-ci par trois ruses successives<sup>20</sup>. Les portraits de groupe des Allemands obéissent

---

verkörpert durch den "villain hero", durch den bürgerlichen Helden beendet wird, gilt in *Sankt Petri Schnee* die umgekehrte Rechnung: nur die Rückkehr der positiv besetzten feudalen Geschichte kann vor der leeren, lauen bürgerlichen Zeit retten, in der alle ehemaligen Werte bedeutungslos geworden sind.» *Zeiten, Räume*, pp. 163-164.

Cette analyse appelle toutefois une précision : le passé médiéval est idéalisé par le seul Malchin, dont le discours légitimiste est par ailleurs traité avec la distance ironique que l'on sait. On pourrait peut-être avancer avec plus de pertinence que le baron endosse lui-même le rôle du "villain hero" se livrant sur ses terres, à l'écart du monde, à des expériences inquiétantes pour réveiller le fantôme du passé — n'a-t-il pas façonné une sorte de réincarnation de Frédéric II par laquelle il espère régénérer son temps ?

<sup>18</sup>*Die historischen Romane*, p. 99.

<sup>19</sup>*Kugel*, p. 152.

<sup>20</sup>Pour Grumbach et Cortez, voir *ibid.* chap. 8 (l'or de l'empereur), chap. 11 (lutte pour l'arquebuse), chap. 22 (« jugement » de Cortez) ; pour les ruses de Mendoza, voir chap. 11 (la fausse piste de l'or), chap. 18 (fuite avec Dalila), chap. 21 (abandon de Dalila et évocation de l'Allemagne enneigée) : analyses développées par Hans-Harald Müller in : *Nachwort zu Die dritte Kugel*, pp. 252-254). Les trois entrevues de Grumbach et Mendoza ont lieu aux chapitres 7 (arrivée au camp espagnol), 11 (préparatifs de départ : la fausse piste de l'or) et 21-22 (deuxième balle, double abandon et deuil de Dalila). Grumbach rencontre aussi chacun de ses adversaires lors de batailles rangées (combat

souvent à la même règle : trois de ceux qui étaient partis défendre les Indiens sur Ferdinandina survivent à la chasse à l'homme<sup>21</sup> ; lorsqu'ils sont installés sur leur rocher, trois des compagnons de Grumbach et Jäcklein sont tués par Mendoza tandis que trois autres restent en vie. Le cours du temps se plie à la même cadence : le lierre indien recouvre le camp espagnol durant trois jours et trois nuits, et plus tard, le rhingrave passera trois autres jours à errer dans un village avant de réussir à s'infiltrer sans être reconnu dans l'armée espagnole qui a fui Tenochtitlan<sup>22</sup>. Les visions se distribuent elles aussi en triades : le « rêve d'Allemagne » prend trois formes différentes, dans le chapitre éponyme, selon qu'il se manifeste à l'esprit de Cortez, de Grumbach ou de Dalila ; les paysages germaniques enneigés ou ensanglantés apparaissent au rhingrave par trois fois et celui-ci s'imagine à trois reprises fêté par un *Te Deum*<sup>23</sup>. Quant au roman, il se présente comme un triptyque dont Hans-Harald Müller rappelle que les éléments étaient encore plus nettement séparés dans l'édition originale, comprenant une première table des matières, tripartite, pour l'ensemble du texte, et une seconde liste, au début de l'histoire enchâssée, pour les vingt-deux chapitres correspondants<sup>24</sup>.

L'action du *Cavalier suédois* se noue pour sa part autour de trois scènes situées dans un même endroit, le moulin, où se joue l'échange des rôles entre le voleur et Tornefeld. Dans la première partie, le héros quitte les lieux comme émissaire du gentilhomme avant de revenir le trahir en l'envoyant à sa place dans les forges de l'évêque ; au milieu du récit, il y fait une halte marquée par la vision du jugement céleste avant d'endosser sa nouvelle identité en se présentant chez Maria Agneta ; dans la dernière partie enfin, il y retrouve Tornefeld, endurci par neuf ans de travaux forcés, et chacun reprend la route qu'il avait quittée, le voleur sans nom allant achever sa vie dans le bagne auquel il avait voulu échapper tandis que le

---

naval devant Ferdinandina, au cours duquel Cortez est jeté à l'eau, et confrontation avec Mendoza et ses hommes du haut de la falaise où se sont installés les Allemands), mais ce ne sont pas des affrontements d'homme à homme.

<sup>21</sup>Kugel, p. 40.

<sup>22</sup>Ibid. p. 272.

<sup>23</sup>Ibid. pp. 137, 285 et 292 (visions de la campagne allemande), et 160, 291, 307-308 (rêve impérial).

<sup>24</sup>Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Die dritte Kugel*, pp. 254-255.

soldat suédois part à la guerre mourir pour son roi. Si l'on s'attache au détail du texte, on retrouvera cette fois encore le même rythme. Le héros est ainsi confronté trois fois, malgré lui, à son pire ennemi, le baron de Lilgenau, qui s'acharne à chasser les bandits de la région<sup>25</sup> ; c'est encore le chiffre trois qui contribue à baigner dans une atmosphère de conte la scène où Wendehals dévoile à la petite Maria Christina par quel rite magique elle peut retenir son père auprès d'elle<sup>26</sup>, et trois jours s'écoulent entre les deux premières visites que ce dernier lui rend en effet, après être parti pour la guerre<sup>27</sup>.

*La nuit sous le pont de pierre* présente le même foisonnement triadique. Le roman dans son ensemble est structuré par un double rythme ternaire : l'histoire d'Esther et de Rodolphe est dévoilée en remontant le fil du temps selon trois étapes — mort de l'aimée ; nuits d'amour ; premier regard — tandis que l'histoire de Meisl et Rodolphe s'articule autour de trois rencontres correspondant inversement à la jeunesse, au veuvage et à la vieillesse. Comme dans les deux autres romans, on retrouve la même cadence dans les méandres de nombreux épisodes : au premier chapitre, Jäckele-Narr et Koppel-Bär vont trois fois au cimetière où les enfants morts dansent au-dessus de leurs tombes ; les deux géants que rencontre le jeune archiduc dans la forêt où il se perd gardent trois tas de monnaie — ducats d'or, thalers d'argent, sous de cuivre — et la pièce volée par Rodolphe passe dans les mains de trois personnes, le pêcheur, l'amant et le charretier, avant d'arriver chez le fripier où le petit Mordechai la trouvera ; Wallenstein est dérangé par trois sortes de cris d'animaux, aboiements du chien Lumpus, bêlements des chèvres et lamentations de Jérémie, le coq ; la pierre philosopale est désignée sous trois autres appellations, le « lion rouge », le

---

<sup>25</sup>Il tombe aux mains du baron lors de son intrusion à Kleinroop (*Reiter*, pp. 58-81), le rencontre sans être reconnu lorsqu'il prend la route sous l'identité d'un courrier suédois après avoir dispersé la bande qu'il commandait (p. 149) et le retrouve lors du baptême de sa fille (p. 192-193).

<sup>26</sup>«"Warum reitet ihr zu dritt wie die heiligen Drei Könige aus dem Morgenland?" [...] "Und wann kommt ihr zurück?" "Wenn du drei Paar Schühlein durchgelaufen hast, dann kommen wir zurück."» *Reiter*, pp. 223-224.

<sup>27</sup>Ibid. p. 266.

« cinquième élément » et la « colombe du Trismégiste »<sup>28</sup> ; Jäckele-Narr est le troisième appelé à la Thora dont les voies de la synagogue Vieille-Nouvelle annoncent ainsi la mort prochaine. Comme *La troisième balle* et *Le cavalier suédois*, tout le roman porte donc en filigrane, dans son architecture générale tout autant que dans le détail de maint épisode, cette empreinte ternaire héritée du merveilleux populaire où l'écrivain puise aussi, comme on l'a vu, certains de ses thèmes.

- Oralité -

Le premier roman de Leo Perutz est aussi celui qui présente le plus nettement les particularités d'une histoire racontée de vive voix, conformément à un dispositif supposant un récitant. Le cavalier espagnol déroule la geste de Grumbach pour ses compagnons d'armes lors d'une veillée autour d'un feu de camp, narration ponctuée d'anticipations et de reprises qui en rappellent la médiatisation et entrent en même temps dans l'économie proprement fantastique du texte parce qu'elles soulignent l'accomplissement inexorable d'une malédiction<sup>29</sup>. En conteur traditionnel, le vieux soldat interrompt régulièrement le cours de sa relation pour annoncer divers épisodes : dès la fin du premier tableau, à Gand, il précise les diverses circonstances dans lesquelles il a pu observer le héros, empiétant sur des péripéties ultérieures ainsi mises en relief<sup>30</sup>, de même qu'il dévoile par avance de destin et la mort de Dalila dès que celle-ci entre en scène<sup>31</sup>. Les débuts de chapitres sont propices à ces interventions dans lesquelles le cavalier espagnol se réapproprie un récit qui, sans cesse, se

<sup>28</sup>«Es war ihm nicht gelungen, das große Magisterium, die Blei in Gold verwandelnde Essenz, die man auch den "roten Löwen", das "fünfte Element" und die "Tauben des Trismegistos" nannte, zu finden, aber einem anderen war es gelungen.» *Nachts*, p. 193.

<sup>29</sup>Sur le lien entre le motif de la malédiction et la fonction d'anticipation narrative, voir *Drommetenrot*, chap. VII (*Zukunftsgewisse und –ungewisse Vorausdeutungen*), pp. 233-276 et, à propos de *La troisième balle*, Evelyne Jacquelin : op. cit. p. 58.

<sup>30</sup>*Kugel*, p. 28. Le narrateur prédit ainsi l'enlèvement de Dalila (*Die neue Welt*), la querelle religieuse suscitée par Cortez entre Grumbach et les officiers espagnols pour sauver l'or de l'empereur (*Ein Traum von Deutschland*), et la scène où Grumbach ôte son chapeau devant l'image du Christ (*Der Wildgrafreitet*).

On retrouve des anticipations de ce type dans *Le marquis de Bolibar*, notamment au début du chapitre intitulé *Schnee auf den Dächern*, qui annonce le destin du marquis et la malédiction qu'il fera peser sur les officiers (*Marques*, p. 50).

<sup>31</sup>*Kugel*, pp. 40-41.

détache de lui pour devenir autonome<sup>32</sup>. Il récapitule, avertit, commente l'action, résumant par exemple, au début du second chapitre, la disgrâce de Grumbach et sa fuite vers le Nouveau Monde, évoquant aussi au début du troisième la vie qu'il mène sur Ferdinandina, présentant encore comme un souvenir marquant, isolé du reste de l'action, le jour où Cortez fut presque débordé par la révolte de soldats convaincus d'être menés droit à l'enfer par un suppôt du diable, livrant enfin ses réflexions sur la cruauté de la guerre et des hommes, et sur l'innocence de Dalila<sup>33</sup>. Au passage, il révèle qu'il fait partie des plus fidèles soldats de Cortez, s'étant joint au dernier carré prêt à mourir avec le conquistador au moment où l'armée menace de se débander, et souligne ainsi son rôle d'observateur privilégié<sup>34</sup>.

En même temps, ces reprises révèlent la fragilité du témoignage, qui apparaît comme une reconstruction : le narrateur avoue par exemple avoir assisté sans réaliser ce qui se jouait au débarquement des Allemands sur l'île de Ferdinandina avant d'oublier la péripétie<sup>35</sup>, n'identifiant qu'après coup les acteurs du drame<sup>36</sup> et transformant au moment de les raconter des souvenirs flous en une relation ordonnée :

« Et tout ce dont j'ai alors été le témoin sans le comprendre vraiment [...] — tout cela, je suis en mesure de me l'expliquer aujourd'hui : Grumbach a fui la colère de l'empereur en s'embarquant pour le Nouveau Monde, pourchassé par les galères impériales, et c'est l'ombre de cette fuite que j'ai

<sup>32</sup>On sait que Reinhard Lüth a souligné cette dérive en montrant comment la perspective narrative s'élargit parce que le point de vue du témoin se trouve relayé par celui du personnage principal, notamment dans des scènes à huis clos (le pacte avec le diable, par exemple) et la description des visions et rêves de Grumbach (*Drommetenrot*, pp. 124-131).

<sup>33</sup>*Kugel*, pp. 29, 49, 64, 81.

<sup>34</sup>«Hinter dem Cortez aber gingen neun von seinen Offizieren und Rittern, die entschlossen waren, [...] an des Cortez Seite zu fechten und zu sterben. [...] Mit diesen ging ich hinter dem Cortez; wir wollten gleich ihm den Indios Widerstand leisten und ihnen mit schießen und Hauen so lange im Wege stehen, bis der Mendoza und der übrige Haufen einen guten Vorsprung gewonnen hätten.» Ibid. p. 78.

<sup>35</sup>«Damals aber, auf der Insel Ferdinandina, die heute Kuba heißt, habe ich den Grumbach nicht erkannt, und alle die Dinge, die ich mit ansah: das Begräbnis des toten Deutschen, die Fieberreden des Kapitäns und der nächtliche Kampf der Caravellen — das alles entwich mir schon wenige Tage drauf fast völlig aus dem Gedächtnis.» Ibid. p. 48.

<sup>36</sup>Au moment où il est recruté par les envoyés de Cortez, il apprend que des Allemands se sont installés sur le continent, tenant tête aux Espagnols partis conquérir le royaume aztèque, et il fait alors le lien avec l'épisode oublié : «Und in diesem Augenblick kam mir in den Sinn, daß der tollwütige Hauptmann kein anderer sein konnte, als jener deutsche Kapitän von der Insel Ferdinandina.» Ibid. p. 50.



vue, comme on voit parfois glisser sur les prés, au cours d'une chaude journée d'été, l'ombre d'une compagnie d'oiseaux sauvages. »<sup>37</sup>

À première vue, le commentaire est censé affermir l'autorité d'un narrateur qui insiste sur son travail de décryptage et livre une histoire dont il a su combler les lacunes, mais l'image de l'ombre projetée, choisie pour évoquer l'action ainsi restituée, dénonce l'inconsistance de celle-ci. La fabrication du récit prend dès lors le pas sur les faits eux-mêmes, dont l'ordonnement doit finalement plus à l'art du conteur qu'à une quelconque véracité. Ce glissement se retrouve au début du chapitre intitulé *Le brouillard*, où le soldat espagnol motive sommairement les changements de focalisation qui lui permettent de dire ce qu'en aucun cas il n'a pu constater de lui-même. Il rapporte ce qu'il a vu, précise-t-il, mais aussi ce qu'il a entendu raconter. Une fois de plus, la garantie n'est qu'apparente, parce qu'au moment même où les contradictions narratives semblent ainsi levées, le récitant fait émerger l'action de « la pénombre du souvenir » où se mêlent observation directe et récits rapportés : par l'évocation de ce « jardin ensauvagé du temps passé »<sup>38</sup>, le récitant rejoint en fait le capitaine amnésique du *Prélude*, qui cherche lui aussi à résorber, dans le conte des trois balles, le chaos peuplant la maison désertée de ses souvenirs<sup>39</sup>.

En brisant par ses annonces et commentaires la linéarité du récit, le cavalier espagnol réordonne l'action pour lui donner la forme de ce conte, rappelant sans cesse à son auditoire les trois étapes promises par le titre,

<sup>37</sup>«Und alles, was ich damals mit ansah und nicht recht verstand [...] — heute vermag ich mir dies alles zu deuten: Vor des Kaisers Zorn ist der Grumbach in die neue Welt entflohen, und des Kaisers Galeeren waren hinter ihm her, und den Schatten dieser Flucht habe ich gesehen, so wie man manchmal an heißen Tagen den Schatten eines Schwarmes wilder Vögel lautlos über die Wiesen gleiten sieht.» Ibid. p. 29.

<sup>38</sup>«In dem Dämmerlicht des Erinnerns, in dem die Dinge, die ich mit meinen Augen gesehen, und die, von denen mir andere erzählten, in eins verfließen — in dem wilden Garten der vergangenen Zeiten steht ein einsamer Tag, losgelöst von allen andern, hat kein Gestern und Morgen: das ist der Tag der Not des Cortez.» Ibid. p. 64.

<sup>39</sup>«Und wenn meine Gedanken durch mein vergangenes Leben ziehen, so ist es so, als ginge einer durch ein unbewohntes Haus, da sind viele Zimmer leer, andre wieder angefüllt mit törichtem Plunder, wurmstichigem Hausrat und verstaubtem Gerät, das wirr und sinnlos durcheinandersteht.» Ibid. p. 9.

On notera aussi l'effet d'écho entre le souvenir isolé du cavalier espagnol rapporté dans *Le brouillard* et la remarque par laquelle Prunelle-de-Verre enchaîne lorsqu'il évoque ses souvenirs parcellaires : «Manchmal steigt ein vergessener und verlorener Tag in meiner Seele auf. Dann sch' ich mich plötzlich närrische oder grausame Dinge begehen, ohne Sinn und Zweck». Ibid..

c'est-à-dire la réalisation du vœu de Novarro qui, en mourant, désigne par avance les victimes de ses balles fatales<sup>40</sup>. La marche du destin, orchestrée de la sorte pour envahir le récit et capter toute l'attention, est aussi mise à distance parce que, dans le même mouvement, le texte est régulièrement rapporté à une matrice : le lecteur prend place dans l'auditoire des soldats qui se laissent emporter par une fable dont ils connaissent en fait les ressorts. Au début du chapitre intitulé *La première balle*, le narrateur fait ainsi une longue pause destinée à mettre en relief, en lui donnant la grandeur terrifiante d'un épisode mythique, le moment particulier où s'accomplit le premier acte de la malédiction, cette fameuse *Noche triste* où « toutes les portes de l'enfer étaient ouvertes »<sup>41</sup>. L'atmosphère d'apocalypse est évidemment propice à l'irruption de quelque événement inimaginable, mais aussi attendu et redouté : voilà le public prêt à entendre comment le rhingrave « avec une seule balle, se vengea de l'armée espagnole en maître effroyable »<sup>42</sup>, exécutant sans y songer la volonté de Novarro. Et c'est bien l'acte de narration qui se trouve souligné en même temps qu'est installée cette atmosphère extraordinaire : il s'agit avant tout de raconter l'inouï, de dévoiler « ce que personne ne sait »<sup>43</sup>, la révélation ne pouvant manquer son effet à la fois stupéfiant et conforme à l'attente suscitée sur un destinataire prêt à donner son assentiment parce qu'il connaît et reconnaît les mises en œuvre.

Ce jeu de balance entre suspense et distanciation se retrouve avec plus de netteté encore lorsque le récitant en arrive à la deuxième balle, dont

<sup>40</sup>Ibid. p. 191. Les annonces et récapitulations sont faites pp. 122 («In dieser Nacht gewann der Grumbach die drei Kugeln und die Arkebuse.»), 223 et 237 (première balle), 272 (deuxième balle), 307 et 313 (troisième balle : cette dernière étape n'est plus commentée par un narrateur se mettant en retrait de l'action, mais rapportée à la malédiction du point de vue de Grumbach lui-même). Hans-Harald Müller a souligné le rôle du narrateur, qui construit son récit de manière très délibérée pour en faire une histoire de malédiction (*Nachwort zu Die dritte Kugel*, pp. 262-265).

Au sujet du programme narratif inscrit dans le titre, explicité dans le *Prélude* et régulièrement répété par le narrateur, voir Evelyne Jacquelin : op. cit. pp. 54-57.

<sup>41</sup>«Jetzt aber gelange ich zu den Geschehnissen einer Nacht, in der alle Pforten der Hölle geöffnet waren.» *Kugel*, p. 223.

<sup>42</sup>«[...] daß er mit einer einzigen Kugel herrisch und furchtbar an der ganzen spanischen Armada seine Rache vollzog.» Ibid.

<sup>43</sup>« Das aber weiß keiner, daß es der Grumbach war, der dieses Unheil über die Spanier verhängte. [...] Und von dieser Kugel hab ich jetzt zu berichten, der ersten der drei Kugeln des Grafen am Rhein, und wie sich an ihr der Fluch des Garcia Novarro voll Gausamkeit erfüllte.» Ibid.

le sort est annoncé lors d'une nouvelle pause venant interrompre l'action dans un moment de grande tension. Grumbach, assistant aux funérailles de Montezuma, a favorisé sans le savoir la fuite de Mendoza, préparée par Dalila dont il comprend qu'elle l'a trompé : il se lance alors aux trousses des amants. Mais au lieu de poursuivre son récit, le cavalier espagnol s'adresse alors à ses compagnons pour leur rappeler qu'ils écoutent une histoire ancienne et lointaine brodée sur un canevas connu de tous, puisque le motif est ébauché dès le *Prélude* :

« Camarades ! En cette nuit pluvieuse, vous écoutez l'histoire de Grumbach et de ses trois balles — une histoire qui s'est passée il y a longtemps de l'autre côté du grand océan. Camarades, mon histoire touche maintenant à sa fin !

Car j'en arrive à la deuxième balle qui, selon la volonté du défunt Garcia Novarro, devait toucher Dalila et non le jeune Espagnol dont Grumbach voulait se venger. »<sup>44</sup>

Cette présentation récapitule l'action en la formalisant très nettement selon l'esthétique du conte : rappel du dispositif narratif lié à la veillée collective ; époque et lieux lointains, donc détachés de la réalité connue pour rejoindre le " il était une fois " des récits merveilleux ; thème de l'accomplissement d'une prophétie ; motif à structure ternaire constamment soulignée, notamment par les effets d'anticipation et de raccourci auxquels donne lieu chaque étape de l'histoire<sup>45</sup>.

#### - Formulettes -

Les romans de Perutz sont par ailleurs émaillés de formules — locutions, vers ou bribes de chansons — qui scandent aussi les histoires du folklore<sup>46</sup>. La tradition investit en général ces paroles répétées d'un pouvoir

<sup>44</sup>«Kameraden, die ihr in dieser Regennacht der Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln lauscht, die sich vor langer Zeit jenseits des großen Weltmeeres begeben hat, Kameraden, meine Historie will jetzt zur Neige gehn! Denn ich gelange nun zu des Grumbachs zweiter Kugel, die nach des toten Garcia Novarro Willen die Dalila treffen mußte, statt des spanischen Buben, an dem sich der Grumbach zu rächen begehrte.» *Kugel*, p. 272.

<sup>45</sup>Le troisième volet de la malédiction, qui constitue la chute du roman, déjoue l'attente ainsi installée et sera donc présenté selon une autre logique : là réside aussi l'ironie dont fait preuve Perutz en s'appropriant le modèle du conte. On y reviendra en parlant des pièges narratifs.

<sup>46</sup>L'appel de la magicienne à Raiponce, cité dans *La troisième balle*, en est un exemple. Il en existe évidemment quantité d'autres — citons seulement pour mémoire le «Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich» et le «Rucke di guck, rucke di guck» par lesquels

magique, mais même en l'absence de sortilège explicite, comme c'est par exemple le cas pour le mot de passe qui permet de rejoindre Raiponce dans sa tour, la logique narrative propre au conte donne à ces expressions, par contamination, une résonance surnaturelle. Perutz joue sur cette contiguïté en mêlant sans cesse formules magiques et simples tournures, refrains ou devises. Le motif de la parole opératoire — prière, malédiction ou incantation — sera étudié plus loin : il s'agit seulement ici de noter que l'insertion de locutions figées, souvent répétées, inscrit par elle-même les textes dans le sillage d'un merveilleux populaire, quelle que soit la fonction de ces formules dans la marche de l'action. La ritournelle de la petite pomme, qui rythme de manière allusive le roman éponyme<sup>47</sup>, fait ainsi écho aux vers fredonnés par Melchior, qui introduisent, ponctuent et referment l'action de *La troisième balle*<sup>48</sup>, ou bien à la chanson des Rois mages restée liée, dans le souvenir de Maria Christina, à la tendresse paternelle du cavalier suédois comme aux étranges visites qu'il viendra lui faire après son départ pour la guerre<sup>49</sup>.

*La troisième balle* et, dans une moindre mesure, *Le cavalier suédois* sont les deux œuvres les plus nettement marquées par cette technique de répétition. Dans le second de ces romans, le procédé est explicitement rapporté à un imaginaire enfantin, nourri de contes et de refrains, qui s'épanche secrètement dans tout le texte, la perspective de la fillette semblant perdurer dans le récit de la mémorialiste qu'elle est devenue cinquante ans plus tard. C'est ainsi que la ballade des Rois mages sert de fil conducteur pour relier entre eux différents épisodes selon une pensée associative propre à l'enfance. La figure d'Hérode, explicitement présentée dans le chapitre préliminaire comme « une sorte de roi féerique ou

---

s'accomplit le destin de Cendrillon (*Aschenputtel*, in Jakob und Wilhelm Grimm : op. cit. pp. 153-161).

<sup>47</sup>*Wohin*, pp. 147, 162, 189, 200 (le texte n'est cité que dans la dernière occurrence).

<sup>48</sup>«Aprilengewitter, / Jungfrauenlieb' und Lerchengesang / und Rosenblätter / ist alles gar süß und währet nicht lang.» *Kugel*, p. 27. Reprises pp. 278 et 316.

<sup>49</sup>Le motif est annoncé dans le chapitre préliminaire (*Reiter*, pp. 11-12), mais la ballade n'est citée que beaucoup plus tard, lorsqu'est évoqué le bonheur familial à Kleinroop et l'amour inquiet du cavalier pour sa fillette (ibid. pp. 195-196) ; elle est reprise lorsque le héros, s'échappant des forges de l'évêque, vient voir son enfant la nuit (ibid. p. 266).

fantôme »<sup>50</sup>, se détache de la chanson pour être associée à un père adoré, mais entouré d'un mystère pesant. Les furtives rencontres nocturnes entre Maria Christina et le héros devenu forçat sont évoquées du point de vue de la fillette et débutent toujours par un frisson de peur lié à l'écho laissée par la ballade dans l'esprit de l'enfant — l'intrusion menaçante du spectre couronné, apparaissant comme la doublure fantasmatique d'un père avant tout désigné comme cavalier, fait du reste immanquablement songer au Roi des Aulnes. Aux yeux de la petite fille, il n'y a pas de frontière entre des figures fictives ou mythiques et la vie quotidienne : entendant frapper à sa fenêtre, c'est l'irruption d'Hérode qu'elle redoute avant de reconnaître la voix paternelle. Le personnage venu d'une légende prend ainsi corps et passe d'un récit à l'autre, d'une ballade chantée aux mémoires de Maria Christina et au roman de Perutz. Cette incarnation, nouvel exemple de ce que Genette définit comme métalepse narrative, est du reste mise en scène dans un passage pouvant aussi se lire comme un commentaire, où le héros fredonne au chevet de sa fille des couplets dont s'échappent les acteurs — loup, tailleur, mendiant, poule — pour venir s'ébattre sur le lit de l'enfant avant de disparaître derrière le cavalier lorsque celui-ci quitte la chambre<sup>51</sup>. Les refrains, dont les personnages se matérialisent comme par magie pour la fillette qui s'endort, entrent ainsi en résonance avec tous les sortilèges dont est par ailleurs chargé le roman et font écho aux formules magiques proférées par le voleur ou par Liesl, celles-ci semblant elles-mêmes

---

<sup>50</sup>«[...] die kleine Maria Christine [wurde] nachts durch ein Klopfen an die Fensterladen aus dem Schlaf geweckt. Sie meinte anfangs, es sei "der Herodes", eine Art Märchen- oder Gespensterkönig", vor dem sie sich oftmals des Nachts gefürchtet hatte. Aber es war ihr Vater, der "schwedische Reiter".» *Reiter*, pp. 11-12.

<sup>51</sup>«"Schlagt's Hühnchen tot! Schlagt's Hühnchen tot! Es legt keine Eier und frißt mein Brot", sang der schwedische Reiter, da flatterte das Hühnchen auch schon über den Bettrand und suchte Brotkrumen, und der Wolf, der Fastnacht hielt, das Fleisch wollt' ihm nicht schmecken, lag faul zu des Kindes Füßen, zwischen den Stühlen tanzte der Schneider mit dem Bettelmann und durch das Fenster sah der Herodes in die Stube, der kam aus dem Dreikönigsglied [...]. [...] Der Schwedische Reiter erhob sich und schlich unhörbar, wie er gekommen war, zur Tür hinaus, und hinter ihm her huschten die sonderbaren Gestalten, die eine Weile hindurch das Zimmer bevölkert hatten, der Wolf, das Hühnchen, der Schneider, der Bettelmann, und der langbärtige Herodes verschwand als letzter.» *Ibid.* pp. 195-197.

empruntées à quelque conte<sup>52</sup>, de sorte que tout le récit baigne dans cette atmosphère de merveilleux à la fois enfantin et populaire.

- Scansion -

*La troisième balle* fourmille de ces tournures et couplets dont la répétition est liée au thème principal du roman, le jeu du souvenir et de l'oubli. Certaines de ces paroles utilisées comme leitmotiv établissent un lien, au sein de l'histoire enchâssée, entre le présent plein de sauvagerie où se déroule l'aventure américaine et un passé européen certes récent, mais rendu lointain et presque irréel par la coupure que représente le passage du monde ordonné de la cour bourguignonne à un univers inconnu entièrement dominé par la violence d'une guerre de conquête. La reprise de la formule de salut chère au gentilhomme castillan tué par Mendoza au premier chapitre ainsi que le retour des chants de Melchior viennent souligner cette césure, faisant soudain résonner dans la férocité des batailles mexicaines l'écho d'une vie moins âpre et plus fastueuse. C'est en entendant une prostituée à perruque rousse prendre congé de lui par les mêmes mots dont usait son ami mort à Gand<sup>53</sup> que Grumbach reconnaît Catalina, alors fiancée à l'Espagnol, dont la déchéance est aussi le reflet de son propre déclassement. Les gracieux vers de Melchior, naguère chantés par le mourant, lui reviennent alors à l'esprit, le renvoyant à cette vie de cour que Mendoza évoquera à son tour par le même moyen, en fredonnant d'autres airs empruntés au répertoire du valet<sup>54</sup>.

Dans tous les cas, ces refrains cristallisent la thématique de la mémoire, liée à la fonction de Melchior. Comme le joueur de lyre du *Judas de Léonard*<sup>55</sup>, il est l'homme qui égaye les grands de ses chants tout en leur rappelant leurs vérités, ce qu'indique par antiphrase une autre formule

<sup>52</sup>«Im Namen Jesu und Marie / fall hin, fall hin auf deine Knie / und bitt die Jungfrau und das Kind, / daß deine Seel' Erlösung find.» Ibid. p. 89.

«Als der Herr Jesus im Kreise ging, / Da lief ein Stöhnen durch alle Ding! / Es weinte alles Laub und Gras ...» Ibid. p. 125.

«Es wuchsen drei Blumen auf Gottes Geheiß, / Die eine blüht rot, die andere weiß, / Die dritte heißt Gottes Wille. / Blut, steh stille!» Ibid. p. 126.

<sup>53</sup>«[...] grüß' Euch die Mutter Gottes, die holdselige Jungfrau.» *Kugel*, pp. 26, 58 et 277.

<sup>54</sup>Ibid. pp.177 (das «Lied vom Mondlicht und vom Wein») et 305 («das Lied vom Herrn Kühlewind»).

<sup>55</sup>*Judas*, pp. 9-18.

récurrente, d'abord prononcée lorsqu'il accuse le duc d'avoir vaincu son premier maître par trahison :

« " Tais-toi, Melchior ! ", s'écria le blessé. " Tu as la tête pleine de lubics et de foucades. Ta fantaisie est sans limites. " »<sup>56</sup>

Ce rôle, bien évidemment, le perdra, et le récit enchâssé s'achève sur le « dernier cri humain »<sup>57</sup> du compagnon de Grumbach, auquel Mendoza avait promis dès l'affaire de Gand de faire arracher une langue trop bien pendue<sup>58</sup>. Or le motif du valet muet contribue à établir une continuité ambiguë entre le Mexique de 1520 et l'Allemagne de 1547, la répétition de ses chants renvoyant autant au passé des personnages, exposé dans le premier chapitre de l'histoire encadrée, qu'au lien problématique entre les aventures du rhingrave et la figure de Prunelle-de-Verre. Dans le *Prélude*, Melchior Jäcklein est en effet le serviteur du capitaine amnésique, dont il enrage de ne pouvoir se faire comprendre, ayant perdu l'usage de la parole<sup>59</sup>. *L'Histoire de Grumbach* offre une explication de cette fureur supposant d'admettre que les acteurs du récit enchâssé soient bien ceux de Mühlberg. Ces éléments d'interprétation sont toujours livrés en même temps que retentit l'une de ces formules récurrentes fonctionnant comme un signal

<sup>56</sup>«"Schweig, Melchior!" rief der Verwundete. "Hast den Kopf voll Grillen und Tauben. Tausendfältige Phantasie steckt in dir.» *Kugel*, p. 27 ; repris pp. 176, 294.

<sup>57</sup>«In diesem Augenblick schrie unten im Lager der Melchior Jäcklein seinen letzten menschlichen Schrei.» Ibid. p. 308.

<sup>58</sup>Alors que Melchior vient d'avertir et de sauver Grumbach, menacé par la lance de Pedro Alvarado, Mendoza lui signifie clairement qu'il va être châtié parce qu'il sait trop bien user de la parole et du chant : «Ei, du deutscher Vogel, hast wiederum ein neues Lied gesungen, ist aber dein letztes gewesen. Was hast du für eine schöne, helle und wohlklingende Stimme, es ist fast schade um sie. Wie ging das Lied vom Herrn Kühlewind, das du mir einst in Gent in der Herberg "Zum güldenen Kachelofen", als ich am Dreikönigstag mit deinem Herrn beim Würfel saß? Und der Herzog sann ein wenig nach und begann dann selbst mit seiner zarten und rührenden Stimme zu singen : "Kaspar, Melchior, Balthasar! [usw.]"» Ibid. p. 305.

L'ironie et la cruauté de la scène résident dans le fait que ledit chant, s'il a bien pour fonction de révéler une vérité secrète — l'ascendance royale de Mendoza — n'est pas de Melchior, mais de son tortionnaire lui-même qui, en se vengeant, endosse le rôle qui vaut au valet son supplice, tandis que ce dernier se trouve réifié dans cette première ballade des Rois mages, puisqu'elle le désigne en même temps qu'elle égrène en refrain le nom des figures bibliques.

<sup>59</sup>«Mein stummer Knecht aber hat nichts vergessen [...]. Und oftmals scheint es mir, als wollt' er mir eine längst vergessene Sache in mein Gedächtnis rufen, als wollt' er mich mahnen an etwas, was ich versäumt; dann seh' ich ihn rasen und toben und sich in hilflosem Zorn närrisch und verzweifelt gebärden, weil ich es nicht begreife, was er von mir begehrt [...].» Ibid. p. 12.

lié au thème du souvenir. Au moment où le salut de Catalina ramène en esprit Grumbach à Gand, celui-ci entend de nouveau le mourant chanter les vers de Melchior et le valet surgit en effet pour lui montrer les exactions commises par Cortez et Mendoza : l'assassin du gentilhomme castillan est aussi l'homme qui mutilé les Indiens comme il a naguère promis de supplicier le trop bavard serviteur, ce qui conduit le rhingrave, redoutant d'oublier un jour sa révolte contre les Espagnols et le pouvoir impérial, à confier à son compagnon le rôle de héraut chargé de lui rappeler les horreurs de cette nuit et la haine qu'elles lui inspirent. Mais justement, la langue fera défaut à Melchior, et sa chanson retentit en vain pour la troisième fois dans le *Finale*, où elle a perdu tout pouvoir de remémoration : Prunelle-de-Verre, incapable de relier avec aucun événement ces vers dont l'émergence soudaine dans son esprit ne peut faire sens<sup>60</sup>, se rend à l'exécution des protestants vaincus, cédant au passage le pas devant le cheval du duc de Mendoza qu'il salue d'une profonde révérence.

L'air de Melchior n'est pas le seul énoncé répétitif qui circule entre les deux niveaux diégétiques dont l'articulation fait toute l'énigme du roman. D'autres tournures passent aussi d'un monde à l'autre en créant un même effet d'écho. Le seuil qui relie ces univers est ainsi marqué par deux expressions latines : *Rubet ensis sanguine hostium*, devise gravée sur l'épée de Cortez qui annonce dès la fin du *Prélude* le fracas et la cruauté de la conquête<sup>61</sup>, à laquelle Grumbach oppose, lors de sa dernière confrontation

---

<sup>60</sup>«Potztausend Gift! Was kam mir da für ein verliebtes Verslein ins Ohr. Weiß nicht, wo ich das jüngst gehört hab.» Ibid. p. 316

<sup>61</sup>Ibid. pp. 19, 79, 298.

Il faut mettre cette devise en rapport avec le thème du sang du Christ, au nom duquel est versé celui des Indiens. Les mots que Perutz met dans la bouche de Cortez lorsqu'il lance son armée sur Tenochtitlan laissent transparaître ce déplacement ironique et dénonciateur de *hostis* à *hostia* : «Und ich will das Regiment führen nach dem Gebote Gottes, der befohlen hat: "Sichst du deinen Bruder sündigen, so strafe ihn!" Und ich will den Namen Jesu Christi unseres Heilandes zu einem Ansehen bringen in dieser Neuen Welt, die er erlöst hat gleich der alten aus dem abgründlichen Reichtum seiner Gnade und durch Vergießung seines heiligen Blutes.» Ibid. p. 196. Cortez va donc châtier de son épée les pécheurs aztèques au nom du martyr chrétien commémoré dans l'hostie et le vin de l'Eucharistie, mais le texte retourne les rôles, suggérant que les « ennemis » païens deviennent à leur tour les « victimes » qui prennent la place du sacrifié, tandis que les représentants du Christ trahissent la foi qu'ils proclament en devenant bourreaux.

Cette conversion du sang du rachat en sang du péché renvoie plus secrètement aux rapports entre judaïsme et christianisme, sur lesquels on reviendra plus loin. Dans l'Ancien Testament, la consommation du sang est un tabou fondamental d'où découle les



avec le conquistador, une formule livrée par Mendoza, *Resonabit fama per orbem*, sur laquelle se referme le récit enchâssé, brusquement interrompu par un tir d'arquebuse qui laisse entier le mystère de la troisième balle<sup>62</sup>. Lorsque Grumbach s'empare de cette dernière locution pour nourrir ses propres rêves de grandeur, emprunt soulignant la relation en miroir qui l'unit à son demi-frère<sup>63</sup>, un autre énoncé fait alors écho à la glorieuse sentence : il s'agit de l'exclamation angoissée « Que me voulez-vous ? »<sup>64</sup>, qui scande le *Prélude* autant que l'histoire enchâssée, établissant comme le chant de Melchior, dont elle est une sorte de symétrique structurel, un relais entre le cadre allemand et l'action mexicaine. D'abord placée dans la bouche de l'alchimiste Crémonius, l'appel retentit trois fois comme une formule magique qui saurait presque réveiller les fantômes du passé<sup>65</sup>. Dans *l'Histoire de Grumbach*, c'est à Dalila blessée qu'échappe cette question pleine d'effroi, alors qu'Alvarado la rudoie pour arracher l'or dont elle orne sa chevelure : pris de pitié, celui-ci la conduit finalement au camp en

---

règles d'alimentation, et le sang versé à tort une source de malédiction : il faut s'en déclarer innocent en se lavant les mains pour qu'il ne retombe pas sur votre tête. Le thème du sang cristallise donc la fracture entre Juifs et chrétiens, l'Eucharistie constituant un rite sacrilège pour les premiers tandis que Ponce Pilate fait explicitement retomber le sang du Christ sur leur tête, justification de toutes les persécutions que leur feront subir les seconds, les accusant notamment de meurtres rituels pour se procurer le sang d'enfant censé faire partie des rituels de Pessah (voir à ce sujet : *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, op. cit., pp. 919-921). Inversant la signification du mystère de la communion, Perutz transforme le sang du salut en un sang qui accuse non plus les Juifs déicides, mais l'Église catholique colonisatrice et persécutrice.

Voir aussi, à ce sujet, Evelyne Jacquelin, op. cit. p. 62 et *Le scepticisme*, pp. 153-154.

<sup>62</sup>Ibid. pp. 288, 291, 308.

<sup>63</sup>Grumbach vient de renoncer à tuer lui-même le duc, reculant devant le péché de Cain (ibid. p. 284).

<sup>64</sup>«*Resonabit fama per orbem!*» Aber mit einem Male verstummte das große Tedeum der vielen Tausend, und nur eine einzige Stimme klang leise an sein Ohr, die fragte: "Was wollt ihr von mir?"» Ibid. p. 291.

<sup>65</sup>«Des Kaisers Goldmacher und Astrologe bleibt stehen, [...] und fragt: "Was wollt ihr von mir?", und der Klang dieser Worte geht mir seltsam zu Herzen, weiß nicht warum.» Ibid. p. 12.

«Der alte Mann bleibt stehen und fragt [...]: "Was wollt Ihr von mir?" Und wiederum machen mir diese Worte traurig. Es ist mir, als hätte ich die gleichen Worte einst gehört von einer bangen und traurigen Stimme, die mir ins Herz schnitt, sooft sie zu mir sprach. Weiß nicht mehr wann und wo.» Ibid. p. 14.

«Der Greis erschrickt, und zum drittenmal hör' ich die Worte, die mir so weh getan, und es ist mir einen kurzen Augenblick hindurch, als wüß' ich, wer diese Worte einst mit so trauriger Stimme zu mir gesprochen.» Ibid.

«Ein Jahr meines vergangenen Lebens begehre ich, ein Jahr, aus dem mich eine Stimme dreimal anrief in dieser Stunde.» Ibid. p. 16.

compagnie de Schellbock et Jäcklein qui avaient été chargés par Grumbach de la mener à Tenochtitlan pour la faire soigner<sup>66</sup>. Le récitant souligne l'importance du cri poussé par Dalila, faisant apparaître aussi l'ambiguïté de ses conséquences : si Dieu s'est peut-être laissé fléchir par « la plainte de cette enfant », offrant « la grâce d'une courte paix à ces pauvres gens, Espagnols et Indiens », il ne s'agit que d'un répit avant le massacre<sup>67</sup>, et c'est un semblable « cri d'enfant » qui permet aux gens de Cortez de vaincre Grumbach, accouru au camp de ses ennemis pour sauver sa protégée<sup>68</sup>.

Deux chaînes thématiques se croisent à ce point, celle du sacrifice et de la perte accompagnant l'amour de Grumbach pour l'Indienne, et celle de la cruauté et de la tromperie caractérisant la rencontre avec Mendoza, l'ensemble étant repris dans le motif en chiasme de la fausse gémellité : la lumineuse beauté du duc masque une duplicité sans fond dont Dalila sera finalement la victime, tandis que l'amour du rhingrave se traduit par une atroce défiguration qui lui fera perdre sa belle<sup>69</sup>. Comme dans le cas du valet muet, mutilations et énoncés récurrents vont de pair. Grumbach perd son œil en sauvant la jeune fille des esclavagistes espagnols, tandis que Mendoza, pris d'un « amour étrange, plein de cruauté et de perfidie », transperce sa main d'un coup d'arquebuse<sup>70</sup>. Or, c'est à cause de cette

<sup>66</sup>Ibid. p. 111.

<sup>67</sup>«Und es mag sein, daß die Wehklage der Dalila es war, die in den Himmel drang und an Gottes Ohr gelangte und seinen zornigen Sinn erweichte, daß er diesen elenden Menschen, Spaniern und Indios, um der Wehklage dieses Kindes willen die Gnade eines kurzen Friedens schenkte vor dem letzten großen Elend und Blutvergießen.» Ibid. p. 81. Sur l'innocence de Dalila, qui incarne le bon sauvage au-delà des notions chrétiennes du bien et du mal et témoigne ainsi du paradis originel, utopie au nom de laquelle Grumbach peut continuer de se battre contre les Espagnols, voir *Poetik und Historik*, p. 80.

<sup>68</sup>«[...] Tag, an dem die Spanier den Grumbach durch den Schrei eines Kindes besiegten» (ibid. p. 121).

La question adressée à Alvarado, faisant écho à celle de Crémonius dans le *Prélude*, est en fait relayée pour Grumbach par l'appel que lui lance Dalila «Junker, Junker!» (ibid. pp. 110, 114), mais les commentaires du narrateur espagnol, qualifiant l'une et l'autre expression de plainte ou de cri d'enfant, les associent clairement.

<sup>69</sup>Reprenant une distinction établie par Eric Auerbach, Mandelartz propose une lecture très intéressante de l'opposition entre Grumbach et Mendoza : le premier, comme Cortez, guidé dans son action par des visions et des idéaux, se situe dans une perspective eschatologique et rejoint les acteurs de l'Ancien Testament dont la vie est emportée par la dynamique du salut, tandis que le second, renouvelant le mythe de Don Juan, est tout entier tourné vers la satisfaction immédiate de ses désirs et échappe par cette spontanéité à la loi du temps et du devenir comme aux impératifs moraux, toujours semblable à lui-même à l'égal des héros homériques (*Poetik und Historik*, pp. 77-79).

<sup>70</sup>«eine seltsame Liebe, die voll Grausamkeit und Tücke war» (ibid. p. 93).

blesse que les Allemands seront pris par les Espagnols auxquels Dalila, terrorisée, lancera la même question que Crémonius, harcelé par des mousquetaires. Et c'est en voyant pour la première fois la face ravagée de Grumbach, obligé de mettre chapeau bas devant l'image du Christ, qu'elle se détournera de lui par la même formule<sup>71</sup>, se réfugiant dans les bras de Mendoza dont elle avait depuis longtemps prêté les traits au rhingrave qui lui cachait les siens<sup>72</sup>. La scène où Grumbach doit se découvrir, à tous les sens du terme, se répète lors de l'enterrement de Montezuma selon une séquence identique : Dalila lui ayant demandé chapeau et manteau pour sauver son nouvel amant, le rhingrave ôte lentement son couvre-chef, l'Indienne est saisie d'épouvante devant ce visage mutilé et se réfugie en pensée auprès de Mendoza, infidélité répercutée sans que Grumbach ne s'en aperçoive dans la question réitérée « Que voulez-vous de moi ? », posée de cette voix « pleine de tristesse, de peur et d'effroi » que Prunelle-de-Verre ne sait pas identifier dans le *Prélude*<sup>73</sup>.

Les mêmes éléments se conjuguent une dernière fois lorsque Grumbach, tête nue, retrouve Dalila dans la tente de Mendoza, scène dans laquelle la trahison rebondit, puisque c'est maintenant le duc qui, pour sauver sa vie, livre d'abord Cortez à la colère de son rival avant de lui abandonner « sa fierté espagnole », résumée dans la glorieuse sentence que s'approprie le rhingrave, et enfin leur commune amante, dont la question répétée pour la quatrième fois n'est plus posée avec l'effroi que lui inspirait la brutalité d'Alvarado ou l'infirmité de Grumbach, mais avec toute la tendresse qu'elle nourrit pour celui qui va la sacrifier<sup>74</sup>. La confluence des deux leitmotive — prédiction de grandeur et interrogation ambivalente d'une maîtresse enfant — correspond à la conjonction, dans cette scène, des

---

Le parallélisme des deux scènes (ibid. pp. 38-41 et 93-94) est accentué par le choix, dans chaque cas, de situer l'escarmouche sur un rocher presque inaccessible.

<sup>71</sup>Ibid. p. 198.

<sup>72</sup>Elle est la seule à voir le visage de l'homme qui la blesse et, séduite dès ce moment par ses boucles brunes et sa pâle fierté (ibid. pp. 94, 120, 135), imagine Grumbach sous la même apparence (ibid. p. 139).

<sup>73</sup>«[...] mit einer Stimme, die voll Traurigkeit war, voll Angst und voll Entsetzen» (ibid. p. 268). Voir aussi p. 14.

Comme Alvarado et peut-être Dieu lui-même, Grumbach s'est laissé gagner par la pitié à cause du cri de terreur poussé par Dalila devant le massacre des Espagnols capturés par les Indiens révoltés (ibid. p. 267).

<sup>74</sup>Ibid. pp. 287-291.

deux thèmes qui parcourent l'œuvre : la lutte pour le pouvoir et la rivalité amoureuse<sup>75</sup>. L'appel de Dalila arrache Grumbach au rêve impérial qui se développe comme une variation sur la prophétie latine usurpée, avant que la vision de l'Allemagne enneigée n'absorbe le corps tremblant de l'Indienne, faisant oublier au rhingrave son combat : c'est donc sur les épaules de la jeune femme qu'il posera le manteau fatal, dans un geste à la fois protecteur et inconsciemment vengeur<sup>76</sup>. Comme le note Mandelartz, cette scène marque aussi le triomphe de la duplicité et du faux-semblant dont Mendoza est le maître<sup>77</sup>. Les tournures figées entrent dans cette danse des apparences trompeuses. Grumbach s'arroge une sentence en fait forgée pour le duc, dont la résonance l'entraîne dans des rêves de gloire à l'issue sans doute fatale, il se laisse détourner de ses projets par une question qui ne s'adresse plus à lui, mais à son rival, et pris dans le tourbillon de ces trompe-l'œil, demeure comme hébété devant la dépouille de Dalila, rejetant la responsabilité du meurtre qu'il a provoqué sur Melchior en inversant à son profit un autre énoncé récurrent : la formule dont le premier maître du valet avait usé par antiphrase pour protéger celui-ci des fureurs de Mendoza mis en cause après le duel de Gand traduit cette fois un abandon réel<sup>78</sup>, et le duc peut enfin faire subir à l'insolent le sort qu'il lui avait alors promis.

Mémoire et amnésie, brutalité de la colonisation, rêve impérial, errements amoureux : les différentes tournures figées qui scandent *La troisième balle* soulignent, par leurs répétitions, les principaux enjeux du roman, contribuant à arrimer d'une manière ambivalente l'*Histoire de Grumbach* au récit cadre. Dans une première approche, elles incitent le lecteur à identifier les uns aux autres les acteurs des deux univers diégétiques, interprétation supposant aussi d'accorder une place centrale à des motifs marqués par le merveilleux des contes et légendes populaires : breuvage magique permettant à Prunelle-de-Verre de retrouver la mémoire, pacte avec le diable par lequel Grumbach se procure une arquebuse,

---

<sup>75</sup>Voir à ce sujet *Poetik und Historik*, pp. 82-87.

<sup>76</sup>Mandelartz note avec justesse que cette scène répond exactement à la trahison de Dalila, qui s'était lovée dans le manteau de Grumbach alors qu'elle venait lui demander d'aider le duc à échapper aux Indiens (ibid. p. 85 ; *Kugel*, p. 262).

<sup>77</sup>*Poetik und Historik*, pp. 86-87.

<sup>78</sup>*Kugel*, p. 294.

malédiction consécutive qui se réalise par étapes. On sait qu'une autre lecture est possible, dont le détail sera donné plus loin. Notons pour l'instant que les formules magiques et imprécations liées à l'intervention du surnaturel entrent en résonance avec les chants, saluts, et devises qui rythment le texte. Les formules répétitives ne sont pas magiques, et les incantations ne sont pas répétées, mais le chassé-croisé renforce la part d'un merveilleux que Perutz soumet à un jeu formel en dissociant la réitération et l'efficacité de l'invocation, habituellement liées. À mi-chemin du refrain et du sortilège, du reste, c'est le diable qui est embusqué : ses conseils tentateurs retentissent aux oreilles de Grumbach à différents moments de l'action et leur écho vient mourir dans l'esprit de Prunelle-de-Verre, formant un pont de plus entre les deux personnages, dont ils claironnent les défaites. « Trop de querelles », « paix avec les grands », « l'honneur n'est qu'une ombre », affirme le Malin apparu au rhingrave en des formules qui vont le hanter, lui faisant pressentir un possible reniement finalement consommé par le soldat de Mühlberg<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup>«Bleibt davon, hab ich gesagt, Ihr habt der Händel zu viel. Ihr aber wolltet nicht hören, mußtet raufen, fechten und Euch balgen mit jedermann. [...] Aber Ihr könntet jetzt gar stattlich einhergehen. [...] Könntet aller Orten das *prae* und den Vorzug haben. So aber seid Ihr von Reichs wegen exekutiert, des Landes vertrieben und so bettelarm, daß Ihr nicht viel mehr besitzt und zu eigen habt, als die Taufe und Euer christliches Bekenntnis! [...] Ei, aber damals seid Ihr müßig geblieben, [...] als ich Euch anlag, Ihr müßtet den spanischen Carolo zu Hill' kommen und seine Sache betreiben, daß er in Aachen zu einem römischen Kaiser gekrönt werd'! "Ist es Euch wider Eure Ehr'? Die Ehr' ist ein Schatten", hab ich Euch gesagt [...].» Ibid. pp. 159-160.

«Manchmal hör' ich in meinen Innern eine Stimm', die flüstert, daß ich hätt' der Händel zu viel, daß ich nicht sollt' raufen und mich balgen mit jedermann. "Du könntest gar stattlich einhergehen", sagt die Stimme. "Müßtest nicht bettelarm sein und des Landes vertrieben, wenn du nur mit den großen Herrn vertragen dich wolltest. Ist's wider Deine Ehr'? Die Ehre ist ein Schatten!"» Ibid. pp. 282-283.

«Doch was lach' ich ihrer? Bin auch dereinst so nährisch gewesen! Was scherten mich die spanischen Händel in der Neuen Welt? [...] Es ist wahr, die Zeiten und Geschieke waren so seltsam verwirrt, daß auch ich in jene Händel verstrickt wurde. [...] Ach, unser Fleisch ist immer mit dem Satan, und wahrlich, es geschah mir recht, daß ich von allen meinen Welthändel nichts heimbrachte als müde Knochen, beulen und Narben und ein gläsernes Aug'.» Ibid. p. 314 (en partie déjà cité). Voir aussi ibid. p. 10.

**6.2- « Man spürt die mystische Welt hinter den Erscheinungen des Tages »<sup>80</sup> - Lieux étranges, passeurs et auxiliaires magiques : une dérive parfois parodique vers l'« autre côté » des choses**

- Topoi -

Philtre, conjuration satanique et malédiction dans *La troisième balle*, prière exaucée et apparition du Juif errant dans *Le marquis de Bolibar*, moulin hanté et magie populaire dans *Le cavalier suédois*, kabbale et prophéties dans *La nuit sous le pont de pierre* : Perutz ne se contente pas de reprendre certains traits stylistiques pour se faire conteur, mais puise abondamment dans tout le répertoire des littératures de l'imaginaire, qu'il s'agisse de mythes, de légendes ou de folklore. Louis Vax a insisté, comme l'on sait, sur le fait que thèmes et motifs constituent un matériel ductile, voué à être sans cesse remodelé selon les nécessités propres à chaque œuvre, d'où la difficulté d'établir un catalogue raisonné des figures du fantastique et, plus largement, du conte<sup>81</sup>. Reinhard Lüth fonde son approche sur des catégories empruntées à Mario Praz et place Perutz dans le sillage du romantisme noir, insistant notamment sur le satanisme et sur le thème de la femme fatale, ce qui ne semble pas toujours très adéquat<sup>82</sup>. Il peut paraître préférable d'abandonner ces nomenclatures préétablies, dont aucune ne fait vraiment autorité, pour relever de manière plus empirique les motifs féériques ou cauchemardesques mis en œuvre par Leo Perutz : on

<sup>80</sup>Schalom Ben-Chorin, 1958, op. cit..

<sup>81</sup>Voir plus haut : 2.3, *Variables*. Louis Vax réfute les typologies abstraites qui prétendent épuiser la richesse des œuvres en classant leurs thèmes et motifs selon une loi générique, mais il admet l'intérêt des tables empiriques dressées au début du XXe siècle par le groupe d'Helsinki, éditeur des FFC (Folklore Fellows Communications) : Arthur Christensen : *Motif et thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables*. Helsinki : FFC N° 59, 1925 ; Antti Aarne et Stith Thomson : *The types of the folk-tale. A classification and bibliography* Helsinki : FFC N° 74, 1928 et FFC N° 184, 1973 ; Stith Thomson : *Motif-index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Copenhague : Rosenkilde and Bagger, 1955-1958, 6 vol.. (Voir Louis Vax, 1965, op. cit. p. 62 et pp. 270-271).

<sup>82</sup>*Drommetenrot*, pp. 355-392. Les analyses que Lüth consacre au diable introduisent dans l'univers perutzien, comme l'on sait, un manichéisme simplificateur, là où l'écrivain brouille en fait les repères axiologiques (voir plus haut : 4.2, *Valeurs* et 4.3, *Révoltes*). La réflexion sur les femmes fatales chez Perutz n'est guère plus convaincante : on y reviendra plus loin.

s'apercevra alors qu'ils se distribuent, conformément à la loi du genre, selon un parcours menant graduellement de la représentation du réel à l'évocation d'un autre côté des choses, domaine dont les traits distinctifs se dessinent ainsi peu à peu.

Notons encore, avant d'entamer cette promenade, que Perutz joue des allusions au surnaturel avec autant de malice qu'il le fait des références historiques. La parodie, la déconstruction d'un modèle préexistant, la dérision, ne sont jamais loin, et l'on trouvera sous sa plume autant de revenants inquiétants que de fantômes d'opérette, des cavaliers diaboliques par métaphore et des diables bouffons qui entraînent pourtant les personnages à leur perte, de piètres alchimistes et de vrais magiciens. Cet art de la mystification ne prive pas plus les éléments surnaturels de leur aura qu'il ne dévalue les allusions historiques, et l'on aurait tort, une fois encore, de n'y voir que raillerie. Perutz, comme à son habitude, joue sur tous les tableaux, se moquant de l'arsenal qu'il mobilise pour tenir son lecteur en haleine tout en laissant le merveilleux contaminer jusqu'à ses récits les plus mimétiques, de même que les formules répétitives de *La troisième balle* ou du *Cavalier suédois*, sans être elles-mêmes magiques, contribuent à nimer de féerie des actions historiques.

#### - Lieux -

Le fantastique est souvent affaire d'atmosphère. L'inexplicable choisit ses lieux — plus exactement, l'écrivain prépare son lecteur à rencontrer l'étrange en multipliant les signes, les références à des figures déjà codées, comme les douze coups de minuit sonnés à l'horloge de quelque vieux château, immanquablement associés à d'inquiétantes manifestations. On a déjà noté que Perutz, contrairement à Meyrink, joue avec une grande économie sur les éléments spatiaux : rien ne semble destiner le pavillon où se retire Eugen Bischoff aux expériences mystiques, de même que dans *Le marquis de Bolibar*, rien ne prépare les convives réunis par le colonel autour d'un appétissant plat d'oie rôtie à partager avec le Juif errant un repas qui va s'achever dans le drame<sup>83</sup>. Ce dernier exemple montre la subtilité avec

---

<sup>83</sup>*Marques*, pp. 110-120.

laquelle Perutz instille l'étrange au cœur d'une convivialité bonhomme. Donop s'est mis sur son trente et un pour plaire à la belle Monjita, détail vestimentaire quotidien immédiatement relayé par le thème du double, la jeune Espagnole vêtue des atours de la défunte Françoise-Marie prenant soudain des allures de revenante. La maison où se joue la scène est par ailleurs loin d'être un lieu neutre. Elle ne fait l'objet d'aucune description, mais on sait que c'est la demeure, réquisitionnée, de l'inquiétant marquis, devant laquelle s'est en outre réunie une foule de mendiants venus, comme tous les dimanches, chercher l'aumône<sup>84</sup>. Salignac, obsédé par la recherche de Bolibar, les chasse au cours d'une scène à la fois grotesque et inquiétante : la masse des pauvres qui crient pour avoir du pain en exhibant leurs infirmités introduit une atmosphère à la Bruegel qui fait échapper le récit à son époque et le plonge dans un monde de visions angoissées où l'allusion au Juif errant, que les mendiants croient reconnaître dans le soldat, vient s'inscrire sans rupture. Les deux éléments sont repris dans la scène du banquet : l'alcade et le prêtre s'y entretiennent à mots couverts du dernier passage d'Ahasvérus tandis que le narrateur décrit comme un tableau flamand le paysage enneigé qu'il voit par les hautes fenêtres, dans un passage qui reconduit la superposition temporelle de la scène précédente tout en annonçant la catastrophe imminente sous forme de commentaire<sup>85</sup>. La salle de banquet n'a rien d'un *topos* fantastique, mais Perutz sait la transformer par ces allusions picturales pour accueillir le thème classique de l'âme en peine, lui-même traité de manière opposé selon qu'il s'agit d'une

<sup>84</sup>Ibid. pp. 108-109.

<sup>85</sup>«Das Essen nahm seinen Fortgang und ich entsinne mich seines Verlaufs, als wäre es gestern gewesen. Durch die hohen Fenster, mir gegenüber, hatte ich einen weiten Blick über die verschneiten Hügel, auf denen vereinzelt Büsche wie schwarze Schatten lagen, Dohlen und Raben flogen über die Äcker, in der Ferne ritt ein Bauernweib auf ihrem Esel der Stadt zu, einen Korb auf dem Kopf und ein Kind vor sich auf dem Schoß. Wer konnte ahnen, wie sich das friedliche Land am gleichen Tage verwandeln würde und daß wir die letzte freundliche Stunde genossen, die uns in der Stadt La Bisbal beschieden war.» Ibid. p. 112.

Malgré la touche espagnole donnée par l'âne et la corbeille portée sur la tête, l'évocation de collines enneigées sur lesquelles se détachent en noir buissons et corbeaux fait penser au célèbre tableau de Bruegel l'Ancien, *Chasseurs dans la neige (hiver)*, conservé au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne. Les deux phrases de commentaire qui isolent la description du reste de l'action mettent la scène à distance en rappelant que le narrateur consigne des faits lointains, tout en accentuant le relief, lié à la prégnance affichée du souvenir et à l'annonce d'un proche désastre.



fausse revenante ou d'un personnage inspirant véritablement une terreur sacrée.

Dans *Le Cavalier suédois* au contraire, le moulin correspond dès le départ au modèle de l'espace inquiétant, marqué par la perte des repères et le rayonnement du maléfice<sup>86</sup>. Bâtiment laissé à l'abandon à la suite, dit-on, du suicide du meunier couvert de dettes, il surgit du brouillard sur un fond de marécages, de landes et de sombres forêts<sup>87</sup> : l'hostilité du paysage renforce le sentiment de solitude désolée secrétée par la bâtisse et l'histoire qu'on lui prête. Mais Perutz, une fois de plus, s'approprie avec ironie un cliché à partir duquel il opère une série de déplacements. Les personnages, au lieu de se perdre en ces lieux menaçants, y voient au contraire le signe qu'ils touchent à leur but. Paradoxalement, le roman débute non par l'intrusion inattendue et effrayante de quelque fantôme qui viendrait transformer en tragédie le cours d'une vie tranquille, mais par un désir de descente aux enfers. L'écrivain joue sur la symbolique : le surgissement du moulin, en effet, ne donne pas immédiatement lieu au développement attendu, mais sert de passerelle pour évoquer un autre endroit sur lequel pèse une malédiction bien plus tangible, le domaine de l'évêque, décrit comme un véritable séjour infernal, royaume du feu où gémissent des morts-vivants enchaînés à leurs charrettes. Cette Géhenne n'appartient pas à l'au-delà, ce sont les forges silésiennes, et les damnés de ce bagne préindustriel sont de pauvres réprouvés fuyant comme le voleur la corde qui leur est promise. Point de surnaturel chez l'évêque : les tourments sont ceux des corps exploités plutôt que la punition des âmes pécheresses. L'ironie de Perutz, mise au service d'une critique déjà évoquée du catholicisme et du capitalisme, rebondit encore en un jeu plus formel. Que devient notre moulin ? Et qu'a-t-il à voir avec le domaine de l'évêque ? Le regard du voleur y revient après ce détour vers les cheminées des fours à chaux, et la tradition littéraire reprend ses droits. Le moulin recèle bien les

<sup>86</sup>Voir *Zeiten, Räume*, pp. 40-43 ; Louis Vax, 1965, op. cit. pp.196-199.

<sup>87</sup>«Da hatte der Wind im Osten den Nebelschleier zerrissen und man sah weit hinein ins Land. Und der Dieb erkannte, daß er auf dem rechten Weg und nach seinem Ziel war. Er sah vor sich die verlassene Mühle und dahinter Rohr und Moor und Heideland und Hügel und schwarze Wälder. [...] Er wandte sich ab, sein Blick fiel auf die Mühle. Seit vielen Jahren lag sie verlassen da, die Tür versperrt, die Fensterläden geschlossen. Der Müller war tot. Es hieß im Land, er habe sich erhängt, weil ihm des Bischofs Vogt oder Vizedom die Mühle, den Esel und die Mehlsäcke gepfändet hätt!.» *Reiter*, pp. 27-28.

inquiétants secrets que son apparence laisse attendre, mais une fois encore au prix d'un glissement : on le sait à l'abandon à cause d'un suicide, et voilà que ses ailes tournent dans le soleil d'hiver et que de la fumée monte de la cheminée. Vision diurne rassurante de labeur simple et de chaleur humaine ? Le voleur tente de s'en convaincre<sup>88</sup>, mais sa première pensée ravive la légende selon laquelle le meunier revient une nuit par an travailler à payer sa dette. La rencontre ne se fera pas attendre, et quelle que soit la lecture qu'on en fasse, Perutz aura indiqué avec assez de netteté que le moulin est à tout le moins l'antichambre de l'enfer épiscopal.

Ces effets de contamination, qui nimbent d'une aura magique les lieux hantés comme les espaces habités d'un surnaturel purement métaphorique, jouent dans d'autres œuvres. Ainsi, Morwede est un endroit menaçant au même titre que le moulin du *Cavalier suédois* : coupé du monde<sup>89</sup>, marqué par la solitude, plongé durant la moitié de l'année dans un brouillard malsain qui monte des marais environnants et atteint l'âme autant que les corps<sup>90</sup>, c'est un domaine volontairement tenu à l'écart de la modernité mécanique<sup>91</sup>, préparé ainsi à être le théâtre d'une résurrection du passé, et Federico apparaît en effet au narrateur, de manière inexplicable, comme une réincarnation dont la rencontre le paralyse<sup>92</sup>. Mais ce qui est

---

<sup>88</sup>«Doch das alles war albernes Gerede, das wußte der Dieb. Die Toten blieben in ihren Gräbern, es war Tag jetzt und nicht Nacht. Und wenn sich die Flügel im Licht der Wintersonne drehten, so hieß das nichts anderes, als das die Mühle einen neuen Herrn hatte.» Ibid. p. 28.

<sup>89</sup>Amberg s'y réveille soudain, après s'être endormi dans le traîneau qui l'amène, de sorte que l'arrivée au domaine s'opère sur le mode de la rupture (*Petri*, p. 37).

<sup>90</sup>«Aber hier —, dieses Land, diese Gegend, — spielen Sie Karten, Herr Doktor? [...] Schade. Diese Gegend, wissen Sie, — eine große Einsamkeit, nichts weiter.» Ibid. p. 38.  
«Dort im Dorf ist immer Nebel, immer Nebel. Den ganzen Herbst, den ganzen Winter. [...] Vom Moor und von den feuchten Wiesen kommt er, schleicht sich ins Dorf. Immer ist er da, Tag für Tag, Nacht für Nacht. Er ist noch schlimmer als die Einsamkeit, er weckt die trüben Gedanken, macht die Seelen krank.» Ibid. p. 48.

<sup>91</sup>«Die Gegend ist recht ungesund [...]. Auch was die Hygiene betrifft, sind wir in allem im Rückstand, es herrscht hier eben ein fortschrittsfeindliches Regime.» Ibid. p. 51.

«Sie werden hier auf meinem Gut weder Traktoren noch Saatmaschinen sehen, sondern nur das Pferd, den Knecht, den Pflug. Und im Spätsommer können Sie in den Scheunen noch das uralte Tanzlied der Dreschflügel hören. So war's zu meines Großvaters Zeiten und so wird es bleiben, so lange ich lebe.» Ibid. pp. 60-61.

<sup>92</sup>«Der Knabe stand plötzlich in ihren Lichtschein, und jetzt, in diesem Augenblick erst, sah ich sein Gesicht. Meine erste Empfindung war die eines Choks [sic.]. Wenn irgendjemand [...] jetzt eine Frage an mich gerichtet hätte, ich wäre nicht instande gewesen, ein Wort

d'ordre surnaturel dans *Le cavalier suédois* trouve une explication rationnelle, quoiqu'improbable, dans *La neige de Saint-Pierre*<sup>93</sup>, et ce n'est pas une conjuration magique qui est censé faire revivre une époque révolue, mais une expérience chimique. Néanmoins, Perutz mobilise les codes du fantastique pour faire passer un frisson d'effroi, avant de lever le voile et de démonter les rouages de la mécanique qu'il met en place.

- Exotisme -

Dans *La troisième balle*, c'est l'ensemble du Nouveau Monde qui est placé sous le signe de sortilèges évoquant les tableaux de Jérôme Bosch. L'exotisme, permettant d'effacer les frontières entre le connu et l'inconnu, se pare de merveilleux. Une fois de plus, Perutz joue en virtuose d'une tradition qu'il plie à ses besoins. Todorov, citant *Les mille et une nuits*, note que le « merveilleux exotique » y naît d'un éloignement permettant de donner pour véritable prodige tout phénomène simplement inédit, dans un mélange d'invention et de réel où le public de l'époque ne pouvait faire la part des choses<sup>94</sup>. Perutz prête à ses figures romanesques cette naïveté historique, mais il écrit au XXe siècle pour un lecteur plus averti auquel il donne l'illusion d'une complicité avec le narrateur contre les personnages, lui faisant oublier du même coup qu'il est aussi le destinataire d'un texte dont les pièges sont ailleurs. Ainsi, l'étrangeté des pays lointains est d'abord l'occasion de mensonges grossiers, dans un passage comique où les Espagnols de Ferdinandina font aux paysans allemands fraîchement débarqués d'incroyables contes sur ce qui les attend dans le Nouveau monde : il y pleut de la cire qui fait pousser des cierges ; on y cuit des gâteaux faits de lait de crapaud et de fange d'oiseau ; les femmes ont un

---

hervorzubringen. Ich fühlte einen Druck in der Herzgegend, das Thermometer fiel mir aus der Hand, meine Knie zitterten [...]. Dieser Knabe trug auf unerklärliche Weise die Züge jenes gotischen Marmorreliefs, das ich ein paar Stunden vorher in Osnabrück [...] gesehen hatte.» Ibid. pp. 45-46.

<sup>93</sup>Federico est présenté comme le descendant secret des Staufens, le buste de marbre qui avait fasciné le narrateur à Osnabrück étant identifié a posteriori comme une statue de Frédéric II, dont le jeune homme porte aussi le prénom (ibid. pp. 96-99 et 111).

<sup>94</sup>« On rapporte ici des événements surnaturels sans les présenter comme tels ; le récepteur implicite de ces contes est censé ne pas connaître les régions où se déroulent les événements ; par conséquent, il n'a pas de raison de les mettre en doute. » Tzvetan Todorov, op. cit. p. 60.

pelage roux, marchent à quatre pattes et pondent des œufs qu'elles couvent trois fois l'an. La chute de la scène réside dans un retournement : les Allemands, qui ont pris pour bons tous ces récits, se fâchent en accusant leurs interlocuteurs de leur mentir effrontément lorsque ceux-ci leur dévoilent qu'on peut échanger de la verroterie contre de l'or, dont les Indiens ne connaissant pas la valeur<sup>95</sup>.

En même temps, le thème du dépaysement introduit une désorganisation générale du rapport au monde, sanctionnée par une perte des repères cognitifs aussi bien que moraux. Le chapitre justement intitulé *Le Nouveau Monde* se termine par un tableau dédié aux stupéfiantes curiosités américaines, où d'improbables araignées « aussi grosses que des loups » côtoient ces fruits fabuleux, mais désormais bien connus, qui portent en eux l'iconographie de la passion christique :

« En somme, les forêts et le sol du Nouveau Monde présentent tant de choses étranges que l'on en oublie les anomalies de l'âme humaine et l'on ne prête guère attention à la colère, au désir de vengeance et à l'hérésie. [...] Car chaque jour amène là-bas son prodige. »<sup>96</sup>

Cette conclusion illustre la double fonction de l'exotisme. Il sert de révélateur pour dénoncer la barbarie européenne qui va pouvoir se déployer sans frein dans ces contrées vierges, c'est-à-dire soustraites à l'ordre du vieux continent : le sauvage n'est pas celui qu'on croit. En conséquence, l'étrangeté américaine, qui touche simplement à la faune et au bestiaire, sera relayée par un surnaturel plus familier, d'inspiration chrétienne, apte à prendre en charge les dévoiements de la civilisation, et l'irruption du diable est préparée par cette plongée au cœur d'un pays si singulier qu'on en « oublie de s'étonner »<sup>97</sup>. À ce point, l'espace mexicain se charge de maléfices qui, loin d'assaillir les soldats de l'extérieur, jaillissent de leurs

<sup>95</sup>*Kugel*, pp. 34-36. Bientôt plus avertis, Grumbach et Thonges feindront de s'étonner devant les prodiges américains, dont un oiseau qui chante avec une voix humaine, pour découvrir ce qui est arrivé à Dalila (ibid. p. 113).

<sup>96</sup>«In Summa: Es sind in der Neuen Welt der Seltsamkeiten des Waldes und des Bodens so viele, daß man darob die Absonderlichkeiten der menschlichen Seele vergißt und Zorn, Rachsucht und Ketzerei nicht groß beachtet. [...] Denn ein jeglicher Tag hat dort sein eigenes Wunder.» *Kugel*, p. 48.

<sup>97</sup>«Denn vielerlei Seltsamkeiten umdrängten uns in der Neuen Welt, so daß einer wohl das Staunen vergessen mochte [...]» Ibid..

propres rangs, de leur imaginaire et de leurs turpitudes. Tenochtitlan, comme le moulin hanté et comme Morwede, drape ses mystères dans un brouillard plein de poisons, qui se glisse jusqu'au camp et pèse sur la poitrine des soldats endormis<sup>98</sup>, mais ce ne sont pas les sortilèges indiens qui vont pousser l'armée au désespoir : la vision de cauchemar que leur donne la brume mexicaine les renvoie à leur système de croyance et à leurs valeurs, révélant que le Mal préside à l'entreprise de Cortez sur la tente duquel se découpe l'ombre bien connue de Satan, projetée ensuite sur l'idole aztèque enfin dévoilée dans une déchirure du brouillard<sup>99</sup>. Dans *La troisième balle*, l'exotisme est une porte qui ramène toujours au surnaturel chrétien pour dénoncer les exactions d'un catholicisme colonisateur : le héron sacré est abattu par une des balles miraculeuses de Garcia Novarro<sup>100</sup> et le lierre qui, après la brume, envahit le camp comme un sortilège venu de la forêt indienne, paralysant l'armée avant de l'enivrer, est rebaptisé « froment du diable »<sup>101</sup>, sa floraison coïncidant en effet avec le pacte infernal.

- Antiquaires -

Comme on le voit, les lieux sont inséparables des figures qui s'y manifestent et de ce qui s'y joue. En poursuivant le chemin qui mène d'un univers repérable vers un horizon inconnu et inquiétant, soustrait à la représentation mimétique, on rencontre d'abord des personnages intermédiaires, insérés dans le quotidien tout en y échappant par quelque bizarrerie qui alerte le lecteur averti. Les clés de l'autre monde, c'est bien

---

<sup>98</sup>«Damals kämpften wir unseren härtesten Kampf, nicht gegen Menschen, sondern gegen den Nebel. Tagsüber lag er dicht und schwer wie eine giftige Kröte über der feindlichen Stadt und schützte sie vor unseren Blicken. Aber des Nachts, wenn statt seiner die Dunkelheit die Stadt verhüllte und verbarg, dann erhob er sich und verließ seine Schildwacht. Lautlos wälzte er sich an unser Lager heran, griff mit dunstigen Wolkenfetzen wie mit Armen in die Lagergassen, kroch in die Zelte und saß den Schläfern schwer auf der Brust.» Ibid. p. 64. On reconnaît la technique de personnification servant à créer cet espace anthropomorphe menaçant caractéristique de bien des œuvres fantastiques. Elle est aussi employée pour décrire la montée du brouillard à Morwede, qui arrive en rampant comme un animal pesant et avale les maisons (*Petri*, p. 74).

<sup>99</sup>*Kugel*, pp. 70-72.

<sup>100</sup>Ibid. pp. 101-104.

<sup>101</sup>Ibid. pp. 122-123. La progression de la plante est décrite exactement selon le même procédé que l'arrivée du brouillard.

connu, ne sont pas confiées à la garde du premier venu, et si le surnaturel s'annonce par une déformation de l'espace qui rend celui-ci maléfique, les passeurs sont eux aussi choisis conformément à la loi du genre. L'une des figures les plus fréquentes est en l'occurrence celle de l'antiquaire ou du brocanteur, à laquelle Leo Perutz associe étroitement le livre ancien, facilement transformable en grimoire. Louis Vax a décrit la force suggestive du personnage, lié à un passé figé dans des objets auxquels il confère une sorte de pouvoir sombre<sup>102</sup>. Stefan Berg développe la même idée à propos de l'univers perutzien, soulignant que les boutiques de curiosités anciennes sont autant de capharnaüms d'où l'histoire est toujours prête à resurgir comme une menace<sup>103</sup> : c'est la vitrine découverte lors d'une promenade dans la vieille ville d'Osnabrück qui donne à Amberg, de manière inexplicable, une prémonition de la rencontre qu'il fera à Morwede avec le mythe du *Reich* ; c'est aussi chez un brocanteur que commencent et s'achèvent les aventures de Stanislas Demba ; c'est Albachary, enfin, collectionneur d'art et prêteur sur gages, qui livre aux enquêteurs du *Maître de Jugement dernier* le livre monstrueux censé renfermer depuis des siècles le terrible secret à l'origine des suicides qui ont accompagné leurs recherches.

Perutz semble d'abord jouer le jeu imposé par ce motif classique, qu'il met en place dans toutes les règles de l'art. Une série de signes discrets lui permet de donner à ses antiquaires, conformément au *topos*, un statut particulier qui les distingue d'emblée de personnages plus banals. Leurs boutiques sont difficiles à trouver, cachées dans les replis d'une ville labyrinthique : le dandy fréquenté par Eugen Bischoff n'a pas de véritable magasin, mais reçoit des initiés dans son appartement privé, où l'on accède par un escalier en colimaçon<sup>104</sup> ; pour arriver à la vitrine qui va le fasciner,

<sup>102</sup>« L'antiquaire est vieux parce qu'il vend des choses dont la vieillesse a déteint sur lui. Des choses qui ont cessé d'être attendrissantes ou désuètes pour s'animer d'une vie propre, féroce ou répugnante. » Louis Vax, 1965, op. cit. p. 73.

<sup>103</sup>«Als fragmentarisches Bild einer Vergangenheit, die nicht mehr konsistent rekonstruiert werden kann und doch, indem sie als Materialrest in die Gegenwart ragt, eine große, oftmals bösertige, Wirkmächtigkeit beansprucht, ist der Antiquitätenladen innerhalb der phantastischen Literatur ein wichtiges Motivzeichen.» *Zeiten, Räumen*, p. 160 (exemples tirés de Perutz cités p. 161).

<sup>104</sup>*Meister*, pp. 123-124.

Amberg doit entrer sous une porte cochère, emprunter un passage traversier puis monter un escalier, comme s'il circulait dans l'épaisseur même de la vieille ville<sup>105</sup> ; le marchand qui rachète à Demba ses livres volés habite une ruelle dans un quartier éloigné et la façade de son logis est si étroite que le héros passe plusieurs fois devant sans la retrouver<sup>106</sup>. Ces lieux sont inhospitaliers : immeuble peu engageant, gris, sans concierge, donnant sur une cour à l'abandon, dont la cage d'escalier est pleine de remugles putrides pour Albachary ; petite maison de faubourg assez basse, elle aussi plongée dans l'odeur fétide du malt qui prend l'étudiant à la gorge dans *Le tour du cadran* ; vieilles bâtisses mal aérées, aux murs sales ornés de fenêtres devenues aveugles à Osnabrück<sup>107</sup>. Bien entendu, les tenanciers de ces officines provoquent le même malaise, conformément aux codes en cours exigeant que l'antiquaire fantastique soit, comme le note encore Louis Vax, un être qui « s'écarte des normes » pour donner à « savourer un écœurement » et procurer un plaisir lié à « une valeur esthétique négative »<sup>108</sup>. Le brocanteur chez qui se rend Demba est ainsi l'un des rares personnages perutziens à n'être jamais nommé, tandis qu'Amberg, à l'inverse, ne connaîtra de son antiquaire invisible que le nom<sup>109</sup>. Et s'ils sont

---

<sup>105</sup>*Petri*, p. 24.

<sup>106</sup>*Neun*, p. 85.

<sup>107</sup>*Petri*, pp. 26-27.

<sup>108</sup>Louis Vax, 1965, op. cit. p. 73.

<sup>109</sup>Il s'appelle Gerson (*Petri*, p. 25). Rapproché de la question qui fait le titre du livre par lequel le héros se laisse fasciner — « Pourquoi la foi disparaît-elle du monde ? » (ibid. p. 27) — cette indication peut apparaître comme une allusion au chancelier de l'Université de Paris qui, au tournant des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, lutta contre le Grand schisme d'Occident, affirmant notamment la supériorité du concile sur le pape à Constance (1414-1418). Cette évocation indirecte d'une des crises majeures traversées par la chrétienté médiévale permet de démasquer par avance l'imposture sur laquelle repose le projet du baron : la foi qu'il veut restaurer n'était pas si homogène qu'il le donne à croire, et les Staufen, en opposition constante avec la papauté un siècle et demi plus tôt, ne sont pas non plus les mieux choisis pour incarner son idéal de fusion politico-religieuse. Le nom de Gerson est donc une manière de désigner, avec la précision de l'histoire factuelle, la faille qui disloque le mythe du *Reich* associé aux Staufen, et une fois de plus, ce sont les dissensions religieuses qui font voler en éclats ce rêve unitaire. Le détournement auquel se livre le baron est du reste dénoncé par le narrateur lui-même, assez bon chrétien pour flairer le blasphème dans cette instrumentalisation de la foi (ibid. pp. 114-115). Il est approuvé en cela par un spécialiste en la matière, le prêtre, qui avertit Malchin de ce que ses expérimentations ne ramèneront pas les foules vers Dieu, mais vers Moloch, l'idole exigeant des sacrifices d'enfants (ibid. p. 128). La remarque renvoie aussi à la double nature de Frédéric II, « étonnement du monde » («das Staunen der Welt», ibid. p. 96,

décrits, c'est dans un portrait à charge soulignant à la fois leur condition marginale — ils sont juifs — et l'aversion qu'ils inspirent de prime abord.

Ce dernier point alerte. Parvenu oriental à l'élégance trop voyante ou vieux galicien crasseux qui se contente de pauvres meubles quand il fait commerce des plus beaux objets, ces revendeurs apparaissent l'un et l'autre comme les incarnations de préjugés antisémites<sup>110</sup>. Choisisant une judaïté caricaturale comme marque d'exclusion, Perutz retourne le cliché contre ceux qui le véhiculent. C'est Kubicek, officier à l'esprit étroit et cancanier, qui présente Albachary comme un usurier que l'on dit aussi amateur d'art, alors que celui-ci apparaît ensuite comme l'un des meilleurs spécialistes de la place, dont Bischoff fréquente depuis vingt ans la bibliothèque et les collections — Yosch, qui relève avant tout son ostentation levantine, fera un faux-pas magistral en mêlant les deux registres<sup>111</sup>. Dans *Le tour du cadran*, l'antisémitisme latent de Stanislas Demba, qui affleure en particulier dans une remarque sur l'acquisition d'une œuvre d'art sacré par le Juif galicien, se mue en un délire paranoïaque tourné contre tous les gens dépourvus de menton, au premier rang desquels se trouve bien évidemment le rival de l'étudiant<sup>112</sup>. Le traitement du motif donne lieu à la même inversion que le recours à l'exotisme. Les soldats de *La troisième balle* transposent leurs croyances et leurs inquiétudes dans le Nouveau Monde, où leur vision du Mal vient parasiter la culture aztèque ; les antiquaires ne sont eux aussi que des réceptacles dans lesquels de piètres héros déversent leurs angoisses et leurs frustrations. *La neige de Saint-Pierre* le confirme : si Demba et Yosch peuvent s'appuyer sur un antisémitisme diffus et partagé pour noircir leur bouc émissaire, Amberg en est réduit à des conjectures toutes personnelles, inspirées par la colère et le dépit de trouver porte close. Le marchand, brusquement dégradé en chiffonnier, ne peut être qu'un vieillard chauve et

---

traduction de l'expression historique « stupor mundi » — cf. Joseph Rován : op. cit. p. 154), mais aussi « roi de Babylone » (*Petri*, p. 96), ville symbolisant la création pervertie dans l'*Apocalypse* de saint Jean — rappelons que l'empereur fut considéré par la propagande papale comme l'Antéchrist en personne.

<sup>110</sup>*Meister*, pp. 142 et 172 ; *Neum*, pp. 86-87.

<sup>111</sup>*Meister*, pp. 126, 142 et 172-173.

<sup>112</sup>*Neum*, pp. 86 et 88.



mal rasé, propriétaire d'un chapeau sale, ronflant sur son divan au lieu de servir ses clients<sup>113</sup>.

Autre ruse de Perutz : ni Demba, ni Yosch, ni même Amberg ne seront vraiment confrontés à l'émergence d'un au-delà menaçant, aucune force surnaturelle ne vient donner à leurs fantasmes une consistance objective. Cette hésitation entre l'évocation d'une fatalité ou d'une malédiction extérieure, dont l'homme peut se dire victime, et la prémonition d'une impuissance personnelle, dont il porte seul la responsabilité, traverse toute l'œuvre de Leo Perutz et détermine en grande partie les variations auxquelles il soumet les règles du fantastique. Il faudra y revenir en étudiant le cheminement des destins qui font la matière de ses œuvres. Remarquons seulement ici que le motif de l'antiquaire s'inscrit dans cette logique, permettant de faire passer le souffle de l'extraordinaire sur des actions qui en sont en fait dépourvues. Demba, Yosch, Amberg : tous se réfugient dans des récits biaisés où le lustre énigmatique de l'étrange est convoqué pour masquer leur indigence ou leurs mensonges. La manière dont le médecin relate sa découverte au début de *La neige de saint-Pierre* en atteste de manière éclatante :

« Était-ce vraiment un hasard ? J'ai entendu dire qu'il est possible de mettre en mouvement et de diriger des bateaux à de nombreux kilomètres de distance grâce aux ondes électriques. Quelle force inconnue a conduit alors mes pas, me faisant oublier ce que je cherchais et me menant par les ruelles tortueuses comme si j'avais encore un but précis devant les yeux ? [...] Je croyais regarder une vitrine, sans savoir que je voyais dans l'avenir. Mais pourquoi une volonté inconnue m'a-t-elle alors permis cette vision de l'avenir, voilà ce que je ne peux toujours pas expliquer aujourd'hui. Le hasard, certainement, rien d'autre que le hasard. Je n'ai aucune propension à en appeler au surnaturel pour interpréter de simples incidents, je refuse par principe d'accorder aux choses, de cette manière, une signification qu'elles ne méritent pas. Je m'en tiens aux faits réels. »<sup>114</sup>

<sup>113</sup>«— Er hält also jetzt sein Mittagsschläfchen — sagte ich wütend zu mir und ich hatte jetzt plötzlich diesen Trödler ganz deutlich vor Augen: Einen kahlköpfigen, alten Mann mit grauem Stoppelbart, er lag auf dem Sofa und schnarchte. Die Decke hatte er bis zum Kinn gezogen, und sein speckiger, steifer Hut hing an einem Nagel neben der Tür.» *Petri*, p. 27.

<sup>114</sup>«Ist es wirklich ein Zufall gewesen? Ich habe gehört, daß es möglich ist, Schiffe aus einer Entfernung von vielen Kilometern durch elektrische Wellen in Bewegung zu setzen und zu lenken. Welche unbekannte Kraft hat damals mich gelenkt, daß ich vergaß, was ich suchte, und durch die winkligen Gassen der Altstadt ging, als hätte ich noch immer ein bestimmtes Ziel vor Augen ? [...] Ich glaubte, in ein Schaufenster zu sehen, und

Magnifique jeu de dénégation et de prétérition pour mettre en valeur ce que l'on feint de ne pas même vouloir évoquer. Les faits énumérés ensuite par ce médecin qui se donne pour rationnel et objectif viendront bien évidemment confirmer la valeur de cet inexplicable moment de prescience qui lui fait voir le visage de Federico dans la statue de marbre, en même temps qu'un livre lui pose une question à laquelle Malchin apportera plus tard une réponse. Tout le discours d'Amberg est donc construit selon la logique qu'il fait mine de révoquer, substituant au hasard, dans une alternative typiquement fantastique, l'hypothèse classique de la puissance obscure, à laquelle l'allusion aux ondes électriques sert de mince alibi scientifique. Or l'aventure de Morwede n'est elle-même peut-être qu'illusion ou délire, éventualité qui ramène la « volonté inconnue » invoquée par Amberg à l'intérieur d'un sujet débordé par ses fantasmes.

- Livres -

Si Perutz emprunte au merveilleux comme au fantastique lui-même, il modifie donc souvent la fonction habituellement attribuée aux motifs qu'il reprend. En témoignent encore les avatars du livre ancien, thématiquement apparentés à la figure de l'antiquaire à laquelle il est souvent couplé. Les vieux écrits semblent posséder assez de puissance pour gouverner les destins, provoquant l'arrestation de Demba ou bien entraînant dans la mort les imprudents qui en suivent les injonctions dans *Le maître du Jugement dernier*, mais la part de surnaturel y est toujours hypothétique, voire trompeuse. L'époux sacrifié de *Pour avoir bien servi* éprouvait lui aussi, dans sa jeunesse, une « passion pour les gravures anciennes et les manuscrits rares »<sup>115</sup> sans que ceux-ci lui ouvrent les portes d'un au-delà

---

wußte nicht, daß ich in die Zukunft blickte. Aber warum mir damals ein unbekannter Wille diesen Blick in die Zukunft gewährte, dafür kann ich heute noch keine Erklärung finden. Zufall, gewiß, nichts weiter als Zufall. Ich neige nicht dazu, das Übersinnliche zur Deutung einfacher Vorfälle heranzuziehen, ich lehne es grundsätzlich ab, den Dingen auf solche Art ein Gewicht beizulegen, das ihnen nicht zukommt. Ich halte mich an die realen Tatsachen. » Ibid. pp. 24-25.

<sup>115</sup>«Sein Beruf, der ihn meist als jungen Studenten ganz erfüllt und begeistert, beinahe berauscht hatte — uns war seine Leidenschaft für alte Drucke und seltene Handschriften fast krankhaft erschienen —, sein Beruf war ihm gleichgültig geworden.» *Servi*, p. 233. Le personnage est historien de l'art et directeur de bibliothèque, ce qui en fait une sorte de collègue d'Albachary.

menaçant, tandis que ce goût conditionne le crédit que le narrateur de *La lune rit* est prêt à accorder, tout en ménageant le doute, à l'hypothèse de la malédiction consignée dans une « mystérieuse chronique familiale »<sup>116</sup>. Pièce d'un puzzle, le livre du passé peut aussi bien servir de leurre que receler d'étranges secrets. Le monstre italianisant qui hante la seconde partie du *Maître du Jugement dernier* en atteste : dépositaire de l'histoire de Giovansimone Chigi, il livre une explication possible pour le suicide de Bischoff qui sera révoquée par l'éditeur fictif des mémoires de Yosch, accusant le baron de mystification dans sa postface.

Dans *Turlupin*, l'ironie de Perutz est plus directe, le barbier apparaissant comme la victime d'un occultisme simplet qui le conforte dans ses fantasmes. Sauvé d'un incendie, ce qu'il interprète comme un présage, il vit dans l'attente d'un destin glorieux destiné à compenser un manque initial lié à sa condition d'enfant abandonné et trouve dans les « Sceaux de sagesse », ouvrage attribué à « Marie, sœur de Moïse, très savante Juive », les règles à respecter pour s'assurer l'aide de Dieu<sup>117</sup>. Or c'est justement l'application étroite de ces préceptes, supposant l'aumône aux mendiants, qui va le jeter dans une aventure fatale. Au passage, ses croyances naïves donnent lieu à une scène comique où la démonologie développée par Marie vient contraster, dans un dialogue fait de malentendus, avec les réalités concrètes des armes, de la maladie et de la chasse. Prenant au pied de la lettre une allusion au pacte passé par François Le Dangereux avec les « princes des enfers », Turlupin en égrène les noms appris dans son manuel de sagesse tandis que Beaupuis raconte son épopée, l'énumération des

<sup>116</sup>«Er [der Baron] zitierte Stellen aus einer mysteriösen Familienchronik — sie hat sich in seinem Nachlaß nicht vorgefunden, wahrscheinlich hat sie nie existiert, es kann auch sein, daß die Frau sie nach Frankreich mitgenommen hat.» *Mond*, p. 135.

«Sie sehen, die Geschichten, mögen sie nun aus der Chronik stammen oder aus dem kranken Hirn des Barons, haben etwas Gemeinsames: Eine irre Phantastik spricht aus ihnen [...]. Ich verstehe mich ein wenig darauf, ich habe eine Vorliebe für alte Folianten, ich sammle sie und lese sie in den wenigen freien Stunden, die mir die Arbeit läßt.» *Mond*, p. 137 (en partie déjà cité).

<sup>117</sup>*Turlupin*, pp. 14-16

«Am Abend [...] las [er ...] in einem Buche, das hieß "Siegel der Weisheit" und war geschrieben von Maria, der Schwester Mosis, einer sehr gelehrten Jüdin.» Ibid. p. 16. Le syncrétisme de pacotille affiché ici s'entend assez nettement comme un coup de patte en direction de Meyrink et de ses zéloteurs.

légions infernales finissant par faire écho à celle des régiments du Cardinal<sup>118</sup>, avant que l'érudition de Turlupin ne soit mesurée à l'aune d'un rationalisme chrétien lui-même caricaturé dans le personnage du savant de province<sup>119</sup>. Tout est dans tout et tout se vaut dans cet assaut de faux savoirs, comme en atteste la réponse du barbier, enivré par l'effet que produit sa science, ainsi que la suite du dialogue :

« - Je connais les noms des gardiens du Trône céleste, se vanta Turlupin, tout comme ceux des généraux romains célèbres. Je connais aussi un remède contre les palpitations, contre la gale, les crachements de sang, les fissures intestinales et la goutte. Et je connais aussi un moyen pour saouler les perdrix afin de les attraper à la main.

- Je le connais aussi, déclara M. de Bragelone. [...] Je le tiens d'un garde champêtre, un vieil homme mort l'hiver dernier.

- Et moi, dit Turlupin, je le tiens de Marie, sœur de Moïse, très savante Juive.

- Elle est peut-être très savante, mais elle n'entend rien à la chasse, constata le gentilhomme campagnard. »<sup>120</sup>

Tournant en dérision les lectures occultistes de son héros et l'usage qu'il en fait, Perutz n'en introduit pas moins, dans un même mouvement, une autre variation sur le motif du grimoire, qu'il lie aux croyances populaires déjà utilisées dans *La troisième balle* : François Le Dangereux est en effet censé posséder un « bréviaire infernal », obtenu grâce à l'aide du diable, qui le rend invulnérable<sup>121</sup>. Le livre talisman, satanique dans *Turlupin*, tire son prestige de la dévotion populaire dans *La troisième balle*, où un soldat

<sup>118</sup>Ibid. pp. 113-114.

<sup>119</sup>«Bei uns daheim, im Poitou, da haben wir auch einen Edelmann, der in diesen Wissenschaften erfahren ist. Er hat ein Buch drucken lassen, in dem er die Dreieinigkeith durch sehr natürliche Gründe beweist.» Ibid. p. 114.

<sup>120</sup>«"Ich kenne die Namen der himmlischen Thronwächter", rühmte sich Turlupin, "und auch die Namen der berühmten römischen Kriegshauptleute. Ferner weiß ich ein Mittel gegen das Herzklopfen, die Räude, das Blutspeien, den Darmbruch und den Gliederfuß. Und ein anderes Mittel kenne ich, Rebhühner trunken zu machen, daß man sie mit den Händen greifen kann." "Dieses Mittel ist mir auch bekannt", erklärte der Herr von Bragelone. [...] "Ich habe es von einem Flurhüter, einem alten Mann, der im vorigen Winter gestorben ist." "Und ich habe es", sagte Turlupin, "von Maria, der Schwester Mosis, einer gelehrten Jüdin." "Sie mag gelehrt sein, aber von der Jagd versteht sie nichts", stellte der Landedelmann fest.» Ibid. p. 114.

<sup>121</sup>«Man weiß es, Le Dangereux, [...] daß Sie mit dem Teufel einen Pakt geschlossen haben. Sie lachen ? Bei dem Gott, der mich erschaffen hat ! Er ist kugelfest. Zeigen Sie doch das höllische Brevier, das Sie in ihrem Ärmel tragen! Kein Blei beißt ihn, kein Stahl sticht ihn, wir haben es gesehen bei Sabres [sic.] d'Olonne. Er ist mit den Fürsten der Hölle im Bund.» Ibid. p. 113.

impérial oppose à la magie noire les Saintes Écritures, seules capables de protéger des balles et des coups<sup>122</sup>. Il en va de même dans *Le Cavalier suédois*, où le pouvoir du fétiche, adapté à la condition du porteur, est aussi lié à la piété chrétienne :

« Le voleur connaissait la valeur d'un tel talisman. Un morceau de parchemin béni portant des formules en latin ou en hébreu, voilà qui permettait de se tirer des pires situations. Lui aussi en avait possédé un, qu'il portait sur lui lorsqu'il allait sur les marchés chercher de quoi vivre. Il s'était laissé convaincre par de belles paroles et l'avait vendu pour un méchant double schilling, l'argent était gaspillé et sa chance allait à rebours. »<sup>123</sup>

Le porte-bonheur de Christian von Tornefeld est une bible royale : on ne saurait avoir soutien plus orthodoxe<sup>124</sup>. Pourtant, entre piété et magie noire, Perutz brouille une fois de plus les cartes. Le talisman est explicitement associé à l'ascension aventureuse du voleur devenu chef de bande : c'est pour conquérir la fortune qu'il lui faut l'extorquer à Tornefeld, et c'est de son pouvoir qu'il affirme tenir son courage et sa chance pour asseoir son autorité sur les bandits acculés qu'il prétend sauver<sup>125</sup>. Or, les deux années passées à faire le brigand sont aussi celles où le voleur semble prendre des traits infernaux : dès son arrivée au camp des bandits, le chef mourant l'identifie

<sup>122</sup>«Ich trag' allweil und immer ein Offizium St. Virginis bei mir, dazu die "Sieben Tageszeiten unserer lieben Frauen". Das allein ist gut wider Hieb und Stich. Ich fahre nicht in des Teufels Karosse.» *Kugel*, p. 18.

<sup>123</sup>«Der Dieb wußte, was solch ein Arcanum zu Bedeuten hatte. Ein geweihtes Stück Pergament mit lateinischen und hebräischen Worten darauf, das half aus aller Not. Auch er hatte einmal eines besessen und es bei sich getragen, wenn er auf die Märkte ging, um sein Leben zu fristen. Um einen schlechten Doppelschilling hatte er es sich abschwatzen lassen, das geld war vertan und sein Glück ging den Krebsgang.» *Reiter*, p. 20.

«"Ja Bruder", sagte der Tornefeld. "Es waren schlimme Tage, unbeschreibliche Fatiguen, hab' nicht geglaubt, daß ich sie übersteh'. [...] Enfin — ich lebe, Gott sei's gedankt, hab' eine Salvaguardia vor des Todes Sensen. Und in zwei Wochen werd' ich neben meinem König im Laufgraben stehen." Er schlug auf die Tasche in seinem Rock, in der er das, was er sein Arcanum nannte, verwahrt hielt.» *Ibid.* p. 31.

<sup>124</sup>«Es ist Gustav Adolfs Bibel, er hat sie unter seinem Harnisch getragen, als er bei Lützen fiel [...]. Du sollst sie geben in des Königs eigene Hände. Ich hab' mir Ehr' und Glück im schwedischen Heer davon verhofft, vielleicht daß sie zu deiner künftigen Fortun die Ursache wird.» *Ibid.* p. 96.

<sup>125</sup>«Merkt auf: ich trag' ein Arcanum unter meinem Rock, das hat solche Kraft, daß mir alles muß wohl geraten. Und wenn ihr mir folgt, so wird das Glück bei euch schneien in großen Flocken.» *Ibid.* p. 112.

dans son délire au diable en personne, et son habileté à tenir en échec le baron qui le pourchasse lui vaudra une réputation du même ordre<sup>126</sup>.

En même temps, tout cela reste bien évidemment conjectural car dans *Le cavalier suédois*, le surnaturel ne se déploie jamais où l'on croit devoir l'attendre : la bible n'avait pas sauvé la vie du roi dont elle a bu le sang, et le voleur l'oubliera en endossant l'habit bleu, faisant sans plus y penser son bonheur à Kleinroop. L'ambivalence du motif apparaît nettement dans les retrouvailles du héros avec l'ancien talisman. Contraint de partir à la guerre pour éviter une dénonciation qui ruinerait la réputation de sa famille, il retrouve le vieux volume tombé de la redingote bleue dans la doublure de laquelle sa petite fille vient juste de coudre en secret un sachet plein de terre et de sel mêlés. Le livre reprend en quelque sorte ses droits, puisque le cavalier se déclare prêt à le remettre entre les mains du roi de Suède, comme il l'avait promis naguère au vrai Tornefeld<sup>127</sup>. Mais au moment où le destin semble ainsi retrouver son cours, le héros en défait les sortilèges :

« C'est la bible de Gustave Adolphe, le glorieux héros, expliqua-t-il à Maria Agneta. Il la portait sous son armure lorsqu'il fut fauché par la Mort. Et je dois la remettre entre les mains du jeune roi de Suède, j'en ai reçu la mission. Mais je ne sais pas si elle me procurera beaucoup d'honneur, elle a bien mauvaise mine, la pluie l'a détrempée, les vers l'ont rongée. Je ne crois pas que le roi accorde aucune considération à cette vieillerie. »<sup>128</sup>

C'est que le faux cavalier, paysan dans l'âme, n'entend rien à la guerre, ni à la gloire des armes, et cette bible lui reste étrangère. Son pouvoir tient pour lui du folklore, il ne dessine pas une destinée. Assimilant le livre à n'importe quel porte-bonheur, le voleur avait justifié son parjure en se disant que le roi, assez riche, pouvait mieux que lui se passer d'un talisman<sup>129</sup>, et l'enseignement qu'il finit par tirer de ce butin incongru, c'est précisément

<sup>126</sup>Ibid. pp. 110-111 et 127, 130, 134.

<sup>127</sup>Ibid. p. 98.

<sup>128</sup>«"Es ist die Bibel Gustav Adolfs, des hochberühmten Helden", erklärte er der Maria Agneta. "Er hat sie unter seinem Harnisch getragen, als ihn die Todessensen traf. Und ich soll sie in des jungen Schwedenkönigs eigene Hände legen, so ist's mir aufgetragen. Ich weiß aber nicht, ob ich viel Ehre mir ihr gewinnen werde, sie sieht gar übel aus, der Regen hat sie durchnäßt, die Würmer haben sie zerfressen. Ich mein', der König wird des Plunders nicht achten."» Ibid. p. 230.

<sup>129</sup>«Der König ist reich genug, was braucht er den geweihten Schatz? Ich hab' ihn, mir taugt er, und ich halt' ihn fest, der Teufel selbst soll ihn mir nicht nehmen.» Ibid. p. 98.

que la vie de soldat n'est pas faite pour lui<sup>130</sup>. Le développement du motif conjugue ainsi réalisme social et croyance populaire, sans que le pouvoir de l'objet fétiche ne soit jamais mis à l'épreuve. La superstition donne au héros l'élan dont il a besoin pour se construire une seconde vie, puis la bible suédoise se fait oublier une fois le but atteint et lorsqu'elle resurgit dans l'adversité, l'ancien voleur ne peut pas s'en approprier la symbolique guerrière pour la convertir en un destin qu'il ferait sien. Plutôt que d'aller au combat, il tentera donc une dernière aventure qui le ramènera aux forges de l'évêque, tandis que le vrai Tornefeld, endurci par l'épreuve du feu, pourra enfin rendre le livre sacré à son roi avant de mourir au champ d'honneur.

---

<sup>130</sup>«Du hast wohl recht", sagte er, als wär' ihm von der Bibel des toten Königs eine Antwort gekommen. "Wie könnt's denn sein, daß ich von einem Tag zum anderen meiner Herzliebsten Stimme und des Kindes Lachen, Jubeln, Singen und Weinen aus dem Ohr verlier'. Und was will ich im Krieg? Du sprichst die Wahrheit. Besser als die Muskete taugt eines Bauern Spaten in meine Hand.» Ibid. p. 235.

### 6.3- « *Es herrschen Schicksal, Teufelspakt und Fluch* »<sup>131</sup> - Rencontres avec l'au-delà, entre ésotérisme dérisoire et surnaturel judéo-chrétien

#### - Mages -

Cousins de ces antiquaires toujours secondés par quelque vieux grimoire, mais postés plus avant sur le chemin de l'au-delà, d'autres passeurs attendent le lecteur : ceux-là ont partie liée au surnaturel par profession, et non par accident, puisqu'ils sont mages. L'œuvre de Perutz en regorge, de Masticona et Crémonius dans *La troisième balle* aux alchimistes de Rodolphe II en passant par les figures plus ambiguës de Garcia Novarro et du marquis de Bolibar. Perutz les traitera-t-il avec plus de déférence que leurs anodins collègues ? On soupçonne que l'écrivain s'accordera une fois encore toute liberté en la matière. Pour un vrai sage, le grand rabbin de Prague, combien de charlatans, d'incapables, de pauvres diables et de personnages douteux ? Deux lignes de clivage se croisent à ce point, déjà repérées à travers les avatars du livre talisman : celle qui sépare le vrai pouvoir de l'imposture, et celle qui partage les territoires de la magie blanche et de la magie noire, Perutz jouant constamment sur les marges, l'effacement des frontières, pour mieux brouiller les repères. On sait que les pouvoirs de Bolibar, comme ceux de Novarro, sont autrement obscurs et douteux que ceux de Loew, le ciel et l'enfer se relayant par ailleurs pour faire marcher l'histoire vers la catastrophe qu'ils ont appelée de leurs vœux<sup>132</sup>. Perutz installe la même confusion quand il s'agit d'évaluer en simples termes d'efficacité le pouvoir prêté à ces magiciens. Crémonius apparaît ainsi d'abord comme un alchimiste menacé de mort pour n'avoir pas encore réussi le grand œuvre, mais son art est rehaussé par le patronage du comte Masticona, présenté, lui, comme un « grand astrologue et faiseur d'or », détenteur de la pierre philosophale, capable de conjurer les esprits et de guérir « toutes les maladies du corps et de l'âme », à tel point que seul un mal étrange et unique a pu l'emporter<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> Erhard Schütz, op. cit..

<sup>132</sup> Voir plus haut, 4.3, *Révoltes*.

<sup>133</sup> «Das Bild des toten Masticona steigt plötzlich in mir auf, des stolzen Mannes, der das wahre Salz der Philosophen kannte und mich dereinst das Geheimnis lehren wollte, durch



L'occultiste impuissant est une figure paradoxale dont l'écrivain exploite les ressources dans l'un des récits composant *La nuit sous le pont de pierre*. *L'alchimiste oublié* offre une série de variations sur le thème, entamées par une galerie de portraits qui dévoilent l'imposture présidant, la plupart du temps, à l'exercice de cet art<sup>134</sup>. Jakobus van Delle, personnage central de la nouvelle, n'apparaît pas, lui, comme un charlatan : c'est son échec à faire valoir sa science à la cour qui fait son drame. Il est isolé, moqué<sup>135</sup>, ce qui le conduit à mettre sa tête en jeu pour prouver ce dont il se croit capable<sup>136</sup>. L'échec sanctionnant cette bravade suffit à démontrer la vanité de son savoir : la constellation favorable dont il attendait le succès passe sans lui permettre de trouver la pierre philosophale qui seule, croit-il, aurait pu le sauver<sup>137</sup>. Mais Perutz ne se contente pas de démontrer par l'exemple, un peu facilement, l'inanité de la prédiction astrologique : son récit se lit d'une manière plus générale comme la confrontation d'un système de pensée totalement abstrait, pétrifié dans une langue figée, avec un réel qui vient sans cesse le démentir, qu'il est impuissant à saisir et dont il ne peut donc tirer aucun enseignement.

Le discours tout théorique que van Delle tient sur le destin et sur les astres est constamment invalidé par le cours de sa propre vie, ce qui l'oblige à changer de registre rhétorique pour se soustraire au constat d'échec. L'astrologue, affirme-t-il, peut « prédire les événements, mais non les changer », car tout est dans les mains de Dieu<sup>138</sup>. Or les étoiles le trompent.

---

ein hebräisches Sprüchlein alle Krankheiten des Leibes und der Seele zu bannen.» Ibid. p. 10.

«Bruder, das kann nur der Graf Masticona gewesen sein, dem solches [Geister heraufbeschwören] gelang. Ich kenne ihn wohl, hab erst vor sieben Wochen einen Boten zu diesem großen Astrologen und Goldmacher gesandt. [...] Euer Hochgelahrter! Ihr sehet mich sehr erstaunt. [...] Erfahret denn von mir, daß der Masticona tot ist. [...] Er, der alle Krankheiten und Fieber mit hebräischen Zaubersprüchen zu bannen vermochte, ist einer neuen und niegesehenen Seuche erlegen, die keinen vor ihm befallen hat, und keinen nach ihm.» Ibid. pp. 15-16.

<sup>134</sup>*Nachts*, pp. 165-166.

<sup>135</sup>Ibid. p. 170.

<sup>136</sup>Ibid. pp. 171-172.

<sup>137</sup>Ibid. p. 173.

<sup>138</sup>«Der Astrologe könne die Ereignisse wohl voraussehen, aber nicht abwenden. Denn die höchste Weisheit, die zu erlangen sei, liege beschlossen in den Worten: Herr, Dein Wille geschehe, so im Himmel, wie auch auf Erden.» Ibid. p. 191.

Rassuré par leur présence familière lors de son évasion, l'alchimiste saute trop tôt de l'échelle et se casse une jambe : ce ne sont plus alors les lois éternelles du cosmos qu'il va alléguer pour expliquer sa mésaventure, mais l'inconstance de la fortune<sup>139</sup>, en une formule qui fait écho à « l'amertume du destin » évoquée lorsqu'il avait dû se résoudre à une fuite peu glorieuse, reconnaissant alors le caractère hautement hypothétique de ses recherches et drapant son déshonneur dans des citations de Pétrarque et Sénèque<sup>140</sup>. L'aveu induit une nouvelle pose sans qu'aucune leçon ne soit retenue : arguer des fluctuations imprévisibles du sort ne détourne pas l'alchimiste de son pandéterminisme, et il expliquera au chirurgien venu le soigner que l'accident est dû à une « quadrature particulière des planètes supérieures », lui-même n'en étant en rien responsable<sup>141</sup>. En dernière analyse, c'est l'alchimiste qui fait seul son propre malheur, prisonnier d'une forme d'orgueil théorique malheureux le conduisant à braver un destin qu'il ne sait pas se concilier en suivant la voie pragmatique aménagée avec dévouement par Brouza : après avoir mis lui-même sa tête en jeu, il transforme dans un mouvement d'audace une fuite facile en accident fâcheux et finit par s'ouvrir les veines en apprenant qu'on ne le recherche plus, le message de liberté apporté par le bouffon lui signifiant aussi l'inutilité de ses efforts et la vacuité de son existence<sup>142</sup>.

<sup>139</sup>«Du siehst nun wohl [...] von welchen Nöten und Beschwerden dieses arme Leben bedroht ist und wie mir das Glück wiederum seine Untreue und Tücke bewiesen hat.» Ibid. p. 183.

<sup>140</sup>«Ich habe mich [...] bei meiner Arbeit allzusehr auf Hypothesen gestützt, von bloßen Einbildungen habe ich mich bewegen lassen. So ist es nun dazu gekommen, daß ich mit Infamie und Schande bei Nacht und Nebel das Haus verlassen muß. [...] Was bleibt also anderes übrig, als der Bitternis des Schicksals mit fester Stirn entgegenzutreten.» Ibid. p. 180.

<sup>141</sup>«Der Alchimist setzte ihm auseinander, daß sein Mißgeschick nicht von ihm selbst verschuldet, sondern daß es auf eine besondere Quadratur der obersten Planeten zurückzuführen sei.» Ibid. p. 185.

<sup>142</sup>Michael Mandelartz (*Poetik und Historik*, pp. 104-123) a proposé une lecture approfondie de cette confrontation entre la réalité concrète de l'argent et de la temporalité opposée au monde virtuel et symbolique de l'alchimie, considéré comme une figure du paradis soustrait à la loi historique dans laquelle van Delle se trouve plongé malgré lui par sa promesse inconsidérée, ce qui ne peut que le mener à la mort. Cette interprétation érudite et souvent convaincante ne tient cependant pas assez compte de l'ironie avec laquelle Perutz traite ici de l'alchimie, trop exclusivement identifiée, en conclusion, à une forme d'idéalisme rendue superflue par l'émergence du capitalisme naissant incarné par Meisl, seul véritable alchimiste du royaume. On peut noter à ce propos que la voie du

- Sortilèges -

De même que les antiquaires sont secondés dans leur tâche de passeurs par des livres protecteurs ou inquiétants, les mages de Perutz disposent d'auxiliaires bien connus des lecteurs de contes. Par exception, ils auront recours au philtre, comme Crémonius pour rendre la mémoire à Prunelle-de-Verre, mais en général, c'est la magie de leur verbe qui impose au monde son pouvoir. Au côté des imprécations qui structurent toute l'action de *La troisième balle* et du *Marquis de Bolibar* selon un rythme ternaire, d'autres tournures aident les héros à se tirer d'embarras : « formules de bénédiction »<sup>143</sup> permettant, dans *Le cavalier suédois*, de briser la force du meunier fantôme ou d'arrêter le sang d'une blessure, mais aussi phrase soufflée par le diable en personne pour donner à Grumbach le pouvoir de conserver l'arquebuse extorquée à Garcia Novarro malgré l'opposition de Cortez<sup>144</sup>. Dans ces variations sur le motif de la parole opérante, Perutz mêle une fois de plus dévotion populaire, superstition et satanisme, sauvant provisoirement grâce à ces tournures magiques des héros par ailleurs condamnés, pour certains d'entre eux, par un verbe à l'origine non moins

---

pragmatisme indiquée par Brouza suppose aussi une valeur fondamentale dans l'univers perutzien, celle de l'altruisme : le bouffon est prêt à partager avec son ami une fortune amassée dans la douleur, au sens propre du terme parce qu'obtenue en dédommagement de coups reçus, désintéressement dont le texte souligne la rareté (*Nachts*, p. 175) — Brouza pleurera du reste l'alchimiste avec le même désespoir que lui avait inspiré la mort de Maximilien. Ce n'est sans doute pas un hasard si Perutz fait suivre ce récit du *Pichet d'eau-de-vie*, autre texte dédié à l'amitié inconditionnelle telle que la révèle l'épreuve de la mort.

<sup>143</sup>«Und in seiner Bedrängnis entsann er sich des Segens, der richtige Segen fiel ihm ein, mit dem man Gespenster bannen konnte.» Ibid. p. 89.

«„Die Elben, die den Brand machen, die schick' ich an einen wüsten Ort, ins Wasser oder in einen hohlen Baum, ich kenn' den Segen“, versprach die rote Lies. Der Dieb sah sie an und sagte mit fliegendem Atem und mit einem Röcheln in seiner Stimme: „Den Segen! Wenn du den Segen weißt, so sag ihn, und ich will dich mit mir nehmen. Den Segen! Um alles in der Welt, den Segen!“» Ibid. p. 125.

<sup>144</sup>«Und wenn sie [die Arkebuse] Euch der Cortez mit Gewalt nehmen will, so sagt ihm : Herr Cortez, ich soll Euch von Eurem lieben Vetter grüßen, der denkt jetzt an Euch und wischt sich sein Maul ! Dann muß Euch der Cortez in Frieden lassen. Merkt Euch das Sprüchlein gut.» *Kugel*, p. 165.

«Und im gleichen Augenblick kam ihm das Sprüchlein in den Sinn, das ihn der Teufel in der Nacht gelehrt hatte, und stockend und gestammelt kam es ihm von den Lippen: „Ich soll Euch von Eurem Herrn Vetter grüßen, der denkt jetzt an Euch und wischt sich sein Maul.“ Und als er dies Sprüchlein hervorgestoßen hatte, da war die Gewalt des Cortez gebrochen.» Ibid. p. 184.

obscur. Ainsi, la malédiction de Garcia Novarro n'aurait pas lieu d'être prononcée si le diable n'avait auparavant donné à Grumbach les moyens de garder l'arme dérobée : c'est précisément à l'issue du duel oral perdu contre le rhingrave que Cortez ordonne la pendaison du « secrétaire du ciel »<sup>145</sup>.

La scène suivante, où Novarro exhorte en vain les Allemands à la pitié, illustre cette confusion sur un mode grotesque. Malgré sa réputation, Garcia est loin de mourir en homme pieux : au contraire, il est terrorisé à l'idée d'être la proie du diable, pour qui l'heure a enfin sonné de se venger, et la bonne action de jadis — empêcher Satan de voler le battant d'une cloche d'église — n'est d'aucun secours dans les affres du trépas<sup>146</sup>. La scène est par ailleurs semée d'allusions à la dispersion religieuse, traduction institutionnelle d'un désordre plus fondamental. Une première altercation oppose le catholique condamné à la potence aux protestants allemands qui, voulant se défendre d'une accusation d'impiété, détournent l'Évangile en l'adaptant aux nécessités du moment<sup>147</sup>. Novarro, n'obtenant pas gain de cause, réitère l'accusation lorsque Grumbach lui affirme que l'arquebuse appartient désormais à Montezuma, dont il se reconnaît vassal parce qu'il a reçu de lui terre et grains pour subsister : servir le souverain indien, c'est donner la main au paganisme, donc au diable qui tient justement sa vengeance<sup>148</sup>. Perutz jongle avec les systèmes sociaux et religieux de représentation des valeurs, dérobant toute assise à Garcia qui ne pourra bâtir un discours légitimant sa demande. Dans ce monde anomique, tout espoir de rédemption semble banni puisque l'enfer a toujours le dernier mot : il ne reste donc plus qu'à prononcer « par colère », mais « au nom de Dieu », une

---

<sup>145</sup>L'ordre donné par Cortez fait la chute du chapitre central du roman, intitulé *Die Arkebuse* (ibid. p. 185).

Au sujet des rapports entre Novarro et Carbonaro, dont les pouvoirs surnaturels se relaient pour mener Grumbach à sa perte, voir Evelyne Jacquelin, op. cit. pp. 59-62.

<sup>146</sup>*Kugel*, pp. 189-190.

<sup>147</sup>«In welchem Evangelium steht, daß wir dir sollen die Arkebuse wiedergeben? Hat es Paulus denen Ephesern gepredigt oder denen Korinthern geschrieben? Troll dich! Ich kenn' das Evangelium besser als du, steht nichts davon darin, da du sollst ungehungen bleiben.» Ibid. p. 188.

<sup>148</sup>Ibid. p. 189.

malédiction assez terrifiante pour faire frémir l'auditoire et mettre en marche la suite de l'action<sup>149</sup>.

L'imprécation lancée par Garcia est destinée à se réaliser à la lettre, les paroles fatales s'incarnant progressivement dans la seconde moitié du récit. La formule verbale s'impose au monde comme une matrice, et la manière dont est proclamée la prédiction détermine jusqu'au mystère de la troisième balle. L'introduction, promettant à Grumbach une vie sans repos ni quiétude, ainsi que les deux premiers volets, énoncés avant l'exécution, se réaliseront avec exactitude : le rhingrave, saisi d'une fièvre qui fait l'objet de rappels anaphoriques rythmant la suite de l'action<sup>150</sup>, s'égare toujours plus loin du but qu'il s'est fixé — défendre les Aztèques et empêcher, par une victoire sur l'armée espagnole, que leurs trésors ne viennent financer la lutte de Charles Quint contre le protestantisme — jusqu'à ce que Montezuma et Dalila tombent en effet sous les balles ensorcelées. On sait que la dernière partie de la malédiction ne s'accomplit pas sur le même plan narratif, mais suppose une interprétation qui demeure conjecturale : la troisième balle est peut-être celle qui tue le récitant espagnol et prive Prunelle-de-Verre, identifié à Grumbach, de sa mémoire et de son identité. Ce décalage est inscrit dans la forme même de la profération. Il faut en effet se rappeler que Novarro agonise, la corde au cou, avant d'avoir terminé sa phrase : le texte décrit la mort du pendu, bouche ouverte, lèvres tremblantes, yeux exorbités, et c'est d'outre-tombe que vient la réponse à la bravade sacrilège du rhingrave :

« Mais Grumbach se laissa soudain emporter à une outrance impie. Il se planta sous le gibet, renversa la tête en arrière et s'écria :

" Ne veux-tu pas bénir aussi la troisième de mes balles ? Pourquoi te tais-tu brusquement ? "

Et tous ceux qui se trouvaient sous la potence reculèrent, frappés d'horreur.

<sup>149</sup>«Da hörte der Garcia Novarro auf zu betteln und zu fluchen. Er reckte sich empor, ballte die Fäuste und tat im Zorn solch einen grausamen Fluch, daß alle, die unter dem Galgen standen, darob erschrecken. „So fahr denn hin!“ schrie er dem Grumbach zu. „Und nimm mit dir den Fluch Gottes, der über dich kommen mag mit Unrast und Elend!“» Ibid. p. 191.

<sup>150</sup>Le terme « Unrast », employé par Novarro, et ses variantes (Ungehduld, rasend, rastlos, wild) reviennent régulièrement dans la suite (ibid. pp. 193, 194, 199, 217, 270), jusqu'à ce que Melchior finisse lui-même par conclure : «So ist des Garcia Novarro Fluch zur Wahrheit geworden! Unrast ist über Euch gekommen und Elend!» Ibid. p. 271.

Car de la gorge du pendu venait de s'échapper un râle sifflant et étouffé :  
 " Et la ... troisième ... sera ... pour toi ! " »<sup>151</sup>

La ponctuation insiste sur la singularité de ce dernier vœu, qui n'est plus un acte de langage normal, énoncé par le condamné comme les précédentes imprécations, mais devient une force autonome, exhalée, par-delà la mort, du corps pantelant du supplicié, donc vouée à s'incarner d'une manière tout aussi étrange et saisissante, les événements se coulant dans le moule des paroles qui les font advenir en vertu d'un principe tenant sans doute plus aux traditions de la kabbale qu'à la mystique chrétienne.

*Le marquis de Bolibar* inverse le motif dans la mesure où la malédiction n'y est justement pas expressément prononcée. Pourtant, on y retrouve les deux caractéristiques déjà présentes dans *La troisième balle* : les glissements narratifs qui rendent sa réalisation hypothétique, et la confusion axiologique marquant l'intervention du surnaturel. La lettre en est tue puisqu'il s'agit d'une prière muette, mais la teneur en est donnée sous une forme conjecturale, à partir d'indices interprétés par le narrateur. Jochberg, qui est le seul à avoir vu le marquis le matin même en arrivant à La Bisbal, reconnaît le visage de ce dernier dans les traits, dénoués par la mort, du muletier qu'il vient de faire exécuter. C'est sur cette identification, dont il ne parviendra à convaincre ni Eglofstein, ni le colonel<sup>152</sup>, que repose l'explicitation qu'il donne de l'oraison mystérieuse : imaginant que Bolibar a pris l'apparence de Perico pour revenir accomplir sa mission dans la ville assiégée, il comprend tout à coup de quel devoir le marquis vient de les charger, lui et ses compagnons :

« Car alors, je saisis aussi le sens de l'étrange serment qu'il nous avait fait prêter. Face à la mort, cerné d'ennemis, ne trouvant aucune oreille prête à l'entendre, le marquis de Bolibar nous avait confié la tâche d'accomplir son

---

<sup>151</sup>«Doch den Grumbach hatte mit einemmal ein sündhafter Übermut erfaßt. Er trat unter den Galgen, warf den Kopf empor und schrie hinauf: „Willst du mir nicht noch die dritte Kugel segnen? Warum schweigst du jetzt auf einmal?“ Da aber taumelten alle, die unter dem Galgen standen, voll Entsetzen zurück. Denn pfeifend und als ersticktes Röcheln war es aus des Gehenkten Kehle gekommen: „Und die — dritte — dich — selbst!“» Ibid. pp. 191-192.

<sup>152</sup>*Marques*, pp. 104-105 et 120.

œuvre après lui, c'était à nous-mêmes qu'il incombait de donner les signaux devant provoquer notre anéantissement. »<sup>153</sup>

La mission ainsi transmise n'est elle-même connue que de manière indirecte, par le récit d'un témoin à l'esprit souvent égaré par la fièvre et la fatigue<sup>154</sup>, qui dévoile aux soldats les plans du marquis et les trois signaux devant sceller leur destin. C'est donc à travers une cascade de suppositions et de déductions que se met en place le thème de la malédiction, l'action se trouvant ainsi tout entière soumise à un jeu d'hypothèses semblable à celui qui préside au dénouement de *La troisième balle*.

En même temps, le texte multiplie les signes visant à donner à la malédiction du marquis le statut paradoxal d'une parole celée, mais opérante. La coïncidence qui fait retentir les cloches de la messe de minuit, célébrant « le mystère de la sainte Eucharistie »<sup>155</sup>, c'est-à-dire aussi de l'Incarnation, dans la nuit de Noël, scelle aussi de manière solennelle la métamorphose du marquis, transfiguré pour aller au supplice après avoir engagé les officiers, par une triple invocation de Dieu, à transposer eux-mêmes en acte des mots qu'il n'a pas exprimés<sup>156</sup>. Perutz détourne une nouvelle fois les symboles chrétiens en donnant à Bolibar la place du Christ pour lancer une malédiction destinée à anéantir deux régiments de mécréants. Les questions des officiers, qui lui demandent s'il leur faudra

<sup>153</sup>«Denn ich begriff nun auch den Sinn des seltsamen Eides, den er uns hatte schwören lassen. Den Tod vor den Augen, von Feinden umstellt, von keinem gehört, hatte der Marques de Bolibar uns die Vollführung seines Werkes hinterlassen, wir selbst sollten die Signale geben, die uns Vernichtung bringen sollten.» Ibid. p. 84.

<sup>154</sup>Ibid. pp. 27, 29, 32, 37, 42, 45.

<sup>155</sup>«In diesem Augenblick begannen in der nahen Kirche die Glocken der Mitternachtsmesse zu läuten, die den Gläubigen die Vollendung des Mysteriums der heiligen Wandlung verkündeten.» *Marques*, p. 81.

<sup>156</sup>«Er kniete nieder, schlug ein Kreuz und sagte leise und voll Ehrfurcht: „Dios vienne. Gott kommt“ „Nun? Was ist's für eine Arbeit?“ fragte Günther. „Ist Kraut zu stampfen? Ist ein Schwein zu stechen? Ist ein Ochs zu schlagen?“ „Gott wird's euch sagen!“ flüsterte der Spanier, noch immer tief versunken in sein Gebet. „Ist Mehl zu sieben? Ist Brot zu backen? Ist Korn in die Mühle zu fahren? Gib' Antwort.“ „Gott wird's euch zeigen!“ sagte der Spanier. „Sei kein Narr! Gib' Antwort!“ rief Eglofstein. „Laß Gott aus dem Spiel, der weiß von dir nichts.“ „Gott ist gekommen!“ sagte der Spanier feierlich und erhob sich von den Knien. „Ihr habt geschworen und Gott hat's gehört.“ Seine Haltung war mit einemmal gänzlich verändert. Die Angst, die er gezeigt hatte, war verschwunden. Nicht mehr ein armer, des Diebstahls beschuldigter Mauiltiertreiber, sondern stolz und voll Würde, so trat er auf den Sergeanten zu. „Sergeant, da bin ich. Tu' Er sein Schuldigkeit!“» Ibid. pp. 81-82.

égorger à sa place des animaux ou cuire du pain, peuvent du reste s'entendre comme autant de railleries portant sur les deux espèces de la communion chrétienne, ce qui transforme l'exécution du marquis en une sorte de messe noire, conformément à une boutade blasphématoire lancée par Günther<sup>157</sup>. Si Novarro était une victime bouffonne, Bolibar demeure un ennemi inquiétant auquel la mort redonne son visage « fier, impassible et terrifiant »<sup>158</sup>, et le Dieu dont il se réclame apparaît avant tout comme une puissance obscure. Les sarcasmes impies des Allemands sont aussi l'écho des accusations qu'il lance lui-même contre le ciel pour lui arracher le pardon de son neveu<sup>159</sup>, et c'est en proclamant sa foi dans une transcendance dont Donop souligne les cruels mystères qu'il attire sur lui le soupçon des soldats et se perd :

« " Frères, la justice et l'injustice sont deux chevaux dissemblables qui vont chacun d'un autre pas. Mais parfois, j'ai l'impression de voir le poing qui tient leurs rênes à tous deux et les mène labourer ce champ qu'est notre monde. Comment dois-je la nommer, cette volonté énigmatique qui nous a plongé dans la détresse et se joue de nous ? Dois-je l'appeler destin, ou hasard, ou éternelle loi des astres ? "

" Nous, Espagnols, nous la nommons Dieu " dit soudain une voix inconnue venue d'un recoin de la pièce. »<sup>160</sup>

<sup>157</sup>«„Genug! Er ist des Diebstahls überwiesen. Nehm' Er sechs Mann mit geladenen Gewehren, Sergeant! Führ' Er ihn in den Hof und mach' Er ein End'.“ „Aber rasch! Rasch!“ drängte Günther. „Ich mag die Priester nicht, die die Messe zu langsam lesen.“ „Ich brauch' nicht halb so lang' dazu, als eine heilige Messe dauert, vom *Introite* bis zum *Agnus Dei!*“ sagte der Sergeant.» Ibid. 79.

<sup>158</sup>«Nun lag er da und sein Gesicht war so, wie ich es am Morgen dieses Tages gesehen hatte: Stolz, unbewegt und furchterweckend auch im Tode.» Ibid. p. 83.

<sup>159</sup>«„Du weißt es, Gott, daß wir elenden Menschen ohne Sünde nicht leben können!“ betete der Marques vor dem Bilde der Himmelmutter. [...] „Du hast nicht vergessen, Gott, daß auch von deinen zwölf Aposteln einer meincidig und ein Filou gewesen ist!“ schrie der Marques de Bolibar zu dem Marienbild empor. [...] „Der heilige Antonius ist ein Ketzer gewesen und du hast ihm verziehen. Hörst du mich, Gott? Paulus ist ein Verfolger der Kirche gewesen und Matthias ein Geizhals und Geldanbeter, Petrus hat falsch geschworen, allen hast du verziehen, hörst du mich, Gott?“ rief der Marques verzweifelt in seinem inbrünstigen Gebet. [...] „Erbarme dich seiner, erbarme dich, Gott, und laß ihm leuchten dein ewiges Licht!“ Leutnant Rohn vernahm in seinem Versteck mit einem Staunen und Schrecken dieses seltsame Gebet. Denn der Marques flehte nicht in Demut zu Gott, sondern er sprach und schrie zu ihm bald zornig, bald drohend und dann wieder, als wollt' er Gott mit Gründen überreden, er sollt' ihm doch in dieser Sache seinen Willen tun.» Ibid. pp. 35-36.

<sup>160</sup>«„Recht und Unrecht, Brüder, sind zwei ungleiche Pferde, jedes geht einen anderen Schritt. Aber manchmal ist mir's, als säh' ich die Faust, die sie beide am Zügel hält und mit ihnen das Ackerfeld der Erde umpflügt. Wie soll ich ihn nennen, den rätselhaften



Le motif de la prière comme l'intervention du Juif errant, analysée plus haut<sup>161</sup>, permet donc à Perutz de reconduire dans son roman espagnol le brouillage éthique et religieux qui caractérisait déjà l'incarnation d'un verbe obscur et destructeur dans *La troisième balle*<sup>162</sup>.

- Succube -

Si les romans de Perutz montrent des passeurs capables de mobiliser par la force de leur parole un surnaturel souvent menaçant, l'au-delà dépêche aussi auprès des hommes des envoyés parfois tout aussi inquiétants. De nouveau, l'écrivain se singularise par la manière dont il mêle d'ironie la reconduite de modèles classiques, mobilisés et déconstruits d'un même mouvement. Dans *Le marquis de Bolibar*, le thème de l'âme en peine se scinde, comme on l'a déjà noté, en un principe masculin qui fait passer dans le texte une terreur surnaturelle — c'est la figure du Juif errant — et un principe féminin qui s'offre comme un champ d'expérimentation littéraire, permettant le démontage systématique d'un motif très en vogue chez les décadents de la génération précédente, celui du succube ou de la femme vampire<sup>163</sup>.

---

Willen, der uns alle so elend und zu seinem Narren gemacht hat? Soll ich ihn Schicksal nennen oder Zufall oder ewiges Gesetz der Sterne?“ „Wir Spanier nennen ihn Gott“, sagte mit einemmal eine fremde Stimme aus dem Winkel der Stube her.» Ibid. p. 72.

<sup>161</sup>Voir chapitre 4.3, *Révoltes*.

<sup>162</sup>Le surnaturel perutzien, renvoyant à la fois au domaine religieux, à la superstition et, plus ironiquement, à l'occultisme, formes de croyances dont il organise la confrontation dans une perspective souvent tragique, comme on le verra plus loin (7.1, *Fatalité et Engrenage*), est donc loin de n'avoir qu'une valeur décorative, contrairement à ce qu'affirme Matías Martínez qui écrit en conclusion de son étude sur *Le marquis de Bolibar* : «Wie viele phantastische Autoren seiner Zeit bedient er [Leo Perutz] sich aus dem Sammelsurium kursierender okkultistischer Theoreme nach rein intrinsisch-narrativen Gesichtspunkten und kompiliert mit handwerklicher Raffinesse eine heterogene Mischung christlicher, okkultistischer und abergläubischer Elemente.» *Doppelte Welten*, p. 201. Une analyse approfondie de ces divers aspects montre au contraire que Perutz se démarque des courants à la mode, dont il se moque au passage, rejetant un ésotérisme facile pour poser, à la croisée de la théologie et de l'histoire, des problèmes éthiques et métaphysiques.

<sup>163</sup>En 1911, Hanns Heinz Ewers en donne une version tardive dans *Alraune*, où il propose de la femme fatale une image qui concentre les différents aspects et avatars : beauté médusante et castratrice, elle tient à la fois de la mandragore, du vampire et de l'androgynie, mettant au service du mal incarné par son père, dépeceur condamné à l'échafaud, la puissance sexuelle héritée de sa mère, prostituée flamboyante tout entière soumise à la chair.

La rousse Monjita<sup>164</sup>, en qui le colonel von Leslie croit retrouver tous les attraits de son épouse défunte, ne lui ressemble que de loin et les officiers s'étonnent d'abord de l'illusion à laquelle se prend leur chef. Mais l'Espagnole a la même voix que Françoise-Marie et en l'entendant, tous succombent à la nostalgie qui leur fait regretter leur amante commune et désirer conquérir son sosie, ce qui les plonge dans une rivalité haineuse et sans merci<sup>165</sup>. Le développement de l'action joue ensuite sur l'écart croissant entre l'être et le paraître qui fait de Monjita un contretype de la morte. Plus le texte avance, plus l'image de la jeune fille coïncide extérieurement avec celle de la disparue : parée de ses vêtements, elle en semble la statue funéraire soudain animée<sup>166</sup> et se fond avec elle, dans le souvenir du narrateur, lorsqu'il l'écoute chanter un air des *Puritains* tiré du répertoire de son modèle, lorsqu'il la voit passer dans la rue du même pas ou encore arranger les fleurs de ses cheveux avec les mêmes gestes<sup>167</sup>. En même temps, elle en est l'exact contraire, et ce à un double titre, identité sociale et tempérament contrastant chez l'une et l'autre de manière inversée : la colonelle était femme établie, donc respectable, mais assez légère pour se donner aux cinq officiers qui vont se disputer Monjita, tandis que l'Espagnole est d'abord présentée comme une fille presque publique, « bien disposée envers les officiers » et encouragée par son père dans ce commerce<sup>168</sup>, mais se révèle être d'une fidélité exemplaire, son attachement au colonel la menant jusqu'au suicide.

<sup>164</sup>Les cheveux roux sont, dans de nombreuses traditions, associés à la transgression, aux tabous sexuels, et aux flammes de l'enfer : c'est donc pour la femme fatale une parure tout indiquée. La mère d'Alraune, dans le roman éponyme précédemment cité, possède une splendide chevelure cuivrée, et Salomé est très souvent représentée de la même façon (voir à ce sujet Henri Daniel-Rops : *Salomé*. In Laffont-Bompiani : *Dictionnaire de culture universelle*, Vol. *Personnages*, 1964, p. 557).

<sup>165</sup>*Marques*, pp. 95-96.

<sup>166</sup>«„Ich bin ihr auf der Treppe begegnet“, erzählte Donop. „Und sie hatte eines von der Françoise-Marie ihren Kleidern an, das weiße Musselinkleid ‚à la Minerve‘. Mir war Zumut, als stünd' ich vor einer Toten lebendigem Grabmal.“» Ibid. p. 111.

<sup>167</sup>Ibid. p. 119, 142, 148.

<sup>168</sup>«„Er [Don Ramon] wird es für eine große Ehre nehmen, seine Tochter der Aufmerksamkeit der Herren Offiziere wert zu sehen.“ [...] „Und seine Tochter?“ fragte Günther. [...] „Seine Tochter, sagte der Alkade. „Seine Tochter will den Herren Offizieren wohl.“» Ibid. pp. 87-88. Voir aussi pp. 97-98 et 149.

Aux yeux de von Leslie et de ses subalternes, qui portent ensemble le deuil de Françoise-Marie, la jeune fille apparaît d'abord comme une revenante providentielle, capable de leur rendre leurs plaisirs perdus<sup>169</sup> ; toutefois, attisant par sa résistance aux cinq camarades la jalousie qui les oppose, elle leur fait perdre la tête et oublier leur devoir de soldats pour se livrer peu à peu à l'ennemi, à tel point que le narrateur finit par voir en elle l'incarnation du sort qui s'acharne sur le régiment<sup>170</sup>. La figure de Monjita conjugue ainsi plusieurs motifs classiques. Réincarnation de la femme aimée, elle distille la sensualité d'une Clarimonde ou d'une Véra, mais le destin que Perutz lui donne fait surtout songer à Inès de la Serra<sup>171</sup>, dont le spectre apparaît au narrateur, lui aussi engagé dans la Grande Armée pour la campagne d'Espagne, en cette même nuit du 24 décembre 1812 durant laquelle Jochberg fait exécuter le marquis avant de rencontrer pour la première fois la jeune fille de La Bisbal. Comme Inès, Monjita meurt par le poignard, et toutes deux font fonction de fantôme vengeur. Mais Nodier déconstruisait déjà le motif en complétant l'aventure inexplicable et terrifiante vécue par les soldats français au château de Ghismondo par la biographie de la Pedrina, descendante de l'Inès légendaire dont elle porte aussi le nom, cantatrice et danseuse sans égale rendue passagèrement folle par une série de malheurs : la sublime apparition qui a bouleversé la vie des soldats, changeant un don Juan en amoureux éperdu et conduisant un

<sup>169</sup>«Wie hätt' ich je gedacht, daß ich die Frau, die mir Gott entriß, in diesem spanischen Rattennest wiederfinden würd'.» Ibid. p. 95.

«Und es erschien mir mit einem Male widersinnig und bizarr, daß wir mit so viel Worten uns mühen mußten, sie zu gewinnen, die doch lange schon unser war.» Ibid. pp. 148-149.

<sup>170</sup>«Ein Gedanke hatte sich in meinem Kopf festgesetzt, daß ich mit der Monjita in meinem Kahn das Unglück des Regiments aus der Stadt hinwegführte. Um ihretwillen hatten wir das erste und das zweite der Signale des Marques de Bolibar gegeben. Sie war schuld, daß wir mit Günther in Streit geraten waren, daß er jetzt tot und sterbend in Eglöfsteins Kammer lag.» Ibid. p. 232.

<sup>171</sup>Théophile Gautier : *La morte amoureuse* (1839) ; Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam : *Véra* (1874) ; Charles Nodier : *Inès de las Sierras* (1837).

Le récit de Gautier développe le motif de la femme vampire, qui détourne dans les délices Romuald de ses devoirs de prêtre et lui fait mener en rêve, au prix de quelques blasphèmes et d'un peu de son sang, une vie brillante et fastueuse de gentilhomme à laquelle l'abbé Sérapion l'obligera à renoncer en aspergeant d'eau bénite le corps resté intact de la morte (voir 2.3, *Variables*, pp. 120-121). Chez Villiers, le comte d'Athol parvient à retenir auprès de lui, par la force de son amour, le spectre tendre et rieur de la femme aimée qui vient d'expirer dans des emportements trop fougueux, jusqu'au moment où il rompt le charme d'un mot malheureux, se souvenant brusquement qu'elle est morte.

voltairien borné à prendre l'habit<sup>172</sup>, s'était échappée non des limbes ou du purgatoire, mais d'un couvent où l'on tentait de guérir sa démence.

De même, Monjita n'est que le sosie de Françoise-Marie, et non son fantôme. Contrairement à Nodier, Perutz ne prend pas la peine de construire autour du personnage une histoire de revenant « très complète en son genre », dont il lui faudrait ensuite dévoiler les rouages à la demande de son public, trahissant ainsi l'esthétique qu'on lui a expressément demandé de mettre en œuvre<sup>173</sup>. Mais l'écrivain autrichien livre lui aussi une leçon de fantastique, démonstration d'autant plus complexe que le surnaturel ne surgit justement pas là où le spectateur pourrait l'attendre. De ce point de vue, l'apparition de Monjita est à la fois un leurre et un champ d'expérimentation permettant de montrer, à titre de brouillon inachevé, comment mettre en œuvre dans un conte noir les motifs du spectre et de la femme fatale. Au moment où cette combinaison prend de la consistance et pourrait entraîner le récit dans les vertiges de l'érotisme décadent, Perutz déchire l'esquisse. Le processus de désagrégation passe par une nouvelle allusion littéraire liée au motif de la tache de naissance, que l'écrivain emprunte à *Michael Kohlhaas*. Chez Kleist, la bohémienne qui donne au héros la capsule salvatrice où se trouve enclose la prédiction concernant le

---

<sup>172</sup>On retrouve dans *Le marquis de Bolibar* la même opposition que chez Nodier entre la foi espagnole mêlée de superstition, incarnée par un *arriero* dont le muletier de Perutz peut sembler un descendant, et le rationalisme des soldats de Napoléon, incarné en particulier par Boutraix, grand mangeur et grand buveur, qui partage toutes ces caractéristiques avec Brockendorf (voir son portrait au début du récit in Nodier, Balzac, Mérimée, Gautier : *Récits fantastiques*. Paris : Presses Pocket, 1992, pp. 21-22).

<sup>173</sup>« - Ce n'est pas là, dit Anasthase d'un air boudeur, toute l'histoire d'Inès. Tu dois en avoir su davantage. - Cette histoire est très complète en son genre, répondis-je. Vous m'avez demandé une histoire de revenant, et c'est une histoire de revenant que je vous ai racontée, ou bien il n'en fut jamais. Tout autre dénouement serait vicieux dans mon écrit, car il en changerait la nature. » Ibid. p. 65.

Le désenchantement sur lequel débouche la seconde partie du récit tourne au règlement de compte esthétique : le narrateur raille les écrivains du temps, surtout soucieux d'être ingénieux afin d'obtenir argent et renommée, et termine par deux adages célébrant les vertus du doute, qui sont autant de leçons fantastiques : « Tout croire est d'un imbécile, Tout nier est d'un sot » et « De toutes les choses sûres, la plus sûre est de douter. » Ibid. pp 87-88.

Castex, assez sévère pour ce conte, y voit une tentative de rivaliser avec Mérimée par la logique de la construction et la maîtrise des effets qui conduit Nodier, plus éblouissant selon lui dans le merveilleux débridé de *La fée aux miettes*, à se priver des ressources de sa fantaisie (Pierre-Georges Castex : op. cit. pp. 161-163).

destin de la maison de Saxe porte au cou la même marque que Lisbeth, la femme défunte du héros, et cette similitude s'inscrit dans une série d'indices faisant de la première un double mystérieux de la seconde<sup>174</sup>. Perutz reprend cette signature, qui pourrait conférer une dimension surnaturelle à la ressemblance jusqu'ici tout extérieure liant Monjita à Françoise-Marie, mais c'est pour détruire aussitôt l'illusion : le colonel, désireux de fabriquer un sosie parfait de son épouse, a fait tatouer sur le corps de l'Espagnole la renoncule bleue que la morte portait sur la poitrine<sup>175</sup>.

Renonçant aux sortilèges de la revenante séductrice, c'est tout le thème de la femme fatale que Perutz inverse. Monjita n'a rien d'un succube qui viendrait séduire les hommes pour les perdre, rompant l'ordre de leur vie pour y déployer les envoûtements inquiétants du tout autre, de l'inconnu, du dehors. Au contraire, elle est entièrement modelée par le colonel qui conserve le pouvoir de révoquer le fantôme qu'il s'est fabriqué<sup>176</sup>. Lorsqu'il apprend que Günther et ses camarades ont tous baisé la renoncule bleue, il sacrifie sa créature pour préserver sa dignité d'époux et attribue l'infidélité non à sa femme, mais à celle qu'il renvoie brutalement à sa condition de fille publique, refusant de se laisser divertir de son devoir de soldat par une « bagatelle »<sup>177</sup> :

« Jamais je ne me suis abandonné à l'illusion que cette ressemblance à laquelle mes sens ont succombé puisse être autre chose que très superficielle. Visage, attitude, couleur de cheveux — certes, j'ai trouvé tout cela réuni.

<sup>174</sup>Kohlhaas rencontre la bohémienne le jour où il vient d'enterrer son épouse, et lorsqu'elle lui rend visite dans sa prison berlinoise, il remarque à quel point elle ressemble à la morte, notant entre autres la présence de la tache de naissance. Le billet remis pour lui au prévôt du château le jour de son exécution, l'avertissant de la venue du prince électeur de Saxe, est signé du nom de sa femme : Elisabeth. (Heinrich von Kleist : *Sämtliche Erzählungen und Anekdoten*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983, pp. 82-83, 96-98, 101).

<sup>175</sup>Marques, pp. 59 et 226.

<sup>176</sup>«„Sie trägt jetzt alle Tage der Françoise-Marie ihre Kleider“, berichtete Eglofstein. „Der Oberst will, daß sie in allem und jedem seiner ersten Frau ähnlich sein soll. Möget ihr glauben, daß sie hat alle *vins de liqueur* unterscheiden lernen müssen, einen Rosalis von einem St. Laurens. Jetzt lehrt sie der Oberst die Kartenspiele: *L'hombre, Piquet, petite prime* und *Summa summarum*.“» Ibid. p. 111.

<sup>177</sup>«Ich denke, der Augenblick ist zu ernst, als daß ich einer Bagatelle wegen das Regiment auch nur eines seiner Offiziere berauben dürfte.» Ibid. p. 224.

Mais je n'ai jamais attendu de ce pauvre mirage, fruit d'un absurde hasard, aucune fidélité. »<sup>178</sup>

Monjita mourra d'être ainsi congédiée, de même que Dalila sera sacrifiée par chacun de ses deux amants, l'un pour se sauver, l'autre parce qu'il se perd dans ses rêves de grandeur, ce que Mendoza avoue de manière indirecte dans son oraison funèbre :

« Elle était un petit oiseau craintif et perdu, [...] voletait apeurée entre vous et moi sans savoir à qui elle appartenait. Nous devons tout de même avoir une petite chose en commun, qu'elle connaissait et aimait chez vous comme chez moi. Une manière d'incliner la tête peut-être, ou de remuer les lèvres [...] — je ne sais. Mais cette enfant connaissait le secret celé à tous les autres, elle savait que nous avons le même père et le même sang — mon frère ! Et voilà pourquoi elle voletait de toi à moi, frère, et voilà pourquoi elle est morte. »<sup>179</sup>

Comme Monjita obligée de se vendre, Dalila, malgré le nom dont l'ont affublée les Allemands parce qu'elle a coûté un œil à Grumbach<sup>180</sup>, conserve son innocence dans l'infidélité, et s'il est une figure de séducteur démoniaque dans *La troisième balle*, c'est celle de Mendoza dont elle sera la victime.

La femme fatale, dont Salomé offre un archétype qui hante la littérature fin-de-siècle, est fondamentalement une figure de transgression qui renvoie en particulier au mystère menaçant d'une sexualité exclusivement considérée comme pulsionnelle, animale, débordante, incontrôlable, donc angoissante :

« Femme " phallique " et castratrice (avant Freud et Lou Salomé, les Décadents savaient fort bien de quoi il retournait), elle recueille tous les fantasmes d'une misogynie réactivée par les mouvements féministes : la

<sup>178</sup>«Niemand habe ich mich darüber getäuscht, daß jene Ähnlichkeit, der meine Sinne erlagen, nur sehr äußerlicher Natur ist. Gesicht und Haltung und Farbe des Haars — nun ja, alles dies fand ich vereinigt. Aber Treue habe ich von dem armseligen Trugbild eines sinnlosen Zufalls niemals erwartet.» Ibid. p. 225.

<sup>179</sup>«Sie ist ein scheues verflogenes Vögelchen gewesen, [...] flatterte ängstlich zwischen Euch und mir, wußte nicht, wem von uns sie gehörte. Es muß doch ein Kleines und Geringes Euch und mir gemein sein, das sie an uns beiden kannte und liebte. Ein Neigen des Kopfes vielleicht oder ein Spiel der Lippen [...] — ich weiß es nicht. Aber dieses Kind wußte, was allen anderen ein Geheimnis ist: Daß wir beide eines Vaters und eines Blutes sind — Bruder! Und darum ist sie von dir zu mir geflogen, Bruder, und darum mußte sie sterben.» *Kugel*, p. 295.

<sup>180</sup>Ibid. p. 48.

Salomé de Laforgue est un bas-bleu qui refuse le mariage, mais s'« initie » secrètement ; d'autres Salomé incarnent le péril féminin de la Grande Vérole (Huysmans, Panizza) ou la virginité effrayante (Mallarmé). Non contente de *se payer la tête* d'un saint, elle *met les pieds dans le plat* en exhibant le désir féminin, la puberté lascive, les instincts de la femme que l'Inconscient gouverne. [...] L'épisode biblique revisité par les années 1890 devient ainsi le mythe du combat éternel entre la femme et l'homme, la chair et l'esprit, l'irrationnel et l'intellect, la beauté et la pensée ; l'amour et la mort y échangent leurs attributs. [...]

Résumée dans la sifflante initiale de son nom, qui est la courbe de l'Art Nouveau et le Serpent du péché, sa danse est le langage du désir et la manifestation de la beauté terrifiante : elle réduit à l'impuissance, artistique aussi bien que sexuelle, les poètes qui s'identifient au *décollé* ou au tyran blasé dont seule elle pourrait réveiller les sens ; elle peut devenir, en dernière instance, une représentation de l'Œuvre d'art pour laquelle on ne peut que mourir. »<sup>181</sup>

Voilà bien une dimension absente de l'œuvre de Perutz, qui ne met jamais en scène une rencontre de l'homme avec cet inconnu qu'est l'autre féminin, mais des relations de pouvoir où la femme, souvent presque encore enfant, peut seulement « appartenir » à tel ou tel, selon l'expression de Mendoza, comme un signe de puissance, un trophée que l'on se dispute. Dalila, Monjita, mais aussi Sonia, Dina, Kallisto, Maria Agneta ou Esther sont avant tout des enjeux, objets de désir dont la beauté ne rayonne soudain que parce qu'il faut les disputer à des tiers : Grumbach arrache l'Indienne à l'enfer d'une chasse à l'homme<sup>182</sup>, les officiers napoléoniens partagent dans la haine la femme de leur colonel, Demba ne veut reconquérir Sonia que parce qu'un autre a pris sa place<sup>183</sup>, Yosch est décrit comme un prédateur ne

<sup>181</sup>Mireille Dottin : *Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiad)*. In Pierre Brunel Éd., op. cit. pp. 1184-1185.

<sup>182</sup>«Aus der Hölle habe ich sie mir geholt.» *Kugel*, p. 41 (c'est moi qui souligne). La formulation est mise en valeur par le fait que Grumbach répète ainsi, en se l'appropriant, une formule lancée par un de ces compagnons : «Aus der Hölle selbst haben wir sie geholt.» (ibid.).

<sup>183</sup>«Ich soll zuschauen, wir mir ein anderer die Sonja wegnimmt? Wenn ein armer Teufel ein Stück Brot stiehlt, wird er eingesperrt, und gegen diese Buschklepper der Liebe gibt es kein Recht? [...] Hören sie: Sie essen ein Salzstängel. Oder eine Birne. Und Sie legen das letzte Stückchen aus der Hand, irgendwohin, und Sie suchen es und finden es nicht mehr. Dann werden Sie den ganzen Tag über Hunger danach haben. [...] So geht es mir mit Sonja Hartmann. Vielleicht hätt' ich sie in ein paar Wochen vergessen. Es sind andere da, viel wertvollere Menschen als Sonja Hartmann. Aber da sie gestern mit mir gebrochen hat, kann ich heute ohne sie nicht mehr leben. Der letzte Bissen — verstehen Sie das nicht?» *Neun*, p. 57.

supportant pas de se voir supplanté<sup>184</sup>, Amberg se figure que son rival imaginaire lui propose de jouer Kallisto aux cartes<sup>185</sup>, le voleur ne veut pas abandonner à Tornefeld la jeune femme qui vient de l'éblouir<sup>186</sup>, Rodolphe contraint Loew à lui livrer Esther et Meisl se vengera de la tromperie.

- Émissaires -

Les héros perutziens, jaloux maladifs, ne sont victimes de beautés fatales que dans la mesure où celles-ci s'intègrent à des fantasmes liés à leur course au pouvoir. En fait, les vrais émissaires de l'au-delà, ceux qui sont véritablement capables, par leur puissance maléfique, d'entraîner les héros dans l'abyme, sont toujours des hommes. Une fois encore, l'ironie et le pastiche sont au rendez-vous, comme dans la scène de *La neige de Saint-Pierre* où Amberg, qui attend Kallisto, joue à se faire peur en conjurant de manière purement imaginaire le spectre de Praxatin : le visiteur fâcheux finit par s'imposer en rival avant d'être chassé par la lumière électrique<sup>187</sup>. Le texte ménage un bref instant d'incertitude, au moment où Amberg cherche le commutateur tandis que le fantôme semble triompher en constatant dans un rire qu'il y a un court-circuit, mais ce n'est qu'un clin d'œil, une porte ouverte vers un développement proprement fantastique dont Perutz se détourne : comme après une séance de cinéma, la lumière revient finalement et la réalité reprend ses droits.

C'est aussi l'éclairage brusquement rallumé qui met fin, dans *Une simple pression sur le bouton*, à une apparition lors d'une séance de spiritisme. La déconstruction est ici plus ambiguë et plus subtile, constituant le ressort même de la très courte nouvelle. Aladar Lukacz, autodidacte que sa femme, issue de la haute bourgeoisie, encourage à parfaire sa culture générale soir après soir tandis qu'elle reçoit le Dr. Keleti, se rend sur ses conseils dans un cercle très sélect afin de s'initier à l'occultisme, domaine où ses connaissances sont encore balbutiantes. La scène se déroule en deux

<sup>184</sup>Félix, racontant comment Yosch met tout en œuvre pour reconquérir Dina, qualifie finalement le baron de félin, fascinant mais dangereux. *Meister*, pp. 64-72.

<sup>185</sup>*Petri*, pp. 137.

<sup>186</sup>*Reiter*, pp. 77-79 et 84-85.

<sup>187</sup>*Petri*, pp. 134-138 ; Stefan Berg analyse la scène en insistant sur la densité menaçante que prend ce fantôme imaginaire (*Zeiten, Räume*, pp. 157-158).



épisodes. Dans un premier temps, le rituel compassé et solennel est tourné en dérision par le regard prosaïque et sceptique qu'y porte Lukacz : le maître de maison se contente d'offrir à ses hôtes une tasse de thé et les tours proposés — déplacement d'objets, lévitation — ne valent pas ceux des Variétés. Quant aux ectoplasmes dans lesquels se manifestent différents esprits, ils n'impressionnent pas davantage le narrateur, qui s'étonne seulement de voir César imberbe alors qu'il l'a toujours imaginé moustachu, constatant qu'il est difficile d'entrer en conversation avec lui, car il y faut du latin. Ces commencements pleins de pompe historique s'achèvent en outre dans la trivialité du quotidien, avec l'apparition d'une tante Rosa qui vient préciser à qui elle a légué son service de porcelaine.

Perutz s'amuse visiblement du cérémonial pratiqué par les cercles occultistes en y instillant tous ces détails triviaux qui tendent à dénoncer une mystification. Mais l'ironie est à double tranchant dans la mesure où Lukacz, tel un second Turlupin, endosse aussi le rôle du béotien que son ignorance et son prosaïsme risquent à tout moment de ridiculiser ou de faire exclure du cénacle. Et le texte bascule lors de la seconde évocation, destinée à convaincre le récalcitrant. Le sourire railleur s'estompe devant les conséquences de la transgression dans laquelle Lukacz entraîne l'assemblée en demandant au médium de faire apparaître Keleti, qu'il a quitté bien portant quelques heures plus tôt : le texte prend des accents plus dramatiques pour évoquer la transe tourmentée de la spirite, laissant pressentir un danger, jusqu'au moment où l'avocat se manifeste et confirme qu'il est mort. C'est alors que Lukacz rallume brutalement la lumière en criant à l'imposture, avant de se faire jeter dehors. Il se rend ensuite chez Keleti, qui vient en effet d'expirer.

On pourrait croire, pour s'en étonner, que Perutz livre ainsi un récit fantastique classique, d'inspiration occultiste, où le scepticisme un peu grossier d'un narrateur témoin se voit ébranlé par des faits qui confirment tragiquement la puissance du médium. Bien évidemment, la nouvelle est à double détente. L'arsenal spirite est en fait mobilisé comme alibi par un personnage qui, dès le début du monologue, cherche à récuser un soupçon de meurtre tout en semant dans sa défense de nombreux indices de sa culpabilité, selon un montage déjà exploité dans *Le maître du Jugement*

*dernier*<sup>188</sup>. Il apparaît assez vite que la femme présente chez Keleti au moment du décès, évanouie, puis prise d'une crise de nerfs une fois ramenée « à la maison »<sup>189</sup>, pourrait bien être la sienne, et infidèle de surcroît, ce qui fournit un mobile pour expliquer le meurtre — le narrateur perd du reste son sang froid en évoquant l'épisode, et le récit se clôt sur un double constat mâtiné d'une dénégation qui fait écho aux soupçons évoqués au début : certes, Lukacz a quitté Budapest pour New York, mais ce n'est pas par peur d'avoir à rendre des comptes en Hongrie<sup>190</sup> ; quant à sa femme, elle ne l'a pas suivi, ils se sont finalement rendu compte qu'ils n'étaient pas faits l'un pour l'autre. Comme les mémoires de Yosch, le monologue du Hongrois propose un alibi reposant sur une expérience des limites — extase mystique là, spiritisme ici — pour se dédouaner d'une culpabilité qu'il souligne en la déniait, et l'effet fantastique, une nouvelle fois, joue le rôle d'un fantasme compensatoire destiné à restaurer l'image du sujet, entamée par la conscience de la faute.

Mais si Perutz aime à jouer avec des motifs surnaturels qu'il dévoie en les mettant au service d'expériences narratives, il s'en empare ailleurs pour les développer en tant que tels. Le revenant qui hante le moulin du *Cavalier suédois* et le Juif errant du *Marquis de Bolibar* ont la politesse de répondre aux attentes, avec leur teint jaune tanné par le temps, leurs yeux caves et flamboyants, leur face hâve, leurs lèvres blêmes d'où le sang s'est retiré depuis longtemps, à quoi s'ajoute, chez le meunier, des mains

<sup>188</sup>Sur cet aspect du *Maître du Jugement dernier*, voir 7.3, *Apories*.

<sup>189</sup>«Er hatte eine Dame bei sich — warum denn nicht? — Sie lag in Ohnmacht, wir mußten sie nach Hause bringen, und als sie erwachte, bekam sie Schreikrämpfe.» *Druck*, p. 213. Il est bien évidemment surprenant que Lukacz ait assisté dans ces circonstances dramatiques au réveil chez elle d'une inconnue.

<sup>190</sup>«Du weißt ja, die Leute reden so viel, jeder sagt etwas anderes. Meinetwegen dürfen die Leute reden, was sie wollen, mir ist es gleichgültig. Aber wenn du in der Fünften einen Budapester triffst und er sagt dir: Dieser Lukacz Aladar lebt jetzt hier, wagt sich nicht nach Ungarn zurück, hat Angst — Wovor soll ich Angst haben, sag einmal selbst. Vor gar nichts hab ich Angst. Ich bin hier, weil ich immer hab einmal nach New York wollen, das war immer meine Idee, und ich bleib hier, solange es mir paßt, und wenn es mir hier einmal nicht mehr gefallen wird, dann fahre ich nach Budapest zurück. Vorläufig habe ich gar keine Ursache dazu. Angst? Lächerlich.» *Ibid.* p. 203.

«Die Leute sagen — die Leute reden viel. Daß ich den Doktor Keleti erschossen habe — sagen sie. Warum sollte ich ihn erschossen haben! Aus welchem Anlaß? — Und ich lebe jetzt in New York, weil ich eben in New York lebe, und wenn es mir paßt, werde ich nach Budapest zurückgehen.» *Ibid.* p. 214.

crochues et une bouche tordue laissant paraître les dents, qui lui donnent l'air d'un diable venue de l'iconographie médiévale<sup>191</sup>, et chez Salignac un bandage recouvrant une blessure au front qui apporte la touche orientale de mise tout en laissant deviner quelque marque d'infamie bien connue<sup>192</sup>. Les réactions de terreur qu'ils suscitent contribuent à leur identification, ainsi que les commentaires et les rituels mis en œuvre pour s'en protéger<sup>193</sup>. Quant au diable de *La troisième balle*, bourreau boiteux à la voix stridente, coiffé du chapeau à plumes de coq cher à Méphistophélès, affublé d'un « nom satanique » et semblant se métamorphoser en chauve-souris, en chouette ou en chat noir, il ne décevra pas davantage<sup>194</sup>.

Bien sûr, Perutz ne renonce jamais complètement aux ruptures de ton et aux glissements grotesques : on retrouve cette veine comique lorsqu'il dépeint les tentatives infructueuses du voleur pour retrouver la bonne formule afin de chasser le fantôme, mêlant une fois de plus le registre de la foi et celui de la superstition la plus triviale<sup>195</sup>, ou encore dans la réponse très prosaïque qu'oppose Brockendorf aux récits d'Eglofstein, ramenant les mystères apocalyptiques dont semble baigné Salignac à la dimension d'un banal incident domestique<sup>196</sup>. Satan lui-même, dans *La troisième balle*, est souvent bouffon, notamment lorsqu'il se bat avec Novarro, et Perutz insère à plusieurs reprises, dans son roman, le thème folklorique et burlesque du

<sup>191</sup>Reiter, pp. 34, 40, 93, 253.

<sup>192</sup>Marques, p. 62 (un passage très ancien en Syrie est évoqué p. 65).

<sup>193</sup>Ibid. p. 65 ; 131-136 (récit d'Eglofstein) ; 109, 111 et 114-117 (commentaires et réactions des Espagnols qui se signent) ; Reiter, pp. 34-35 (peur et tentatives de conjuration), 88-89 (conjuration).

<sup>194</sup>Kugel, pp. 52 (premier portrait), 68 (bagarre avec Novarro), 111 (le bourreau boiteux), 134 (séduction de Dalila : «Ich heiÙe AllerveltshaÙ»), 158 et 166-167 (scène de la conjuration). Voir aussi Evelyne Jacquelin, op. cit., p. 60.

Le meunier du *Cavalier suédois* porte de même la plume au chapeau et l'habit rouge inspirés de Goethe (*Faust, Erster Teil*, v. 1535-1538).

<sup>195</sup>«Der Dieb sah wohl, daß das nicht die rechte Weise war, mit einem Gespenst zu reden, und es fiel ihm auch ein, daß er in der Eile und in seiner Verwirrtheit einen falschen Segen gesprochen hatte. Denn Christi Blut und Wunden rief man an gegen die Wassersucht, die Pocken oder den kalten Brand, nicht aber um Gespenster zu bannen.» Reiter, p. 35.

<sup>196</sup>«„Mir wiederum“, sagte Brockendorf, „sind vor zwei Tagen zwei Bouteillen Claret abhanden gekommen und eine Bouteille Burgunder. Ich durchsuchte das Haus und fand sie unter dem Bett meiner Wirtin versteckt. An diesem Fall wenigstens trifft Salignac keine Schuld. Man muß immer den Dingen auf den Grund gehen.“» Marques, p. 136.

diable abusé<sup>197</sup>. Mais contrairement au traitement des motifs inspirés par les sciences occultes — alchimie, astrologie, spiritisme — ces traits comiques ne tournent pas à la parodie lorsque Perutz aborde un surnaturel puisé dans le fonds judéo-chrétien, et ses émissaires infernaux conservent leur pouvoir terrifiant, toujours confirmé par le cours de l'action<sup>198</sup> : Melchior, Novarro et le voleur n'échapperont pas à l'enfer qui leur est promis et Salignac laissera derrière lui une ville dévastée peuplée de cadavres.

À ces envoyés démoniaques s'opposent des figures d'anges qui permettent de mieux comprendre les références religieuses mises en œuvre par Perutz. L'occasion s'est déjà maintes fois présentée de souligner à quel point il s'attache à brouiller l'ordre métaphysique qu'il fait mine d'instaurer en invoquant sans cesse l'antagonisme du ciel et de l'enfer, dont les forces convergent en fait souvent, comme dans *La troisième balle* et *Le marquis de Bolibar*, pour mieux perdre des personnages emportés par un destin dont la maîtrise et le sens leur échappent. On retrouve ce trait dans *Le cavalier suédois*, où l'ambivalence fantastique permet de présenter le meunier tour à tour comme un simple serviteur de l'évêque ou bien comme un esprit sorti des flammes du purgatoire ; les forges ne sont alors plus seulement une géhenne par métaphore, mais aussi au sens propre, ce qui permet d'assimiler le prélat, par ailleurs souverain temporel, à un prince des enfers<sup>199</sup>. De même que, du point de vue de l'histoire, le Saint Empire est avant tout le lieu de la division religieuse, dans l'ordre spirituel, le christianisme est toujours marqué par une confusion du bien et du mal derrière laquelle on

<sup>197</sup>L'écrivain propose deux récits de tromperies, insérés dans le roman comme des contes populaires : l'histoire du diable dans la cloche d'église (*Kugel*, p. 190) et celle des trois marchés de dupe (ibid. pp. 162-163 et 165). On en trouve des exemples chez les frères Grimm (*Der Bauer und der Teufel*, *Der Teufel und seine Großmutter*, qui reprend le motif du pacte perdu par le diable) ; Claude Seignolle en a collecté de nombreux exemples dans le folklore français (Claude Seignolle : *Les Évangiles du Diable*, Paris : Robert Laffont, 1998 ; voir notamment le *Quatrième brasier*).

<sup>198</sup>Les modalités narratives en seront étudiées plus loin.

<sup>199</sup>*Reiter*, p. 35-36. Lors de leur second affrontement, le meunier explique au voleur revenant de Kleinroop que l'évêque, en tant que prince temporel, se doit de vivre dans le luxe, tout en restant un saint homme, simple et pieux, dans l'exercice pastoral, ce à quoi le voleur répond par exemple : «Und wenn der Teufel den weltlichen Fürsten holt, [...] wo bleibt dann der Bischof ?» Ibid. p. 87. Voir à ce sujet 4.3, *Règles*, note 73, pp. 233-234.

verra que se dessine la vision apocalyptique d'un monde tombé aux mains du diable.

Il n'en va pas de même du surnaturel d'inspiration judaïque. Dans *La nuit sous le pont de pierre*, les envoyés de l'au-delà ne sont pas des démons, mais les fantômes des petites victimes de la peste ou bien des créatures célestes : L'Ange de Dieu, invisible aux humains, protège les enfants morts qui dansent au-dessus de leurs tombes dans *La peste dans la cité juive* et Loew tire sa science de l'étude des livres, mais aussi de ses conversations avec des « melochim » (malakhim) — Asaël, qui lui rend visite dans la dernière nouvelle, est présenté comme un « maggid », messenger de la tradition kabbalistique chargé de faire des révélations à un élu<sup>200</sup>. Les émissaires sont donc dispensateurs de savoir : ils apportent au sage la connaissance qui lui permet de protéger la communauté, en faisant par exemple parler les petits spectres pour apprendre d'eux comment enrayer l'épidémie de peste.

La culture juive connaît bien évidemment les anges déchus, parmi lesquels se trouve Satan, et ces figures ne sont pas absentes de *La nuit sous le pont de pierre*<sup>201</sup>, mais conformément l'orthodoxie la plus stricte, Perutz y prive le Mal de l'autonomie qu'il lui attribue en revanche dans le monde chrétien. Il n'y a pas de voix tentatrice, dans le monde du rabbin Loew, pas de puissance maléfique entrant en concurrence avec le ciel, qui chercherait à séduire les hommes pour les conduire à la perdition. Il y a simplement la Loi divine, cet « équilibre du monde » qu'Asaël reproche au grand rabbin d'avoir mis en péril<sup>202</sup>. La faute, ce n'est pas de céder aux instances de puissances obscures tout exprès dépêchées pour vous faire chuter, mais seulement de s'écarter des desseins de Dieu en transgressant sa Loi. À cette conception d'une sévérité toute traditionnelle, Perutz oppose du reste son humanisme par la voix du grand rabbin : le double péché de Loew est lié à

<sup>200</sup>*Nachts*, pp. 14, 44 et 254 (Sur le maggid, voir *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, op. cit. p. 612).

<sup>201</sup>Koppel Bär évoque par exemple les heures de Samaël, qui suivent minuit et permettent aux malédictions de prendre corps (*Nachts*, p. 197). Samaël est l'ange révolté qui refuse de se prosterner devant Adam, créature qu'il juge inférieure. Il est assimilé au serpent de la Genèse et à Satan (voir à ce sujet Robert Graves et Raphaël Patai : op. cit. pp. 97-100).

<sup>202</sup>«Sie [die Erzengel] wachen über das Gleichgewicht der Welt, und du, Leichtfertiger, ein Sandkorn, ein Sohn des Staubes, hast es dereinst gestört.» Ibid. p. 254-255.

l'amour, celui de Rodolphe pour Esther, mais aussi celui du rabbin pour les habitants du ghetto auxquels il veut épargner la colère impériale. Et l'interlocuteur que lui donne Perutz, dans cette perspective, n'est pas choisi au hasard, car Asaël est justement, dans la mythologie biblique, un ange déchu, corrompu par des amours illicites avec les filles des hommes<sup>203</sup>. Dans cette dernière nouvelle du cycle pragois, la chute ne fait pas de l'ange un rebelle qui se voue à la destruction de la création divine, mais un passeur de savoir venu enseigner les secrets du monde à un autre pécheur, un intermédiaire épousant la condition humaine par les larmes qu'il verse en songeant à l'éphémère bonheur qu'il faut payer au prix de la transgression<sup>204</sup>.

*Le cavalier suédois* propose une vision du Jugement qui, par son syncrétisme, annonce les vues développées dans *La nuit sous le pont de pierre*. Alors que le voleur passe près du moulin abandonné avant d'aller se présenter à Maria Agneta, revêtu de l'habit bleu, il est envahi d'un certain malaise, mais songeant à sa fortune présente, il se persuade que le purgatoire d'où il avait cru le meunier surgi n'est qu'une invention de prêtre<sup>205</sup>. Or, somnolant dans la torpeur de l'été, il se voit soudain transporté dans un tribunal céleste qui va le condamner pour sa trahison passée. Cette cour présente des caractéristiques à la fois chrétiennes et juives : le cavalier reconnaît saint Jean parmi les trois assesseurs qui, parlant d'une même voix,

<sup>203</sup>Asaël est l'un des anges descendus sur terre et séduits par les filles des hommes avant le Déluge. Il est parfois considéré comme une sorte de démon de la séduction, qui invente les parures et les cosmétiques permettant aux femmes de dévoyer les hommes. Dans le livre apocryphe d'Hénoch, il est terrassé par l'archange Raphaël qui l'enferme sous des rochers dans une caverne. Il est aussi assimilé à Azazel, démon du désert ou lieu désertique — celui où Asaël est retenu prisonnier — destination du bouc émissaire chargé des péchés de la communauté dans le rituel de purification de Yom Kippour. Aller à Azazel signifie, encore aujourd'hui, aller au diable. Voir à ce sujet Robert Graves et Raphaël Patai : op. cit. pp. 112-119, et *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, op. cit. p. 108.

<sup>204</sup>La nécessité de l'infraction est soulignée par Mandelartz, notamment en conclusion de son étude sur *Le cavalier suédois* : «[...] ruft die barocke Literatur zu christlichem Lebenswandel auf, der sich zwar nicht hier, aber im Jenseits bezahlt mache, so liegt die Pointe bei Perutz gerade darin, daß erst die Revolte gegen das von Gott verhängte ‚Schicksal‘ bzw. gegen die Einrichtung der Welt insgesamt die Möglichkeit eröffnet, sich innerhalb des im übrigen allumfassenden Elends einen begrenzten Bereich des Glücks zu erobern.» Michael Mandelartz, 1993, op. cit. p. 219.

<sup>205</sup>Reiter, pp. 163-164.

renvoient aussi à la Trinité, mais le chérubin géant qui joue le rôle du procureur vient de la tradition judaïque. À la fin du récit, il sera assimilé à l'Ange de la mort qui, désigné sous son nom hébraïque de « Melach Hamowed » (malakh hamavet), emporte aussi Esther dans *La nuit sous le pont de pierre*<sup>206</sup>. Cette figure de l'accusateur qui rapporte au Très Haut les fautes humaines est la première fonction de Satan, « adversaire » de l'homme plutôt que celui de Dieu, que le Talmud assimile justement à l'Ange de la mort<sup>207</sup>. Elle traverse l'œuvre de Perutz, puisqu'on la retrouve aussi bien dans les réflexions de Turlupin, auquel l'écrivain fait imaginer avec son ironie coutumière que les mendiants sont des espions de Dieu et que celui du Pont Rouge va le dénoncer et compromettre ainsi son salut<sup>208</sup>, que dans le personnage de Brouza, menaçant pour s'éviter une correction trop douloureuse de révéler à l'empereur défunt qu'il aura rejoint la cruauté de Rodolphe<sup>209</sup>.

Même si elle donne lieu à ces variations grotesques, l'Ange du Jugement est la seule figure qui représente un ordre transcendant dont le sens peut éventuellement se dévoiler à l'homme, et *Le cavalier suédois* est aussi l'œuvre où le fantastique coïncide avec la reconduction de certains traits empruntés à un tragique d'inspiration classique. Dans un premier temps, le voleur ne comprend pas le Jugement prononcé contre lui : être condamné à ne jamais pouvoir avouer sa trahison à quiconque lui semble bien plutôt répondre à sa propre aspiration, malgré l'inexplicable terreur qui l'envahit alors<sup>210</sup>. Il lui faudra donc assumer pleinement son sort, se chargeant au passage d'une autre faute, celle de Tornefeld, avant de saisir la

<sup>206</sup>Ibid. p. 272-273 et *Nachts*, p. 155.

<sup>207</sup>Voir aux articles correspondants dans le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, op. cit. pp. 68-69 et 926.

<sup>208</sup>*Turlupin*, pp. 20-22. Des formules comme «Gott zürnte ihn, Gott zog die Hand von ihm» (p. 20) sont des échos directs de l'Ancien Testament. Cette première occurrence de la scène du Jugement dans l'œuvre de Perutz est du reste interrompue par une procession catholique menée par le coadjuteur de Paris, introduite par le commentaire suivant : «Nunmehr zeigte es sich wieder, daß der Teufel sich auch der heiligen Handlung sehr wohl für sein Zwecke zu bedienen weiß » (p. 20) : c'est le passage des chrétiens qui empêche Turlupin, instruit par une vision plutôt liée à la tradition juive, de revenir à temps auprès du mendiant pour annuler sa mauvaise action.

<sup>209</sup>*Nachts*, p. 168.

<sup>210</sup>*Reiter*, pp. 168-169.

signification de la sentence. Lorsqu'il apprend qu'il risque d'être dénoncé et se résout à disparaître pour épargner l'opprobre à sa famille, il ne sait où tourner ses pas et une vision lui indique un premier chemin : puisqu'il a pris la place du gentilhomme, il doit en endosser le destin et chercher une mort glorieuse sur les champs de batailles du roi de Suède<sup>211</sup>. Ce faisant, il est contraint de souffrir sans pouvoir se justifier les reproches de Maria Agneta, qui lui fait grief de ce qu'il l'abandonne pour courir après les succès militaires, le chargeant ainsi de la trahison initiale en fait commise à son égard par Christian<sup>212</sup>. Mais cette expiation est illusoire, parce que la carrière des armes par laquelle l'ordre des choses semble pouvoir être rétabli — les deux héros s'y rejoignant dans un sacrifice glorieux — n'est en fait que chimère, idéologie dénoncée dès le début du roman par la confrontation avec la misère : le faux cavalier apprendra de la bible de Gustav Adolphe qu'il n'est pas fait pour cette fortune. Il préfère dès lors braver une dernière fois le sort, quitte à perdre, puis à se soumettre, à accepter son lot en retournant de lui-même aux forges<sup>213</sup>. Et sa faute envers Tornefeld sera bien mieux effacée que s'il avait tenté lui-même de suivre le chemin que s'était tracé le gentilhomme, puisqu'il lui sera accordé une sorte de pardon lorsqu'il retrouvera ce dernier grandi par l'infamante épreuve du feu<sup>214</sup> et qu'il pourra enfin s'acquitter de son ancienne mission en lui remettant les accessoires nécessaires à sa chevauchée : cheval, armes, habit, argent, valets ainsi que le précieux livre saint.

C'est aussi à ce point que le motif du Jugement resurgit pour prendre le relais du tragique. Le voleur n'a pas traversé toutes les épreuves, ni expié

<sup>211</sup>Ibid. pp. 220-221 et 227 : « Und nun blieb ihm noch ein Letztes zu tun übrig: war es ihm vergönnt gewesen, sieben Jahre lang als Edelmann zu leben, so war es ihm nun auferlegt, einen Edelmannstod zu sterben. Und diesen Tod im schwedischen Heer zu suchen, war er in seinem Herzen entschlossen, und er wußte dem Schicksal Dank dafür, daß es ihm den Tod von Henkershand erließ.»

<sup>212</sup>Ibid. p. 222. Voir au sujet de l'enchaînement des fautes dans le roman : Michael Mandelartz, 1993, op. cit. pp. 216-217.

<sup>213</sup>«Je länger er darüber sann, desto kühner wuchs in ihm die Hoffnung, daß er sein Schicksal noch einmal meistern könnt', und es schien ihm jetzt, als wäre für ihn noch alles zu gewinnen.» *Reiter*, p. 236.

«Der schwedische Reiter hatte sich seinem Schicksal ergeben, er wußte, daß er es nicht mehr wenden konnte.» Ibid. p. 254.

<sup>214</sup>«Was hast du mir getan? Ich hab' die Probe der Hölle bestanden, bin im Feuer gehärtet.» Ibid. p. 260.



toutes ses fautes. Il doit encore payer sa dette envers les femmes qu'il a trompées. Lorsqu'il voit Maria Agneta se pencher dans la nuit, au moment où s'achève une de ses visites clandestines à son enfant, il ne peut résister au désir de lui parler ni à l'espoir de s'en faire comprendre et pardonner pour le mensonge sur lequel fut bâti leur bonheur<sup>215</sup>. Cette scène reprend en l'inversant le calcul qui l'avait conduit auprès de Lise la Rousse pour la fléchir, malgré l'abandon dans lequel il l'avait laissée sept ans plus tôt, en rallumant l'amour qu'elle lui avait voué : son ultime échec apparaît donc aussi comme un châtement pour cette autre trahison. Et voilà le point où, par ailleurs, la sentence divine prend enfin son sens. L'homme sans nom doit renoncer à se confier à quiconque et ne peut espérer aucune commisération, ni auprès de sa femme, ni à l'heure du trépas, alors que tout son être se résume à un seul souhait : faire annoncer sa mort à sa fillette afin qu'elle puisse comprendre pourquoi il ne viendra plus la voir la nuit et ne se sente pas oubliée. Face à l'Ange, le mourant, exclu par sa trahison du pardon et de la pitié, reconnaît le Jugement et la créature céleste peut intercéder en sa faveur pour que soit exaucée sa dernière volonté. L'acquiescement du messager, figure par laquelle s'opère le passage du surnaturel chrétien à une vision judaïque de l'au-delà<sup>216</sup>, marque pour la première fois dans l'œuvre de Perutz un accord du ciel.

---

<sup>215</sup>«Er hatte sie getäuscht und belogen. Aber wenn er ihr jetzt alles sagte, [...] war nicht Vergebung, war nicht ein Wort des Trostes für ihn zu erhoffen?» Ibid. p. 270.

<sup>216</sup>Mandelartz a relevé d'autres passages où Perutz met en scène de manière plus immédiate le lien entre Ancien et Nouveau Testament, notamment dans l'exégèse comique à laquelle Brouza soumet une représentation de la *Cène*, réinterprétée en portrait de Jacob et de ses douze fils, qui fait écho à une remarque de l'empereur mettant en évidence le rapport de dépendance historique entre christianisme et judaïsme (*Poetik und Historik*, pp. 114-115)

## 7- Les labyrinthes du destin et le fantastique désenchanté

« Auch wüßte ich nicht, was man von mir lernen könnte. » (Lettre à Alma Mahler-Werfel, 2/7/1941)

### 7.1- « *Der Gott des Zufalls in seiner unberechenbaren Laune* »<sup>1</sup> - L'emprise du diable et la Loi divine

#### - Ambivalence -

Par sa manière de varier les thèmes et motifs qu'il puise dans les mythes bibliques comme aux traditions du merveilleux et du conte noir, Perutz s'approprie un héritage voué à se couler dans une économie narrative toujours nouvelle. Il mêle les registres en développant ces figures imposées dans le droit fil d'une tradition riche en lieux maléfiques, en passeurs inquiétants, en enchantements destructeurs et en esprits malins ou bienveillants, mais il prend aussi volontiers ses modèles à rebours et n'hésite pas à tourner en dérision décors, figures et accessoires, comme il s'amuse par ailleurs du costume historique et de la composition dont s'accompagne parfois le recours aux annales. Ces jeux de distorsion, d'inversion, ces effets d'une ironie toute romantique, amie des paradoxes et de la spirale dialectique<sup>2</sup>, ne peuvent que s'accommoder, pour en amplifier

<sup>1</sup>*Mainacht*, p. 68.

<sup>2</sup>Par cet art de la distanciation, cette manière de jouer autant sur des thèmes, motifs et structures narratives propres à la tradition du genre que sur une mise en abyme ironique de ces mêmes éléments, ayant valeur de commentaire esthétique, le fantastique perutzien vient côtoyer une nouvelle fois une autre pratique héritée du romantisme, celle de l'arabesque, évoquée plus haut (voir *supra*, note 67, pp. 282-283). Notant que « les vraies arabesques se définissent aussi comme des œuvres ironiques, l'ironie étant l'âme même de la structure arabesque », Alain Muzelle précise : « L'ironie désigne le comportement par lequel l'artiste, en se détachant de l'enthousiasme créateur qui le rend prisonnier de sa propre création, s'élève au-dessus de lui-même et de son œuvre et retrouve ainsi sa liberté, de même que la sérénité du véritable artiste qui peut exercer son esprit critique et prendre conscience des limites de son art et de sa production. Ainsi succède, selon les termes propres à l'auteur, une phase d'autodestruction à une phase d'autocréation. [...] Mais par une sorte de mouvement proprement dialectique, cette conscience ironique de la limite inhérente à toute œuvre, puisque celle-ci appartient par définition à la sphère du fini, renvoie elle-même à un au-delà de la limite, c'est-à-dire à la notion d'infini. [...] L'ironie apparaît comme un moyen de pratiquer une écriture conforme aux exigences de Schlegel, non par la voie du thématique, mais par celle de la structure : à la différence de l'ironie classique, elle ne s'explique pas par des tournures rhétoriques particulières, mais conduit à une construction littéraire spécifique. Le texte où règne l'ironie se développe

la portée, de l'ambivalence proprement fantastique, elle-même fondée sur la rencontre des contraires — dichotomie narrative permettant d'introduire dans un monde qui les exclut des sortilèges peut-être bien illusoires. De ce point de vue, le fantastique est partout à l'œuvre dans le corpus perutzien, au moins sous forme de réverbération, à travers les allusions et détournements thématiques précédemment relevés comme dans la reprise et la modification de structures narratives typiques.

Ces effets d'écho ironiques n'annulent pas les sortilèges du fantastique. Au contraire, certains romans de Leo Perutz, sollicitant des forces mystérieuses qu'ils font contraster avec le réalisme historique déployé par ailleurs, leur accordent le dernier mot : ainsi, l'histoire du *Cavalier suédois* et plus encore celle de Loew, dans *La nuit sous le pont de pierre*, sont couronnées chacune par la vision de l'ange qui vient apporter clémence et connaissance. D'autres textes, comme *La troisième balle* ou *Le marquis de Bolibar*, présentent une sorte de quintessence des structures génériques les plus classiques dans la mesure où ils maintiennent de bout en

---

sur deux niveaux : à la simple représentation poétique se superpose un commentaire critique qui permet à l'ensemble créé de se réfléchir pour ainsi dire lui-même. Ce commentaire ironique par lequel le poète se distancie de sa création souligne la spécificité et la contingence de son discours et il renvoie ainsi directement à l'infini. » Alain Muzelle, op. cit., pp. 51 et 52.

On retrouve dans le fantastique cette réflexivité de l'arabesque, dialectique spiralée ouverte sur l'infini, qui est aussi une manière d'exhiber les mécanismes de l'écriture, donc de célébrer la littérature. Mais le texte cherche autant à rendre compte par là du foisonnement jubilatoire de la Création que de ses abîmes angoissants. Pour Jean Fabre, le fantastique est une « littérature au carré » qui met en scène de façon particulièrement visible la contradiction et les déchirures dont se nourrit toute grande littérature, ne laissant face à face, dans sa forme la plus énigmatique et aussi la plus inquiétante, « que *la nature impossible et la surnature indéterminée*, les lèvres disjointes de la bouche d'ombre. » En référence à Maurice Blanchot, il ajoute qu'une telle écriture « se contente de marquer par l'heuristique le vide creusé par la contradiction fondatrice, " ce doute sur le réel qui est l'essence même du phénomène littéraire " et par là même de faire surgir ce pouvoir de toute littérature de " mettre en scène l'absence ". Op. cit. pp. 276-277.

En écho, Denis Mellier, étudiant les effets d'autoréférence propre au genre, parle de « la fiction *au* fantastique, comme l'on dit *au* carré », et note : « L'autoréférence fantastique exalte cet univers où *le fait de la fiction* s'impose à tout lecteur, dans l'excès des intrigues ou la retenue des moyens, où la textualité rend manifeste, au moyen des miroirs obsédants, les jeux d'écriture qui dessinent alors une *identité* du fantastique : ce qui ne se confond pas avec le serpent de mer critique de sa définition. Cet univers s'impose comme la scène propice où dramatiser la persistance d'un élément irréductible aux jeux simples des alternances, des crises et des échappées : cela peut être — signifiée par le fantastique, signifiée à *la manière* du fantastique — l'énigmatique exigence du signe, du texte et de la fiction. » Op. cit. (2001), p. 163.

bout cette ambiguïté qui, dans la définition de Todorov, transforme le fantastique en une ligne de partage, une mince crête entre deux versants de la littérature, sur laquelle bien peu d'œuvres peuvent prétendre se tenir. La clé de voûte de cette architecture est l'organisation de l'action selon un principe de coïncidence qui, sans jamais rien affirmer de manière définitive et péremptoire, invite à lire les intrigues comme autant de « romans des fatalités » où le sort des personnages est scellé par des forces obscures semblant venir punir une faute secrète. En même temps, par un système d'alternatives et de bifurcations, les récits peuvent toujours être interprétés selon d'autres schémas qui dépouillent le surnaturel de ses enchantements pour en faire, de diverses manières, un artifice. La plupart des héros perutzien affrontent en effet un destin qui prend pour eux l'allure d'une force adverse, autonome et hostile : cette construction peut donner lieu à des interprétations bien différentes selon qu'on y porte le regard du théologien ou du psychanalyste. Perutz, justement, joue des deux registres, introduisant ainsi une continuité dans son œuvre, où certains textes extériorisent cette puissance fatale dans le motif de la malédiction ou de la légende vérifiée tout en laissant souvent transparaître une composante plus intime tandis que dans d'autres récits, c'est le désarroi ou le malaise des personnages qui occupe une place centrale et se déverse dans des visions d'apocalypse.

- Fatalité -

Dans *La troisième balle*, *Le marquis de Bolibar*, *Le cavalier suédois* et *La nuit sous le pont de pierre*, l'ensemble de l'action est organisé de manière à pouvoir être appréhendé, en première lecture, comme un enchaînement de fatalités cosmiques ou privées. Le premier roman de Leo Perutz est sans doute le plus complexe par sa construction. On sait qu'il associe de manière volontairement lâche une histoire cadre dont le personnage principal, amnésique, est Prunelle-de-Verre, capitaine dans l'armée impériale, et un récit enchâssé racontant les aventures de Grumbach, rhingrave déchu de ses privilèges après s'être rebellé contre Charles Quint, qui s'oppose à la conquête du Mexique menée par Cortez. Le surnaturel, qu'il s'agisse d'alchimie, de magie blanche ou de satanisme, s'insère dans chaque partie du roman comme un élément totalement intégré à cet univers

du premier XVI<sup>e</sup> siècle, ne suscitant que rarement, et de manière anecdotique, des réactions d'incrédulité ou de doute<sup>3</sup>, de sorte que dans un premier mouvement, le lecteur se trouve entraîné à lire l'ensemble du texte selon cette logique magique.

Plusieurs motifs sont associés dans cette perspective : breuvage magique, balles ensorcelées et bréviaire protecteur, malédiction de Novarro dans le *Prélude*<sup>4</sup> ; cœur de pierre et sang de sable, rêve collectif et pacte entre Satan, Cortez et Mendoza, conjuration du diable par Grumbach, formule magique employée contre Cortez, vengeance du démon et malédiction des trois balles dans l'*Histoire de Grumbach*<sup>5</sup>. Replacer ces éléments dans une continuité chronologique permet de mieux faire apparaître la manière dont ils sont reliés pour constituer l'intrigue. Au commencement était le diable, dans les mains duquel les personnages vont tomber un à un<sup>6</sup>. Dans l'Ancien Monde, Grumbach n'a pas écouté ses bons conseils, encore anonymes, refusant de soutenir le futur Charles Quint dans sa lutte pour être élu empereur et choisissant ensuite la voie de la rébellion ; Novarro l'a un jour empêché de voler le battant de cloche dans l'église de son village pour faire manquer la messe aux fidèles, et redoute sa vengeance<sup>7</sup> ; au Mexique, Cortez et Mendoza ont passé avec Carbonaro, qui

---

<sup>3</sup>Lorsque les soldats espagnols rapportent l'aversion de Mendoza pour le vin au fait que ses veines charrient le sable du désert en place de sang, l'un d'eux préfère expliquer la sobriété du duc, de manière beaucoup plus prosaïque, par la colique (*Kugel*, p. 59), ce qui n'empêche pas le narrateur de souligner à plusieurs reprises le léger crissement sableux qui accompagne ses gestes (ibid. pp. 61, 118-119). Sur le même mode, Schellbock tente de convaincre le rhingrave, désespéré de ce que même le diable ait été horrifié à la vue de son visage, que ses visions nocturnes sont dues à un excès de lentilles au lard (ibid. pp. 174-175).

<sup>4</sup>Ibid. pp. 16-17, 18.

<sup>5</sup>Ibid. pp. 74, 154, 163 (cœur de Cortez) ; 64-65, 133, (pacte entre Mendoza, Cortez et le diable-bourreau), 156-167 (conjuration et pacte de Grumbach), 184 (formule magique contre Cortez), 190 (le diable dans la cloche), 191-192 (malédiction).

<sup>6</sup>Jean Fabre remarque à ce sujet que « Dieu dans le fantastique est toujours un " Dieu caché ". Fille, comme on l'a dit, de l'incroyance, la Littérature fantastique exige le seul face à face de l'Homme et de l'Ennemi. On y traite avec la seule puissance du Mal. » Op. cit. p. 407.

<sup>7</sup>Toute la scène précédant l'exécution de Novarro insiste sur cette dimension : l'Espagnol tombe enfin aux mains du diable qui lui avait déjà promis la mort après leur rixe grotesque dans le chapitre intitulé *Le brouillard* et jubilait en croyant pouvoir l'exécuter lorsqu'il s'était refusé à abattre l'oiseau sacré des Indiens, au sixième chapitre. Non seulement Novarro affirme au pied de la potence que Lucifer va trouver sa vengeance

le représente, un pacte assurant à l'un le pouvoir et à l'autre la volupté, Melchior insulte le bourreau, sans le reconnaître pour une incarnation satanique, et celui-ci jure de lui couper un jour la langue, en écho à la promesse faite par Mendoza à Gand<sup>8</sup>, enfin, Grumbach le conjure et le trompe : il obtient de lui l'arquebuse désirée, mais craint à son tour un châtement infernal.

La manière dont se nouent successivement les relations avec le diable, à travers des motifs traités tour à tour sur un mode bouffon ou pour susciter l'effroi, oppose la sphère du pouvoir, dominée par des figures infernales, à deux adversaires ambigus : Novarro et Grumbach. Satan est au service de Charles Quint et conseille le rhingrave dans ce sens ; il hante le camp espagnol établi aux portes de Tenochtitlan, comme le prêche Novarro<sup>9</sup> ; il apporte enfin aux représentants impériaux que sont Cortez et Mendoza un soutien redondant : ceux-ci ont en effet partie liée avec les puissances obscures avant même de passer un marché avec le diable, puisque l'un est dépourvu de sang et l'autre de cœur, tous deux échappant ainsi à la condition proprement humaine pour devenir, l'un, un combattant inflexible et surhumain au service de l'empereur<sup>10</sup>, et l'autre, une sorte de double du diable, maître d'illusion, de séduction, de cruauté et de volupté<sup>11</sup>.

---

(ibid. p. 189), mais les expressions choisies par le bourreau soulignent le rapport direct entre la pendaison du vieillard et le tour autrefois joué au diable, enfermé et secoué dans la cloche. C'est maintenant au tour de Garcia d'être balancé au bout d'une corde comme un battant de bourdon : «Du muß hängen, und heut' werd' ich dich dermaßen am Galgen schwenken, daß dir die Seele mit Freuden aus dem Leib fahren wird» ; «Heut sollst du sein ein Schwengel». Ibid. pp. 187 et 190.

<sup>8</sup>Ibid. pp. 111 et 306.

<sup>9</sup>«Weh dir, Babel! Du mörderische Stadt! Weh dir, Babel, der Teufel geht in deinen Gassen umher wie ein wütiger Löw!» Ibid. p. 67.

<sup>10</sup>Cortez est toujours évoqué comme une puissance proprement inhumaine, cosmique. Sa cuirasse « magique » reflète le monde entier (ibid. pp. 19, 298), lui-même semble grandir aux yeux de Grumbach jusqu'à toucher le ciel et se confondre avec l'univers (ibid. p. 184). Il est aussi une sorte de commandeur au visage pétrifié (ibid. pp. 65, 78, 80) qui méduse à son tour ses soldats (ibid. pp. 74, 121, 182), déchaîne la haine par son seul regard (ibid. pp. 170-171) et peut ressusciter les morts par l'effet d'une voix s'égalant au tonnerre (ibid. pp. 73-74, 183, 184).

Michael Mandelartz a souligné que cette pétrification cosmique est à la fois une marque satanique (le cœur endurci, fermé à la foi) et la représentation de l'absolutisme impérial (*Poetik und Historik*, p. 68).

<sup>11</sup>L'absence de sang soustrait d'une part le duc au monde de la chair pécheresse, mais comme le rappelle encore Mandelartz, le désert dont le sable court dans ses veines est, dans la tradition biblique, le lieu exclu de la grâce divine, séjour des réprouvés (ibid. p.

Contrairement à ces figures démoniaques que leur rapport au surnaturel place hors de la sphère humaine, Novarro et Grumbach, qui se dressent par les armes et par la prédication contre un ordre politique voué à l'enfer, sont profondément ancrés dans le monde de la chair pécheresse, selon une formule qui circule comme un commentaire entre le *Prélude* et le *Final*<sup>12</sup>. Cortez et Mendoza font jeu égal avec le diable, auquel ils sont apparentés, tandis que Novarro et Grumbach en sont les jouets, le second prenant la place du premier lorsque celui-ci a perdu la partie. Dans cette perspective, c'est la transmission de l'arquebuse qui joue un rôle central, avant même que Garcia ne profère son imprécation. L'arme est un objet magique ambivalent, sur lequel le récit ne lève jamais un mystère introduit dès le *Prélude*, où l'art du vieil Espagnol est tour à tour placé sous le signe du diable, de la guerre et du ciel<sup>13</sup>. Paradoxalement, c'est l'arquebuse qui semble protéger Novarro de la vengeance du diable, impuissant contre lui tant que n'est pas tirée « la dernière balle »<sup>14</sup>. En même temps, représentant sa soumission aux lois démoniaques de la guerre et du pouvoir impérial<sup>15</sup>,

---

78). Si Mendoza, fils des dunes inaccessible à la soif (*Kugel*, p. 59), incarne un principe de satisfaction immédiate, par-delà le bien et le mal, il est donc aussi clairement désigné par son ascendance comme par sa cruauté et sa duplicité foncière — elle même rapportée, à travers ses origines mauresques, à son lien avec le désert (ibid. p. 201) — comme un suppôt du diable, qui lui procure du reste les succubes nécessaires à son plaisir (ibid. p. 133).

<sup>12</sup>«Ach, unser Fleisch ist immer mit dem Satan.» Ibid. pp. 10 et 314. Le thème est repris sur un mode plus concrètement historique, dans l'introduction du cinquième chapitre, par le récitant espagnol qui affirme : «In diesem Krieg, in dem so viele Menschen bemüht waren, einer den andern in Traurigkeit und Leiden zu stürzen, denn es ist ein Mensch des anderen Teufel, in diesem grausamen Krieg ist das letzte vergossene Blut das Blut eines unschuldigen Kindes gewesen.» Ibid. p. 81.

<sup>13</sup>«Brüder! Stichfest machen und geweihte Kugeln gießen, daß ist keine teuflische Kunst, sondern alter Kriegsbrauch von Vaters her. Hab selber einen gekannt, den Garcia Novarro, der war solch ein frommer Christ, daß wir ihn den Sekretarius des Himmels nannten, und konnte doch Kugeln segnen, als hätt' er dem Teufel in die Pfanne geguckt.» Ibid. p. 18.

<sup>14</sup>«Hast du deine letzte Kugel verschossen, so will ich dir den Kopf lausen, daß dir die Seele ausfahren mag.» Ibid. p. 69.

<sup>15</sup>Cortez a tiré Novarro de sa prison à cause de l'arquebuse, mais l'Espagnol ne s'en sert que la mort dans l'âme, obligé d'enfreindre la règle qu'il s'est faite de ne jamais attenter à des vies innocentes : «Denn er verfluchte seine Kunst, wollte niemals mit seiner Kugel ein lebendiges Wesen treffen.» Ibid. p. 67 (voir aussi l'épisode du héron sacré). S'il se résout à jouer son arme aux dés, qu'il sait pipés sans les imaginer ensorcelés, c'est justement pour gagner les trois ducats qui lui manquent afin de racheter sa liberté et d'échapper enfin à l'obligation de tuer (ibid. p. 150-151).

elle lui est une malédiction dont il se défait d'abord avec un certain soulagement, après l'extraordinaire coup de dés de Melchior :

« Garcia Novarro regarda Jäcklein avec crainte et souci, puis murmura : "Je sais bien qui vous est venu en aide. Il a pris un grand empire dans le camp de Cortez." Puis il tendit l'arquebuse à Jäcklein en disant : "Prenez-la, je vous la donne en conscience, elle m'a apporté assez de malheur."

"N'oubliez pas la poudre et les plombs", demanda Jäcklein.

"J'ai encore une poignée de poudre, et trois balles seulement", dit Garcia.

"Donne, donne !" répliqua Jäcklein. "Je vous en offre trois ducats en retour". »<sup>16</sup>

Comme le souligne l'Espagnol, c'est le diable qui, une fois de plus, tire les ficelles et hâte la fin d'une partie pour mieux se jeter dans la suivante en aidant Grumbach à se procurer non pas une arquebuse quelconque, mais précisément celle qui lui permet de se saisir enfin de Novarro et symbolise aussi l'inflexibilité de la raison politique à laquelle se soumettra le rhingrave en abattant de sa première balle le roi aztèque qui le protégeait, chargeant sa conscience d'une trahison « aussi terrible que l'acte de Judas Ischariot », mais aussi « judicieuse à l'extrême »<sup>17</sup>.

L'arme fatale est du reste indissociable de l'angoisse qui ne laisse aucun repos à son propriétaire et hâte sa chute. Tout comme Novarro vivait dans l'attente terrifiée de la vengeance diabolique, Grumbach est à son tour habité du même effroi<sup>18</sup>, cherchant en vain refuge dans l'innocence de Dalila, déjà secrètement séduite par le rival du rhingrave<sup>19</sup>. L'imprécation lancée par Novarro apparaît dès lors comme une conséquence presque

<sup>16</sup>«Der Garcia Novarro blickte den Jäcklein scheu und bekümmert an und flüsterte: „Ich weiß wohl, wer Euch den Beistand getan hat. Er hat große Gewalt an sich genommen im Lager des Cortez;“ Und er reichte dem Jäcklein die Arkebuse, indem er sprach: „Nehmt sie hin, ich laß sie Euch mit Wissen, sie hat mir Leids genug gebracht.“ „Jetzt noch Pulver und Blei“, begehrte der Jäcklein. „Ich hab noch eine Handvoll Pulver und nicht mehr als drei Kugeln“, sagte der Garcia. „Gebt her, gebt her!“ drängte der Jäcklein. „Ich will Euch auch drei Dukaten dafür geben.“» Ibid. pp. 153-154.

<sup>17</sup>«... mit einem Male erfaßte den Grumbach ein Gedanke, der war so furchtbar wie des Judas Ischariot Tat, so grausam, als hätte ihn eines tollen Hundes erdacht, so blutig, daß er selbst vor ihm erschrak, aber klug über alle Maßen.» Ibid. p. 235.

<sup>18</sup>Ibid. pp. 174, 179.

<sup>19</sup>«Immer wieder mußte er an des Teufels wildes Drohen denken; ein Schauer der Bangigkeit überlief ihn, und fröstelnd blickte er sich nach der Dalila um, wollte sie an sich ziehen, als könnt' er bei ihr Schutz vor des Teufels Bosheit und Rachgier finden. Aber die Dalila stand abseits, spielte mit ihrem Maultier und achtete nicht auf den Junker.» Ibid. p. 179. La mule est justement un cadeau de Mendoza.



redondante du pacte léonin grâce auquel Grumbach a obtenu l'arquebuse<sup>20</sup>. Le motif de la parole agissante s'enchaîne donc à celui de la vengeance diabolique dans la scène de l'exécution où l'Espagnol, ne pouvant reprendre son arquebuse, transmet avec elle sa malédiction tout en réactivant la peur qui hante Grumbach et va redoubler l'efficacité de la prédiction<sup>21</sup>.

L'attente angoissée de représailles infernales prend alors une dimension tragique en frappant Grumbach d'un aveuglement qui le conduit à s'enfermer toujours plus dans le destin auquel il tente d'échapper. Ce sont ses craintes qui le font tomber dans le piège tendu par Mendoza et suivre la fausse piste du père Agostin<sup>22</sup>, et il verra aussi un premier signe des représailles infernales dans l'effroi qu'inspire à Dalila comme au démon son visage ravagé, remettant involontairement l'Indienne à Mendoza pour courir après l'or de l'empereur<sup>23</sup>. Laisant la jeune femme derrière lui, Grumbach abandonne aussi ses compagnons et la communauté indienne dont, en vassal avoué de Montezuma, il s'affirme pourtant le défenseur, et c'est en voulant reprendre ce rôle après les exactions commises en son absence qu'il destinera la première balle à leur roi, réalisant inconsciemment la prédiction de Novarro<sup>24</sup>. Une combinaison semblable préside au second tir, le rhingrave voulant punir le duc, qui a fait arracher la langue à de nombreux Indiens, avec sa deuxième balle, avant de décharger la troisième sur Cortez<sup>25</sup>. Une fois de plus, le diable entre en jeu pour que s'accomplisse le vœu de Garcia, soufflant à l'esprit de Grumbach la tentation de l'oubli et de l'abandon qui va s'incarner dans la vision de l'Allemagne enneigée, elle-même inspirée par les paroles pleines de duplicité de Mendoza, dont Dalila

---

<sup>20</sup>Le lion n'est évidemment pas celui qu'on croit, comme le montrera la suite de l'histoire. Le motif grotesque du diable abusé est ici retourné, conformément à la tradition qui attribue au diable assez de duplicité pour jouer les perdants afin de mieux tromper ses victimes. On sait bien qu'il faut une longue cuillère pour souper avec lui, ce qu'illustre abondamment le *Volksbuch von Doktor Faust*, Goethe reprenant aussi le motif de la fausse duperie, notamment dans la scène du barbet (*Faust, Erster Teil*, v. 1393-1529).

<sup>21</sup>«„Rächt sich der Teufel immer so grausam?“ entfuhr es dem Grumbach.» *Kugel*, p. 190.

<sup>22</sup>Ibid. pp. 179, 194.

<sup>23</sup>Ibid. p. 198.

<sup>24</sup>Ibid. pp. 214, 222, 223, 233, 263, 281 (serment réitéré de venger les Indiens en détruisant l'armada),.

<sup>25</sup>Ibid. p. 284.

vient alors prendre la place comme cible de l'arquebuse<sup>26</sup>. Quant à la troisième balle, l'interruption brutale du récit en préserve le mystère, mais quelle que soit la manière dont on choisit de relier le cadre à l'histoire enchâssée, elle représente cette forme d'effacement du personnage qui, dans l'action mexicaine déjà, apparaît autant liée à la malédiction qu'à un vertige diabolique.

À travers tous ces motifs, qui introduisent dans le texte un surnaturel d'inspiration chrétienne relayé par des structures tragiques, le premier roman de Perutz combine faute personnelle et maléfices infernaux. Grumbach pêche par démesure en rêvant secrètement de la couronne impériale et commet une « outrance impie » en faisant bénir sa dernière balle par un pendu auquel il a refusé la pitié<sup>27</sup>. Mais la marche du monde est elle-même soumise, dans son ensemble, à la loi du Mal. Satan y est partout à l'œuvre et les préceptes religieux apparaissent comme autant de formules manipulables à l'infini : Alvarado se persuade ainsi qu'il a vraiment châtié un pécheur en poussant Pedro d'Olio à l'eau pour embarquer seul avec le plus d'or possible, mission qui lui apparaît finalement comme divine<sup>28</sup> tandis que Cortez dénoncera dans cet exploit accompli « à force de ruse, de mensonges, de cruauté et de dureté » le travail du diable<sup>29</sup>. Le narrateur brouille du reste lui aussi les repères, évoquant la volonté divine de manière contradictoire pour expliquer aussi bien « la grâce d'une courte paix » que la prolongation d'un bain de sang<sup>30</sup>. Dans cet univers séparé du ciel, les hommes ne peuvent que se méprendre lorsqu'ils cherchent les signes de la Providence : c'est en se découvrant pour honorer le Christ et proclamer sa

<sup>26</sup>Ibid. pp. 282-283 et 293.

<sup>27</sup>«„Um Gottes Barmherzigkeit willen, gebt mir die Arkebuse zurück.“ Aber der Grumbach blieb hart. Hatte er vordem die Arkebuse gegen die Gewalt des Cortez verteidigt, so wehrte er sich jetzt gegen das Mitleid, das ihn bei den kläglichen Bitten des Garcia Novarro überkommen wollte. „Verzeih' mir Gott“, sprach er, „Ihr bittet umsonst. Ich kann nicht tun, was Ihr von mir begehrt.“ Ibid. p. 190.

<sup>28</sup>Ibid. p. 249.

<sup>29</sup>«Und sich selbst sah er mit unendlichem Jubel von der Armada begrüßt und mit Dank und Ehren überhäuft, weil er es mit List, mit Lügen, mit Grausamkeit und mit Härte zuwege gebracht hatte, alles Gold bis auf das letzte Körnlein aus der Stadt hinwegzuführen». Ibid. p. 230.

«Aber der Cortez [...] fuhr ihn zornig an: „Der Teufel hat Euch das geheißten, der mag Euch's danken.“ Ibid. p. 254.

<sup>30</sup>Ibid. pp 81 et 225.

foi que le rhingrave perd définitivement Dalila et se croit plus que jamais poursuivi par la vengeance infernale, et ce sont les remords qu'il éprouve pour avoir tué Montezuma et abandonné ses compagnons<sup>31</sup> qui lui inspirent d'aider l'Indienne à fuir avec son rival, lui permettant de retrouver les paroles du Notre Père : la voie de l'expiation se confond avec l'ironie du destin et les cieux demeurent opaques.

- Engrenage -

Les rebondissements toujours plus funestes qui constituent l'action de *La troisième balle* s'inscrivent dans une double perspective religieuse et tragique où la transcendance apparaît comme une puissance énigmatique et muette : la fatalité à l'œuvre dans ce premier roman se confond avec le règne du diable tandis que péché et *hybris* se relaient pour mener à sa perte un héros toujours plus aveuglé, dépossédé de son libre arbitre, jouet d'un destin dont le sens ne se dévoile jamais. Ce dispositif se retrouve tout en évoluant au fil de l'œuvre perutzien. *Le marquis de Bolibar* propose le même type d'enchaînement complexe entre un principe destructeur impersonnel, incarné par Salignac, et une double faute commise par le chœur des cinq officiers, mené par le narrateur, qui se trouve en position d'acteur principal et non de commentateur. Ce n'est plus la passion du pouvoir qui donne le branle à l'action en entraînant ce héros collectif sur une voie tragique, mais un autre dérèglement de l'âme, un débordement du désir amoureux qui recouvre et dévoile une féroce rivalité entre hommes, nouvelle forme de cette volonté de puissance qui perdait déjà Grumbach. Et cet emportement conduit les officiers, comme le rhingrave, à commettre un péché explicitement rapporté à un contexte chrétien, l'un refusant la pitié au saint homme qu'est Novarro, outragé dans son agonie, les autres exécutant sous les sarcasmes le pieux *arriero*.

Entre *La troisième balle* et *Le marquis de Bolibar*, les éléments surnaturels subissent pour leur part une décantation et se cristallisent en

---

<sup>31</sup>Ibid. pp. 197 («[...] und Petri Trauer kam über ihn und Petri Reue, daß er um seines Antlitzes willen Christum verleugnet hatte.»), 214-215 («Wie kann ich schlafen in dieser Nacht, ich habe schuld an diesem Jammer!»), 263-267 (Grumbach est plein de contrition à la vue du roi qu'il a tué et tente en vain de prier pour sa victime).

deux personnages, Bolibar et Salignac, qui reconduisent comme l'on sait l'antagonisme ambigu figuré par le couple Novarro – Carbonaro, le marquis rayonnant par ailleurs secrètement de l'aura des alchimistes mis en scène dans le premier roman. La fatalité fait son entrée avec la figure de l'officier maudit<sup>32</sup> dont on a vu qu'il semble causer la perte du muletier, celui-ci déclenchant à son tour, par sa prière, un processus donné pour inéluctable. Cette double motivation se retrouve dans la marche à la catastrophe. C'est Salignac qui, ayant arrêté l'alcade par erreur, provoque indirectement la rencontre avec Monjita par laquelle est relancée une rivalité funeste aux officiers, et lui encore qui annonce aux convives l'envoi du premier signal. Le grognard surgit aussi près du couvent en flammes juste après que les cinq compagnons en furie en ont fait retentir l'orgue, provoquant ainsi le bombardement de la ville, scène où le vieux soldat de la Garde apparaît comme une sorte d'ange exterminateur, entraînant ses compagnons dans un incendie dont il sera le seul à s'échapper. Enfin, Salignac quitte la ville peu avant qu'elle ne tombe en compagnie de Jochberg, qui repère alors la voie offerte par le fleuve pour franchir les lignes ennemies, chemin qu'il empruntera quelques heures plus tard avec Monjita pour délivrer à son insu le poignard devant déclencher l'assaut final<sup>33</sup>. On le voit, l'inquiétant courrier est omniprésent et son intervention entraîne à la fois la prière de l'*arriero* et le déroulement du plan prêté à Bolibar, dont l'exécution semble transmise à ses futures victimes elles-mêmes par l'oraison muette du condamné.

Dans *La troisième balle*, Lucifer était partout à l'œuvre, omnipotent, multiforme, et la surdétermination de l'action, à travers la conjugaison de motifs comme la tentation du reniement, le pacte satanique, la vengeance du diable et la malédiction d'un condamné, laissait très peu d'espace au héros. La fatalité incarnée par Salignac reconduit la vision de l'histoire et de la condition humaine ainsi inscrite au cœur du premier roman perutzien dans la mesure où l'officier de la Vieille garde, identifié à la fois au Juif errant et à un serviteur de l'Antéchrist, renvoie lui aussi à une vision chrétienne du

<sup>32</sup>Pour plus de détails sur l'intrusion du surnaturel dans l'action à travers cette figure, on peut consulter les analyses de Matías Martínez : *Doppelte Welten*, pp. 185-187.

<sup>33</sup>*Marques*, pp. 120, 177-181, 201 et 229-230.

Mal, qu'il incarne pour le compte du pouvoir napoléonien comme Carbonaro servait Charles Quint et ses représentants, tout en entraînant dans la perdition chacun de ceux qui croisent son chemin. Mais il y a plus d'ironie dans ce nouveau dispositif, parce que les éléments de tragédie s'effritent en même temps que les références religieuses se trouvent présentées, comme on l'a déjà signalé, d'une manière beaucoup plus conjecturale.

Les fautes de Grumbach relèvent simultanément du tragique et de la morale chrétienne : rêvant de gloire impériale, il se laisse emporter par l'*hybris* en même temps qu'il pêche par orgueil et enfreint du même coup un ordre du monde à la fois politique et religieux ; provoquant un pendu, il offense la loi naturelle, force les limites assignées à l'homme et brave le destin tout autant qu'il manque à la pitié et à la compassion — l'expression d'« outrage impie » (« sündhafter Übermut »), choisie pour décrire ce mouvement, marque bien cette double perspective. Par ailleurs, la démesure du rhingrave se drape dans la noblesse de ses origines et des idéaux qu'il prétend défendre : de sang royal, il apparaît comme un combattant de la liberté religieuse et de la libération sociale, et si ses motivations secrètes entachent son engagement, elles ne lui ôtent pas sa grandeur. Le défi du héros est entier, touche aux plus hautes instances du temps et se joue au cœur du monde connu comme à ses limites, le conduisant à faire face, en terre barbare, aux multiples formes que prend un sort adverse coulé dans le moule chrétien pour prendre les traits de l'Ennemi et de ses suppôts.

Les enjeux du *Marquis de Bolibar* sont plus concrets, et les personnages plus dérisoires. Il ne s'agit que de banals officiers en campagne qui se déchirent pour une femme à partager, l'un plus rustre, l'autre plus haineux, un troisième un peu lettré, un autre encore mieux titré que ses compagnons. La passion qui attise leur rivalité et leur fait perdre la mesure est dès l'origine dépourvue de la grandeur héroïque que conserve Grumbach au sein de ses errements, de sorte qu'à l'inverse, leur faute devient plus personnelle. Dans son désir de pouvoir comme lorsqu'il s'avance sous le gibet de Novarro pour braver un mort qui le maudit, c'est le destin, la marche infernale d'un monde soumis au Mal que défie le rhingrave, et le diable le lui revaudra. En revanche, les soldats de la Grande Armée

s'abîment dans une haine dont les ressorts sont étroitement psychologiques et exercent envers *l'arriero* une violence nue, mise au service de leur seule conservation, dépouillée de cette légitimité recherchée dans la référence à un idéal. À travers cette scène d'exécution sommaire, Perutz dénonce l'arbitraire de la machine militaire au moment où il fustige aussi, dans un pamphlet fondé sur un travail de documentation précis, la justice rendue au sein de l'armée habsbourgeoise durant la Première Guerre mondiale<sup>34</sup>. La fatalité dont Salignac est porteur se militarise elle aussi : le grognard apparaît avant tout comme un génie de la guerre, du sanglant fracas des armes, de la destruction, et les officiers, dont la rivalité comme le crime participent pleinement de l'esprit soldatesque, succombent en le rencontrant à leur propre dynamique belliciste, soudain extériorisée en une force obscure dont l'interprétation en termes chrétiens demeure hypothétique, liée à une foi mâtinée de superstition et plus encore, comme on le verra, aux nécessités d'un récit secrètement conduit contre son narrateur. Le Mal qui présidait aux destinées humaines dans *La troisième balle* se spécialise dans ce nouveau roman historique — glissement révélateur de l'empreinte laissée par la Grande Guerre. Et les héros sont les jouets d'un sort qu'ils épousent étroitement, s'aveuglant pour hâter la catastrophe qui va les engloutir<sup>35</sup> : l'instinct de conservation qui les pousse à protéger leur brûlant secret se retourne contre eux-mêmes, les menant au meurtre du muletier qui inaugure le processus fatal, puis à l'enlèvement de Monjita qui en est l'aboutissement, tandis que la férocité de leur passion réduit à néant les

---

<sup>34</sup>Rappelons une fois encore que *Die Feldgerichte und das Volksgericht* est publié en 1920, alors que Perutz travaille au *Marquis de Bolibar*. Le dialogue des officiers, hésitant à passer l'Espagnols par les armes sans motif ni jugement avant de le convaincre de vol et de l'exécuter sans délai, fait écho à ces préoccupations (ibid., p. 75), et la manière dont le narrateur annonce l'épisode résume sans ambiguïté la situation : «An der Stadtmauer lieben wir ihn erschießen, heimlich und eilig, ohne Feldgericht und ohne Beichte.» Ibid., p. 50.

<sup>35</sup>Le thème de l'aveuglement est amplement développé, d'abord en liaison avec la mort de Bolibar à laquelle seul le narrateur croit (ibid. pp. 50, 82, 104), puis avec la montée d'une jalousie dévorante qui fait oublier toute prudence aux officiers (ibid. pp. 157, 162, 171-172).

efforts d'une raison tacticienne qui, à tout moment, pourrait encore les sauver<sup>36</sup>.

- Destins -

*Le cavalier suédois* soumet à une dernière variation cet engrenage tragique où la fatalité coïncide, dans une perspective critique, avec une représentation du Mal empruntée au christianisme, tandis que la vision de la faute continue à se personnaliser. Le récit se constitue comme une double vis associant le scénario de la légende vérifiée et le thème du Jugement divin, entre lesquels se glisse le rituel magique auquel se livre la petite fille du personnage principal pour retenir celui-ci auprès d'elle. Le premier élément, lié à la figure du meunier, prend en charge les éléments de superstition chrétienne tandis que le second, comme on l'a vu, introduit dans ce contexte la figure ambivalente de l'ange par laquelle s'opère un basculement encore discret vers le judaïsme. Le sort du voleur est scellé selon cette double logique. L'enfer du bagne lui est promis par le meunier qui annonce avec une prescience surhumaine, à la fin de la première partie :

« Il ne m'échappera pas [...]. Je le reverrai. Il dit qu'il veut rejoindre l'armée suédoise, mais il n'arrivera pas à destination. L'or et l'amour l'attendent au bord du chemin. »<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Au déferlement irrationnel et haineux qui préside à l'envoi des trois signaux (ibid. pp. 96, 121, 139-140, 164-165, 171-172) s'opposent les plans d'Eglofstein et du colonel, présentant à chaque stade une possible issue pour les troupes françaises, dont la situation est très favorable lorsque commence l'action. La population de La Bisbal, exaspérée par les exactions de la guérilla, leur est acquise et les reçoit bien (ibid., pp. 5, 39, 103), tandis que l'armée de Saracho n'est qu'une bande mal équipée et sans discipline dont le marquis démontre qu'elle n'a aucune chance de reprendre la ville si les habitants ne se révoltent pas eux-mêmes (ibid. pp. 38-40). Les officiers impériaux, connaissant les projets de Bolibar, sont même en mesure de préparer un piège aux insurgés : il suffit de lancer au bon moment le premier signal pour les attirer hors des fourrés et les anéantir (ibid. p. 105). Même alors que ce premier signal a été donné par Günther, bien trop tôt du point de vue tactique puisqu'il empêche la ville soudain cernée d'être approvisionnée en munitions (ibid. pp. 105, 121, 129), la partie n'est pas encore perdue car les renforts du général d'Hilliers ne sont pas loin (ibid. p. 128), et le colonel compte encore sur ces troupes fraîches après l'envoi du deuxième signal, qui a rendu la situation très difficile pour les deux régiments dont les réserves de poudre ont explosé (ibid. pp. 187-188). Tout tient alors à Salignac chargé d'une dépêche pour presser Hilliers d'intervenir alors que la guérilla attend encore le dernier signal avant de se lancer à l'attaque : c'est le moment où le secret des officiers s'évante à demi, conduisant Joehberg à emmener Monjita loin de la ville et à livrer ainsi le poignard fatal.

On retrouve ici un avatar de cette lutte perdue d'avance avec le démon ou ses représentants qui fait le fond même de la condition humaine et ne laisse aucune chance aux personnages, même si la vie peut apporter amour et richesse. Mais le tragique désespéré de *La troisième balle* et du *Marquis de Bolibar* s'infléchit dans *Le cavalier suédois*, où l'on a vu que le ciel s'ouvre avec le motif du Jugement.

Dans les premiers textes, la faute se trouve mise en scène, décrite de l'extérieur, et les héros s'aveuglent, abandonnés à une mauvaise conscience diffuse qui s'extériorise en une fatalité dont ils sont les jouets. Dans le dernier roman publié par Perutz avant l'exil, la faute est nommée, ce qui suppose une transcendance moins opaque, un système de valeurs plus facilement identifiables par lequel le monde et le destin retrouvent un peu de sens, et le personnage, en conséquence, un peu de liberté. C'est aussi la signification d'un verdict qui confie à l'accusé lui-même la garde de son crime :

« "Il est coupable", tonna la voix du Juge du haut des Cieux. "Et voici la sentence que je prononce contre lui : il devra porter seul le poids de ses péchés, sa vie durant, sans les avouer ou les confesser à quiconque, sauf à l'air et à la terre." »<sup>38</sup>

Comme l'on sait, le parcours tragique du voleur lui permet de payer sa dette envers Tornefeld, qu'il a trahi, et envers les femmes, qu'il a trompées chacune d'une autre façon. Plus encore : la faute initiale se trouve non seulement rachetée, mais aussi justifiée parce qu'elle apparaît comme nécessaire : il fallait que Tornefeld s'endurcisse aux forges épiscopales pour être à la mesure du destin héroïque qu'il s'était choisi ; il fallait une trempe de paysan pour sauver le domaine de Kleinroop et la jeune Maria Agneta. Et le cavalier, qui avait failli au commandement d'amour en fermant son cœur à la pitié pour usurper la place du gentilhomme<sup>39</sup>, s'y soumettra finalement

<sup>37</sup>«Der entläuft mir nicht [...]. Den seh' ich wieder. Er sagt, daß er wolle zum schwedischen Heer, aber er kommt nicht hin. Das Gold und die Liebe sitzen am Wegrand.» *Reiter*, p. 99.

<sup>38</sup>«„Er ist schuldig“, kam aus der Höhe das donnernde Richterwort. „Und so verkünde ich das Urteil, daß er soll allein tragen durch sein Leben seiner Sünden Last und sie keinem gestehen und bekennen als der Luft und dem Erdreich.“» *Ibid.*, p. 168.

<sup>39</sup>*Ibid.*, pp. 85, 94, 105.



en sacrifiant sa quiétude à la sauvegarde des siens, sans même pouvoir s'en expliquer à sa femme qui l'accuse d'abandon, ce qui revient à endosser aussi la faute de Tornefeld, comme on l'a vu :

« Il la contredit, mais n'avait pas le droit de lui avouer la vérité, obligé de lui taire que c'était par souci d'elle et du nom porté par leur fillette, de l'honneur et du bonheur à venir de l'enfant, qu'il était contraint de séparer son destin du sien, qu'il y était poussé par la dernière extrémité, ne cherchant pas la gloire des armes dans les rangs suédois, mais une mort honnête à laquelle il ne pouvait prétendre en restant au domaine. »<sup>40</sup>

Avant même de comprendre pleinement le sens du Jugement, il en exécute la sentence en partant sans pouvoir se justifier aux yeux de celle qu'il aime, choisissant une voie conforme à la loi qu'il a jadis violée, ce qui change radicalement la nature du tragique perutzien en laissant une place au libre arbitre et au rachat. C'est ainsi que dans les dernières lignes du roman, l'enfant pourra prier pour l'âme de « ce pauvre homme [...] passant dans son cercueil sans que personne le pleure »<sup>41</sup>.

Le tragique, qui se résout dans l'acquiescement final de l'ange à la fin du *Cavalier suédois*, tend à s'estomper dans *La nuit sous le pont de pierre*, où le monde du ghetto n'est pas soumis à une fatalité opaque qui prend le masque du diable, mais à la Loi. Il ne s'agit cependant pas d'une conversion béate et réconfortante. D'une certaine manière, la règle qui tient le monde en équilibre peut apparaître elle aussi fort lointaine, hors de portée des simples mortels immergés dans l'histoire<sup>42</sup>. Le plan divin contrecarré par le grand rabbin, qui suppose un attentat contre l'empereur dont les retombées risquent d'être dramatiques pour la communauté juive, demeure aussi énigmatique que le destin réservé à Berl Landfahrer. On songe au livre de Job et à cette conception selon laquelle Dieu est incommensurable avec

<sup>40</sup>«Er widersprach ihr, aber die Wahrheit durfte er ihr nicht bekennen: daß die Sorge um sie und um des Kindes Namen, Ehre und künftiges Glück ihn trieb, sein Schicksal von dem ihren zu trennen, daß er es in äußerster Not tat und daß er nicht Kriegsglorie suchte im schwedischen Heer, sondern einen ehrlichen Tod, der ihm nicht vergönnt war, wenn er auf dem Hof blieb.» Ibid., p. 222.

<sup>41</sup>«— für diesen armen Mann bet' ich, der dort im sarge liegt, es weint keiner um ihn, gib ihm die Seligkeit!» Ibid. p. 274.

<sup>42</sup>La définition proposée par Perutz à sa fille, à la fin de sa vie, selon laquelle Dieu est une formule mathématique qui régit l'univers (Leo Perutz cité in Jürgen Serke, op. cit., p. 281 ; voir 2.1, *Contestation* et 6.2, *Sortilèges*), prend peut-être ici son sens.

sa créature, de sorte que les épreuves auxquelles il peut la soumettre restent inaccessibles à l'entendement et n'ont pas à être justifiées. Mais Perutz ne dit rien de la récompense que la Bible accorde au Juste resté fidèle à sa foi, et il abandonne le pauvre Berl à un destin obscur qui le mène vers la folie. Plus encore : la faute de Loew, son opposition aux impénétrables décrets de la Providence, est une nécessité, justifiée par un principe d'amour purement terrestre dont le rabbin rappelle l'étreignante beauté à l'ange Asaël, « qui connaissait les voies et sentes secrètes du monde céleste, alors que les chemins du cœur humain lui étaient devenus étrangers »<sup>43</sup>.

Tous les éléments de tragique n'ont donc pas disparu dans l'univers de la Loi, sans doute parce qu'à travers les légendes puisées au fonds pragois de sa jeunesse, Perutz évoque moins ce monde comme un ordre dans lequel il proclamerait soudain sa foi que comme un horizon rêvé, une forme d'utopie rétroactive qui se constitue dans le mouvement même du deuil auquel elle donne lieu. George Steiner considère que « la tragédie est étrangère à la vision judaïque du monde », opposant la justice du Dieu de la Bible à l'aveugle nécessité et à l'ironie inhérentes à la fatalité grecque<sup>44</sup>. C'est peut-être à la croisée de ces chemins que se tient *La nuit sous le pont de pierre*. Il y a par exemple dans le destin de Berl un écho de la fatalité qui pèse sur les personnages des romans précédents, dans la mesure où il est explicitement décrit comme un homme poursuivi par le malheur, quoi qu'il fasse, malgré sa grande piété, même si ce destin n'est jamais assimilé à l'action d'un principe malin semblable à celui qui s'incarne dans Carbonaro, Salignac ou le meunier fantôme. Et l'ironie le poursuit à travers les châtiments qui le frappent : d'abord voué à la mort pour avoir acheté à trop bon compte un manteau volé qu'il s'est empressé de restituer dès qu'il en a connu l'origine, il sera rendu fou pour avoir surpris dans le dialogue des chiens, qu'il voulait seulement faire taire afin de se recueillir une dernière

---

<sup>43</sup>«„Ihr Menschenkinder“, sprach der Engel weiter, „gar arm und voll von Kümernissen ist Euer Leben. Warum beschwert Ihr es mit der Liebe, die Euch den Sinn verstört und Eure Herzen elend macht?“ Der hohe Rabbi blickte mit einem Lächeln zu dem Engel auf, der die geheimen Wege und Pfade der oberen Welt kannte, aber die Wege des Menschenherzens waren ihm fremd geworden.» *Nachts*, p. 259.

<sup>44</sup>George Steiner : *La mort de la tragédie*, Paris : Gallimard, 1993, pp. 11-16 (éd. originale : *The Death of Tragedy*, 1961 ; première traduction française 1965) .

fois, le secret d'une fortune destinée à lui échapper toujours. Le ciel exerce sa vengeance envers le pauvre homme avec une cruauté soulignée par le passage d'une faute formellement identifiée, mais sans commune mesure avec la mort dont elle est punie — l'achat illicite du manteau — à la mention d'une simple erreur, jamais éclaircie, commise par Berl en usant d'une formule kabbalistique pour retrouver le calme au fond de sa prison<sup>45</sup>.

Comme l'on sait, l'épisode est chronologiquement l'un des derniers du cycle : le rabbin et Meisl ont disparu ; l'empereur est débordé par la guerre civile en gestation et par sa propre folie ; la Bohême et sa capitale, où chrétiens et Juifs cohabitaient tant bien que mal, entrent dans une ère de douleur et de destruction. La nouvelle précédente annonçait déjà, avec une ironie plus ludique, le même désastre. Dans *La table de l'empereur*, l'utraqviste convaincu, très attaché aux libertés de Bohême, qu'est Pierre Zaruba, va se trouver porté à accomplir l'acte fatal qu'il voulait justement éviter : refusant d'accompagner Georges Kaplir au château parce qu'une prophétie lui interdit de partager la table de l'empereur, sous peine de mettre en péril la nation qu'il veut défendre, il mangera sans le savoir les restes impériaux dans une auberge du Petit Côté. Le récit, qui se développe à partir d'une faute analogue à celle commise par Berl — se procurer sans méfiance, à trop bon compte, un élément de luxe —, mêle ainsi le schéma de la légende vérifiée à un parcours tragique dont la noirceur est masquée par le jeu littéraire. Dans son commentaire, Jakob Meisl précise que Zaruba, persuadé que le repas ne lui coûterait pas les yeux de la tête, finira par la perdre, décapité avec les autres rebelles tchèques en 1621<sup>46</sup>. Mais ce destin se fond, à travers une série de pirouettes verbales, dans le non-sens généralisé de l'histoire, où des causes infimes produisent des effets terribles

---

<sup>45</sup>«Daß er am heiligen Sabbat, aus der Festesfreude heraus, verhaftet und hinweggeführt worden war, das gehörte auch zu seinem Unglück. Dabei konnte man nicht sagen, daß er in dieser Sache völlig unschuldig war, denn das wahre Mißgeschick kommt ja nicht von Gott.» *Nachts*, pp. 38-39 (suit le récit de l'achat du manteau).

«Der Berl Landfahrer ist sich nie darüber klar geworden, welcher Fehler sich in seine magische Formel eingeschlichen hatte.» *Ibid.* p. 46.

<sup>46</sup>«[...] er hat, wie er in den Wirtshausgarten ging, der Peter Zaruba, gedacht, den Kopf kann's nicht kosten, — es hat ihn aber doch den Kopf gekostet, denn er ist nach der Schlacht am Weißen Berg mit vierundzwanzig anderen Herren vom böhmischen Adel auf dem Altstädter Ringplatz hingerichtet worden.» *Ibid.* p. 36.

sans rapports avec elles : c'est une avidité toute bénigne qui conduit Zaruba à réaliser la prophétie au prix de sa propre vie, et c'est cette fatalité familiale qui provoque un divorce entre Tchèques et Allemands destiné à perdurer à travers les siècles depuis la Montagne Blanche jusqu'aux affrontements marquant la fin de la double monarchie. Perutz ne se contente donc pas de tourner en dérision l'histoire professorale, comme on l'a vu, mais traite avec la même ironie le modèle de la légende vérifiée, jouant de ces références l'une contre l'autre, au bénéfice d'une jubilation de conteur, pour annoncer une catastrophe qu'il sait peindre ailleurs en des couleurs plus sombres.

Ces deux récits, dans lesquels s'esquisse dès le début du roman toute la fresque historique qui en fait la trame, sont les seuls à présenter des destinées tragique comparables à celles des précédents héros perutziens, où une fatalité opaque s'enchaîne à une faute personnelle pour mener les personnages à leur perte sans que se dévoile le sens de ce châtement. Mais l'ironie du sort préside aussi à l'enchaînement de causes et de conséquences qui, d'une nouvelle à l'autre, détermine la marche générale de l'action et pousse l'histoire vers la catastrophe, menant du geste du rabbin qui sauve l'empereur pour protéger son peuple à la rencontre de Rodolphe avec Esther, puis à l'adultère symbolique auquel Loew est contraint de prêter la main, donc au châtement du ghetto à travers les plus innocents de ses membres et à la mort d'Esther enfin, qui inaugure aussi le lent déclin de l'empereur et ouvre ainsi les portes à la guerre et à la perte de la Bohême. Si la transcendance à l'œuvre dans cet engrenage demeure obscure, elle n'est toutefois pas radicalement séparée de la sphère humaine parce qu'elle est dûment médiatisée : l'ange instruit le sage qui protège la communauté en se chargeant lui-même de péchés que sa science le met en état d'assumer. Loew dialogue avec le ciel et enfreint la Loi en connaissance de cause, à bon escient, alors que Grumbach ou les officiers napoléoniens se rebellaient en vain contre un destin énigmatique. Par cette transgression même, le rabbin prolonge le fragile équilibre d'un monde placé sous sa tutelle. C'est pourquoi les parcours des autres figures mises en scène dans le cycle pragois ne relèvent pas d'une structure tragique. Ce n'est pas le sort qui s'acharne sur van Delle, mais son propre enfermement dans un système de pensée abstrait et clos, et la mort d'Esther est une nécessité fixée par la

Loi tout autant que la conversion de Juranic et le salut de Collalto ; quant aux autres acteurs — Koppel-Bär et Jäckele-Narr, Heinrich, Brabanzio, Brouza, ou l'heureux Wallenstein — ils connaissent des vicissitudes variables qui ne se constituent pas en destin. C'est seulement après la mort du rabbin miraculeux que le monde sera rendu aux forces du chaos, à l'œuvre dans la folie de Berl comme dans l'exécution de Zaruba.

**7.2- « Das ist die Geschichte [...], sie gehört Ihnen, machen Sie aus ihr, was sie wollen »<sup>47</sup> - Jeux de piste fantastiques : parcours métaphysiques et miroirs de la conscience malheureuse**

**- Dichotomie -**

Avec les thèmes de la fatalité, de la faute et du destin, comme avec les motifs et figures empruntés au merveilleux et au conte noir, le surnaturel vient s'immiscer dans un monde par ailleurs solidement ancré dans la réalité. On sait que cette rencontre suffit à inscrire les œuvres concernées dans le sillage du fantastique. Mais Perutz met aussi cette structure en abyme, faisant apparaître l'antagonisme qui la constitue à travers des jeux d'hypothèses contradictoires qui reconduisent, souvent avec ironie, cette fameuse hésitation interprétative chère à Todorov. L'apparition du meunier, dans *Le cavalier suédois*, en fournit un exemple particulièrement abouti. Lorsque, dans *Le marquis de Bolibar*, Eglofstein relaie la terreur qu'inspire Salignac aux Espagnols comme aux hommes de troupe par un témoignage destiné à confirmer les superstitions catastrophistes de ces âmes simples, il suscite des réserves éphémères parce que ses auditeurs n'ont aucun autre argument à lui opposer qu'un hasard finalement énigmatique, par la bouche de Donop, ou bien le prosaïsme intempestif de Brockendorf<sup>48</sup>. En revanche, la légende du moulin hanté se double d'un récit complet et cohérent qui propose une explication réaliste au retour du suicidé : décroché à temps de sa potence par les gens de l'évêque, il a eu la vie sauve et parcourt désormais le monde comme roulier à la solde du prélat<sup>49</sup>.

Tous les dialogues engageant ce revenant et ses visiteurs jouent sur des doubles sens permettant à chacune des parties de maintenir sa logique en évitant une confrontation directe : pour le voleur, le meunier s'est échappé des flammes de l'au-delà, ce que l'intéressé interprète comme une allusion aux forges infernales, et chacun poursuit en fait son monologue<sup>50</sup>, refusant d'entrer dans les vues de l'adversaire. Ainsi, lorsque l'inquiétant

---

<sup>47</sup>*Mond*, p. 148.

<sup>48</sup>*Marques*, pp. 131-135.

<sup>49</sup>*Reiter*, pp. 36-37.

<sup>50</sup>*Ibid.* pp. 35-36.

voyageur s'enquiert comme tout un chacun des activités de ses hôtes, le voleur n'entend pas se laisser duper :

« Il lui semblait que cet homme mort depuis longtemps, qui voulait se faire passer pour une personne de chair et de sang, savait très bien à qui il avait affaire, et que lui, le voleur, avait passé sa vie à dérober tout ce qui lui tombait sous la main : lard, œufs, pain et bière, canards attrapés dans la mare et noix gaulées de l'arbre. C'est pourquoi il préféra ne rien dire de son métier. Désignant d'une main mal assurée les sombres forêts où se trouvaient les martinets de forge et le bocard, il dit : 'Je veux aller là-bas pour gagner mon pain.' »<sup>51</sup>

La confrontation suivante, qui met aux prises le roulier pressé de livrer son homme à l'évêque et le voleur que sa rencontre avec Maria Agneta a entraîné dans d'autres projets, mobilise constamment ce double registre. À l'ancien meunier qui lui demande de le suivre sur l'heure parce qu'il doit quitter la place avant le matin, le voleur répond en invoquant la légende : il sait bien que le fantôme ne dispose que d'une nuit par an pour payer sa dette avant de retourner à la poussière de sa tombe, allusions que l'intéressé ignore, leur opposant son présent métier qui l'oblige à partir à l'aube pour Venise, d'où il doit ramener verreries, étoffes, tapisseries et chiens d'agrément pour son maître.<sup>52</sup> Perutz joue de ces ambiguïtés avec distance, du reste, introduisant dans une situation codifiée à l'extrême, liée au modèle du roman terrifiant d'inspiration "gothique", des ruptures de tons comiques. Certes, le voleur est glacé de peur lorsque surgit soudain du brouillard enneigé cet adversaire énigmatique, mais il retrouve vite une insolente verve populaire pour s'en défendre et le piège aussi facilement que Grumbach trompait le diable, en lui faisant observer qu'aucun marché ne saurait tenir s'il n'est scellé par un verre d'eau-de-vie, ce à quoi le roulier se tiendra scrupuleusement dans la suite. De même, le fantôme, tout inquiétant qu'il soit, a besoin d'une main bien humaine pour se relever de terre.

---

<sup>51</sup>«Es war ihm, als wüßte dieser längst Verstorbene, der für einen Menschen von Fleisch und Blut gelten wollt', sehr wohl, mit wem er es zu tun hatte, und daß er, der Dieb, sein Leben lang alles gestohlen hatte, was ihm unter die Hände gekommen war: Speck, Eier, Brot und Bier, die Enten aus dem Teich und die Nüsse vom Baum. Darum schwieg er lieber von seinem Gewerbe. Er deutete mit unsicherer Hand auf die dunklen Wälder, in denen die Eisenhammer und das Pochwerk lagen, und sagte: „Ich will hintüber und dort nach meinem Brot trachten.“» Ibid. p. 37.

<sup>52</sup>Ibid. pp. 86-87.

Entre temps, il aura néanmoins fallu le recours à une formule d'exorcisme pour briser le pouvoir du revenant et l'amener à se contenter de recruter le fragile Tornefeld : si le texte conserve encore son ambivalence à ce point, le meunier accusant le voleur de l'avoir tout simplement poussé dans la neige, c'est finalement le monde de la superstition qui l'emporte, comme dans *La troisième balle*. Le double sens des répliques s'inverse en effet, et le spectre n'oppose plus aux insinuations de la victime qui lui échappe qu'un discours confirmant en fait les craintes nourries par celle-ci de se voir percée à jour par un esprit aux pouvoirs surnaturels :

« Le voleur savait bien qu'il n'avait pas poussé le défunt meunier. La formule de bénédiction qui lui était venue aux lèvres au bon moment, c'était elle, elle avait si bien fait effet que le fantôme avait dû le lâcher, lui, le voleur, pour tomber à genoux. Il se pencha vers le sol et demanda :

'Monsieur me donne-il congé ? Suis-je libre de m'en aller ?'

'Va où tu veux, personne n'a besoin de toi', cria le mort en attrapant la main du voleur pour se relever. 'Je vois bien à ton chant quel genre d'oiseau tu es. Va ! Cours à la potence et cherche quelqu'un qui soit prêt à te pendre, je ne veux plus avoir affaire avec toi en rien.

La voie était libre. Le voleur riait sous cape [...]. Il avait gagné la partie, le fantôme qui sortait une nuit par an de sa tombe pour payer de chair vive et de sang chaque sou de sa dette à l'évêque, son ancien maître, ce fantôme n'avait plus de pouvoir sur lui. »<sup>53</sup>

L'issue de ce duel ambigu marque un tournant du récit, le discours indirect libre faisant insensiblement passer au compte du narrateur l'hypothèse surnaturelle, qui va se trouver confirmée à la fin du roman. Lorsque le roulier retrouve Tornefeld, libéré du bagne épiscopal, les deux versions de son destin continuent de se juxtaposer, le second acteur rappelant au premier la légende que celui-ci s'empresse de démentir. Mais le narrateur se tient

<sup>53</sup>«Der Dieb wußte wohl, daß er den toten Müller nicht gestoßen hatte. Der Segen, der ihm im richtigen Augenblick über die Lippen gekommen war, der war's gewesen, der hatte solche Wirkung getan, daß das Gespenst von ihm, dem Dieb, hatte ablassen und in die Knie fallen müssen. Er bückte sich zur Erd' und fragte: „Hab' ich Urlaub? Läßt der Herr mich gehen?“ „Scher dich, wohin du willst, es braucht dich keiner“, schrie der tote Müller und dabei haschte er nach der Hand des Diebs und richtete sich auf. „An deinem Geplärr hab' ich erkannt, was du für ein Vogel bist. Geh! Renn zum Galgen und such dir einen, der dich henkt, ich will mit dir nichts mehr zu schaffen haben;“ Der Weg war frei. Der Dieb lachte leise vor sich hin [...]. Er hatte das Spiel gewonnen, das Gespenst, das alle Jahr auf einen Tag aus seinem Grab kam, um seinem gewesenen Herrn, dem Bischof, mit lebendigem Fleisch und Blut einen Pfennig von seiner Schuld zu zahlen, dieses Gespenst hatte keine Gewalt mehr über ihn.» Ibid. pp. 89-90.



désormais sur les rives du conte, entretenant en son propre nom le doute au sujet de la reconversion du suicidé tandis que la mise en scène insiste sur ses inquiétants dons de divination<sup>54</sup>. Un peu plus tard, alors que le meunier emmène enfin le voleur aux forges, il disparaît peu à peu dans le brouillard, à l'endroit où fut creusée, en pleine forêt, sa tombe sans croix de suicidé, non sans avoir lui-même achevé le récit de la légende qu'il avait d'abord niée, contant à son interlocuteur comment il est resté pendu parce que personne ne voulait couper la corde, jusqu'à ce que le diable se charge lui-même de le décrocher pour l'ensevelir en terre profane<sup>55</sup>.

Perutz joue donc en virtuose de l'ambiguïté fantastique, construisant un récit double où un surnaturel terrifiant, qui se prête aussi à des effets comiques, s'insinue dans l'action malgré les doutes qu'il suscite. On retrouve un travail comparable dans *La table de l'empereur*, où Kaplir oppose un bon sens empreint de prosaïsme à la légende révélée par Zaruba :

« Voyons, Pierre, chaque famille en ce pays est dépositaire d'une telle histoire. Que ma grand-mère ne m'a-t-elle pas raconté sur les Kaplir. On dit que l'un s'est enivré avec le roi Venceslas le Fainéant jusqu'à le faire rouler sous la table — trois jours et deux nuits qu'ils ont passés à boire ensemble sur le Vysehrad, ces héros. Et cet autre Kaplir qui a tué le dernier dragon de Bohême : la bestiole vivait, paraît-il, quelque part dans la région de Saaz où pousse aujourd'hui le houblon. Mais même en supposant que ton histoire soit absolument vraie — aussi vraie que parole d'Évangile — qui te dit que Zizka ait été un si grand prophète ? Un preux combattant, un héros de la liberté, ça oui, je ne le nie pas, mais qu'il ait aussi été prophète, je ne l'ai jamais entendu dire. »<sup>56</sup>

<sup>54</sup>«Ja, des Herrn Bischofs Vogt hält strenge Zucht unter den Malefizgesellen, wie sollt's auch anders gehen, Justitia muß überall administriert werden“, sagte der Mann, der vorgab, des Bischofs Fuhrmann zu sein.» Ibid. p. 252.

«Ein Reitpferd, das geschwinde läuft, begehrt der Herr, und einen Degen“, sagte der im roten Wams. „Ja, und ein paar Pistolen!“ rief der Rührum ganz verdutzt. „Aber welcher Teufel hat dir das verraten?“ „Ich hab's dem Herrn von der Stirn und aus den Augen abgelesen“, gab der Mann, der für einen Fuhrmann gelten wollte, zur Antwort. „Und ich weiß noch mehr: der Herr ist willens, das Pferd aus eines Bauern Stall zu stehlen.“» Ibid. pp. 252-253 (le revenant omniscient indique ensuite à Tornefeld où trouver ce dont il a besoin).

<sup>55</sup>Ibid. pp. 262-263.

<sup>56</sup>«Aber sieh her, Peter, jede Familie hierzulande hat solche Historien. Was hat mir meine Großmutter nicht alles von den Kaplirs erzählt, wie einer den König Wenzel den Faulen unter den Tisch getrunken hat, drei tage und zwei Nächte haben sie miteinander auf dem Wyschegrad gesoffen, die Helden, und ein anderer Kaplir hat den letzten böhmischen Drachen umgebracht, das Tierchen soll irgendwo in der Saazer Gegend gelebt haben, wo jetzt der Hopfen steht. Aber nimm schon an, daß die Geschichte heiligwahr ist — wahr

Cette tirade résume bien la manière de Perutz, qui affiche une fois de plus comme tels les emprunts faits au domaine de l'imaginaire tout en opposant la légende à l'histoire attestée, la dérision présidant, comme l'on sait, autant au recours aux archives qu'à la motivation mythique de l'action. Ainsi, l'argumentation dans laquelle se réfugie Zaruba pour révoquer les doutes émis par son compagnon s'effrite d'elle-même : Zizka était aveugle, affirme-t-il, or Dieu accorde parfois aux aveugles de voir l'avenir avec les yeux de l'esprit, donc le narrateur croit à la prophétie<sup>57</sup>. Le syllogisme est évidemment bancal, neutralisé par ce « parfois » ouvert comme une brèche dans laquelle s'engouffre le désir du locuteur, explicité par les scories qui encombrant et invalident ensuite ses déductions : il croit en fait « comme son père et son grand-père », il croit à la prédestination de sa famille, c'est-à-dire à sa propre vocation, justifiant ainsi l'action dans laquelle il est déjà engagé, comme en atteste aussi la suspension du discours après un « peut-être » suggérant l'existence de quelque projet secret destiné à actualiser cette mission libératrice<sup>58</sup>.

La chute de la nouvelle semble cependant confirmer la légende : ayant enfreint l'interdit, Zaruba échouera dans son dessein historique. Mais l'ironie est encore à l'œuvre dans les raisonnements du narrateur, qui oppose avec hardiesse à une irrécusable logique militaire ce mythe familial qu'il vient de mettre en doute dans son propre récit. Aucune interprétation ne tient : l'histoire classique ne peut intégrer la légende vérifiée dans ses schémas explicatifs, mais la logique du conte, incarnée par un personnage fictif, ne s'impose elle-même à l'histoire que dans la dérision. L'aventure de Zaruba demeure donc une énigme, elle met en scène une coïncidence tragique entre prophétie et événements qui s'offre à un jeu interprétatif

---

wie das Evangelium —, wer sagt dir denn, daß der Zischka solch ein großer Prophet war? Ein Kriegs- und Freiheitsheld war er, das bestreit' ich nicht, aber daß er auch ein Prophet gewesen ist, davon hab' ich nichts gehört.» *Nachts*, pp. 29-30.

<sup>57</sup>«Vergiß nicht, der Zischka war blind [...]», erklärte ihm der Zaruba. „Bisweilen verleiht Gott den Blinden prophetische Gaben, läßt sie mit dem geistigen Aug' in die Zukunft sehen.» *Ibid.* p. 30.

<sup>58</sup>«Und ich glaub' an Zischkas Prophezeiung, wie mein Vater und mein Großvater an sie geglaubt haben, ich glaub' daran, daß ein Zaruba unsere alte böhmische Freiheit wiederaufrichten wird, und vielleicht ... Kurzum, ich esse nicht von des Kaisers Tisch.» *Ibid.*

infiniment ouvert : les faits se juxtaposent en une marqueterie dont la cruauté est un défi, une invitation à construire un sens en tentant d'ordonner des indices justement disposés de manière à empêcher que soit levée la contradiction.

- Croyances -

On pourrait multiplier les citations de scènes qui, donnant ainsi lieu à des interprétations divergentes, apparaissent comme autant de points de bifurcation où les récits se dédoublent. Lorsqu'ils n'opposent pas de scénario réaliste à une lecture légendaire des faits, ces moments de rupture sont en général construits à partir d'une alternative classique dans l'histoire du fantastique, où l'hypothèse surnaturelle se trouve relativisée par le doute affectant la perception du phénomène en cause. Les héros perutzien confrontés à des manifestations semblant excéder les limites de l'expérience quotidienne se trouvent en effet très souvent plongés dans un état second — somnolents, blessés et fiévreux, ou bien sous l'emprise de quelque drogue. C'est en s'endormant<sup>59</sup> que le cavalier suédois se voit transporté au ciel pour y être jugé, et l'ange revient le visiter à l'heure de sa mort, alors qu'il gît le corps brisé par une chute. Le lieutenant Rohn, qui rapporte à ses camarades les terrifiants projets d'un marquis aux étranges pouvoirs, est un témoin à la conscience altérée : touché par une balle dans le dos, il lutte contre la fatigue et la fièvre, perdant parfois connaissance<sup>60</sup>. Jochberg suggère par ses dénégations mêmes qu'il assiste dans un demi-sommeil à la prière par laquelle Salignac révèle sa rage de destruction et annonce la venue de l'Antéchrist<sup>61</sup>. L'intervention du diable dans les affaires de Grumbach

<sup>59</sup>«Er lehnte sich zurück an das Gemäuer, sein Kopf sank ihm zur Brust.» *Reiter*, p. 163.

«Er streckte sich nochmals, rieb sich die Augen und band sein Pferd los. „Wenn's nicht geträumt wär“, sagte er, als er den Hügel hinunterritt, zu sich, „dann hätt' ich kein Angst mehr vor Gottes feuerbrennendem Zorn.“» *Ibid.* p. 169.

<sup>60</sup>*Marques*, pp. 27, 29, 32, 37, 42, 45.

<sup>61</sup>«Und es will mir manchmal scheinen, als hätte ich das sonderbare Zwiegespräch nur geträumt, das Salignac mit einem führte, den ich nicht sah. Aber nein, ich bin wach gewesen, ich weiß es, und nur diesen einen Augenblick lang, als Eglofstein mit dem Obersten ins Zimmer trat und das freundliche Licht seiner Kerze den Raum erhellte — in dieser Sekunde nur hatte ich die trügerische Empfindung, als hätte sich eben ein schwerer und drückender Alptraum von meinen Schläfen gelöst. Aber es war eine Täuschung. Ich

coïncide elle aussi avec un moment d'égarement des sens, où l'effet du lierre indien se conjugue pour les compagnons du rhingrave à celui du vin, tandis que le héros voit se manifester l'esprit qu'il a conjuré au milieu d'âcres fumées, dans une scène qui se termine par une sorte de réveil général<sup>62</sup>.

Ce modèle narratif, dont on verra plus loin qu'il constitue une matrice de l'écriture perutzienne, permet d'affiner l'analyse du fantastique pratiqué par l'écrivain. L'effet de rupture, tel que l'ont analysé Caillois, Vax ou Todorov, suppose en général que l'avènement du surnaturel provoque un ébranlement suivi d'une sorte d'enquête en vue de comprendre ce qui apparaît d'abord comme une infraction insupportable, une menace pour la raison : au sein des lettres allemandes, Kleist en a fourni un modèle sans doute inégalé, dans sa cruelle concision, avec *La mendicante de Locarno*. Chez Perutz, au contraire, la magie et les apparitions font rarement scandale, parce que, renvoyant comme l'on sait à des pratiques et des superstitions fondées sur des conceptions religieuses dominantes, elles s'intègrent dans un système de croyances partagées par les personnages mis en scène. Dans l'empire de Charles Quint comme à la cour de Rodolphe II, l'alchimie et la kabbale se donnent pour des sciences tandis que la magie noire est d'autant plus réprouvée que son efficacité n'est pas mise en doute. Cette unanimité s'effrite lorsqu'on franchit les siècles, mais elle ne disparaît pas pour autant.

---

bin wach gewesen die ganze Zeit hindurch und ich erinnere mich, daß ich erstaunt war, als ich in der Finsternis Salignac erkannte.» Ibid. p. 193.

«„Da ist Jochberg“, meinte er und lächelte. „Ich wollte wetten: der Junge hat hinter dem Ofen geschlafen. Jochberg! Sie sehen drein, als wären Sie eben erst erwacht.“ Mir war selbst zumute, als hätte ich geschlafen und schwer geträumt.» Ibid. p. 197.

<sup>62</sup>«In dieser dritten Nacht aber, in der des Teufels Weizen blühte und mit seinem giftigen Atem den Menschen ihren Sinn betörte, in dieser Nacht gewann der Grumbach die drei Kugeln und die Arkebuse.» *Kugel*, p. 122.

«Sie tranken stumm einen Krug nach dem anderen leer, aber je länger sie tranken, desto starsinniger wurden sie in ihren Köpfen, wollten nicht eher von ihren Plätzen weichen, ehe sie nicht die Arkebuse erschnappt hätten, nach der ihnen der Sinn stand.» Ibid. p. 147.

«Aber alles blieb ruhig, der Teufel kam nicht, und der Grumbach stand allein in der Stube und wischte sich das Auge, denn das Feuer ließ einen beißenden und stinkenden Rauch von sich.» Ibid. p. 157.

«Während der Grumbach schreckerfüllt ob des grausamen und wilden Schmerzes, den der Teufel gezeigt hatte, in seinem Kreise stand, vernahm er plötzlich ein Pochen an der Tür und hörte seines Knechtes, des Melchior Jäcklein, Stimme: „Wachet auf, Junker! Es ist Morgen! Der Spanier will aufbrechen, der Nebel ist fortgeblasen!“ Ibid. p. 166.

Le voleur du *Cavalier suédois* ne fait que se rassurer à bon compte alors qu'il repasse par une belle journée d'été sur les lieux où il avait affronté à coup de formules magiques le revenant qui le terrifiait<sup>63</sup>, mais il demeure habité par une foi populaire qui lui fera accueillir sans douter, lorsque ses aventures toucheront à leur fin, le retour du meunier comme la vision de l'ange. Malgré la présence d'officiers napoléoniens marqués par les valeurs rationalistes du siècle des Lumières, l'univers du *Marquis de Bolibar* est lui-même largement empreint de superstitions d'inspiration chrétienne liées à la foi espagnole, mais aussi relayées par ces soldats qui ne cessent par ailleurs de railler le catholicisme du pays occupé, ce qui donne finalement plus de crédit encore à la légende du Juif errant<sup>64</sup>.

Contrairement à ce qu'affirme Hans-Harald Müller à propos de *La troisième balle*, ces compositions historiques, qui masquent ou atténuent la rupture constituée par l'avènement du surnaturel, n'annulent pas l'effet fantastique<sup>65</sup> : tout est question de conduite du récit et Perutz, écrivant au XXe siècle pour ses contemporains, joue du décalage chronologique et déplace les lignes de clivages. Si l'au-delà semble s'insinuer sans encombre dans l'univers de ses romans en costume, il est en fait bien loin de représenter un postulat que les textes se garderaient de mettre en doute. Perutz n'affirme jamais rien, en effet, de cet autre monde, lui laissant tout son angoissant mystère, et la pente des récits, qui entraîne le lecteur dans des enchaînements de fatalités et de malédictions, conduit toujours à la

<sup>63</sup>«Der Tag kam ihm wiederum in den Sinn, an dem er arm und elend und halb erfroren durch den mannshohen Schnee hinauf zur Mühle gegangen war und wie er das Arcanum gewonnen hatte, das war seines Glückes Beginn gewesen. Und daß er nun so herrlich auf Erden dastünd' mit Federn auf dem Hut und Geld und Wechselbriefen in seinen Taschen und daß er als einer von Adel aufziehen und prangen konnte. Der tote Müller, der sollte nur kommen mit seinem krummen Maul, das Fegefeuer war kein wahrhaftiges, sondern ein erdichtetes Wesen, in den Meßpaffen ihren Köpfen war das Fegefeuer, das hatte ihm der Brabanter gesagt, der hatte alle Länder ausgefahren, überall war er gewesen [...]» *Reiter*, p. 162.

<sup>64</sup>Voir à ce sujet : *LP Phant*, p. 71 et *Doppelte Welten*, p. 184-185.

<sup>65</sup>«Teufelspakt und Magie sind zwar mit unserem, nicht aber mit dem kulturellen Wissen des 16. Jahrhunderts über die Wirklichkeit unvereinbar. Die von Perutz benutzten zeitgenössischen spanischen Quellen über die Eroberung Mexikos enthalten Berichte und Schilderungen von noch weit ‚phantastischeren‘ Ereignissen als Teufelspakten und magischen Beschwörungen. Es gibt bislang kein schlagendes Argument dafür, Perutz' Romane der ‚phantastischen Literatur‘ zuzurechnen.» *Leo Perutz*, p. 100 (partiellement cité en 2.1, *Contestation*, p. 70).

même énigme — celle qui coûte la vie au marquis de Bolibar lorsqu'il répond aux officiers français en prononçant le nom de Dieu. Qu'en est-il au fond de la transcendance ? Cette « volonté énigmatique » rebaptisée aussi bien « destin » que « hasard » ou « éternelle loi des astres », cette fameuse « loi mathématique qui gouverne l'univers »<sup>66</sup> est-elle autre chose qu'une hypothèse insaisissable ? Plutôt que les manifestations inouïes, donc scandaleuses, d'un indicible qui se révélerait soudain pour confondre l'homme ou, plus rarement, pour le sauver, c'est la croyance que Perutz met en scène, la référence constante à un système de représentation de l'au-delà qui génère une certaine lecture du réel traduite dans les obsessions et les visions des personnages.

Au fond, Grumbach a-t-il vraiment conjuré le diable, et la malédiction de Novarro se réalise-t-elle ? Est-on certain que Salignac soit ce Juif errant porteur de destruction qui contribue à ce qu'une prière se trouve exaucée ? Le petit voleur réfugié dans un moulin de Silésie, en plein hiver, n'est-il pas le jouet de superstitions qui finissent par contaminer un narrateur au statut par ailleurs fort curieux ? Certes, les acteurs eux-mêmes ne doutent que rarement et les récits, par leur focalisation, épousent en général leur point de vue, comme le montre la fin du *Cavalier suédois* où les croyances du voleur perdent leur valeur d'hypothèse pour tenir lieu de fin mot de l'histoire. Pourtant, dans chacun de ces trois romans comme dans quelques épisodes de *La nuit sous le pont de pierre*, une certaine forme d'incertitude se maintient, et si l'on veut comprendre comment elle s'insinue dans des textes qui, loin d'en faire un thème central, s'attachent au contraire à l'effacer, il ne faut pas s'arrêter à la seule fable, à l'histoire et aux réactions des personnages, mais prendre en compte tout le discours littéraire, conformément aux conclusions tirées plus haut de l'analyse théorique. La juxtaposition du réalisme et de la légende constitue en soi, comme l'on sait, une rupture qui fait basculer les textes vers le fantastique. Mais Perutz souligne aussi l'ambiguïté foncière de son projet en désamorçant le pouvoir suggestif des éléments de merveilleux par une ironie de détail doublée d'un jeu sur l'ensemble du dispositif narratif : comme les références à l'histoire,

<sup>66</sup>*Marques*, p. 72 et Leo Perutz cité in Jürgen Serke, op. cit., p. 281 (voir 2.1, *Contestation*, 6.2, *Sortilèges* et 6.3, *Destins*).

les emprunts à un imaginaire religieux sont placés sous le signe de la déconstruction, et c'est par ce travail de sape qu'est reconduite, en dernière analyse, l'ambiguïté fantastique.

- Pièges -

L'étude des thèmes et motifs venus du conte a fourni maint exemple ponctuel de ce goût de la dérision. Revenir sur *La troisième balle* permet de comprendre comment cette ironie, relayée par l'architecture du récit, transforme le nimbe de magie dans lequel baigne toute l'action en pure conjecture. La scène du pacte diabolique oscille ainsi entre la bouffonnerie d'invocations trop savantes pour être entendues par Lucifer<sup>67</sup> et le frisson provoqué par les révélations venues soudain d'un coin obscur de la pièce où s'est retiré Carbonaro. Perutz souligne le cliché littéraire par des éléments de parodie : le rituel pratiqué par le rhingrave est décrit en forçant le trait pour mieux créer un effet de contraste avec l'inefficacité de toute la machine ainsi convoquée<sup>68</sup>. En même temps, l'écrivain opère un déplacement, déjouant la tradition pour faire surgir, alors qu'on ne l'attendait plus, un diable d'autant plus inquiétant, et la scène se referme sur un halo d'ambiguïté : Lucifer semble s'enfuir par une fenêtre d'où les compagnons de Grumbach, qui sont venus réveiller leur maître au matin, voient en effet s'échapper une silhouette de chauve-souris, de chouette ou de chat noir, avant de s'étonner de la présence soudaine du bourreau dans la ruelle, la coïncidence venant confirmer une identité démoniaque toujours établie de manière indirecte. Le lecteur se trouve donc plongé dans une sorte d'empire des signes où il est amené à interpréter l'épisode selon un modèle qui a fortement marqué la littérature allemande — on pense une fois encore aux

<sup>67</sup>„Ei, was für ein ungelehrter Teufel“, dachte der Grumbach voll Verdruß. „Der versteht nicht Latein.“ Und er begann von neuem geheime Zaubersprüche in seinen Mund umzuziehen, diesmal aber in hebräischer Sprache, denn er dachte bei sich: Ist der Teufel kein Pfaffe, so ist er gewiß ein Jud'.» *Kugel*, p. 157.

<sup>68</sup>«Dazu machte er in der Mitte der Stube ein Feuer an, zog auch mit dem Degen einen Kreis auf der Erde, in diesen trat er; sodann holte er seltsam geformte Wurzeln und giftige Kräuter aus der Tasche, die warf er ins Feuer. Und dazu begann er lateinische *conjuraciones* und *incantaciones* zu murmeln, daß ihm selbst die Haare zu Berge steigen wollten. Aber alles blieb ruhig, der Teufel kam nicht, und der Grumbach stand allein in der Stube und wischte sich das Auge, denn das Feuer ließ seinen beißenden und stinkenden Rauch von sich.» *Ibid.*.

démêlés de Faust avec un Méphistophélès volontiers farceur. En même temps, la focalisation du récit conduit à adopter le point de vue d'une figure centrale ancrée dans les croyances du XVI<sup>e</sup> siècle vis-à-vis desquelles l'écrivain prend justement ses distances par la parodie : l'hésitation todorovienne portant sur l'interprétation de faits fictifs se redessine en un jeu esthétique qui interroge finalement bien plus les certitudes et visions auxquelles s'abandonne le personnage témoin que le phénomène inouï lui-même.

L'architecture du roman amplifie ce questionnement. Ainsi que le remarque Hans-Harald Müller, la scène du pacte, comme le reste des aventures de Grumbach, est contée par un narrateur qui ne peut garantir l'authenticité de son récit<sup>69</sup> : contrairement à ce que prétend démontrer Müller, voilà précisément l'élément qui permet une double lecture et fait de *La troisième balle* un exemple parfait de ce « fantastique pur » dont on a si souvent reproché à Todorov qu'il soit insaisissable. La solution de continuité entre l'histoire-cadre et le récit enchâssé a suscité de nombreuses réflexions : Hans-Harald Müller en a proposé une analyse qui peut servir de fil conducteur en appelant quelques compléments et correctifs. Le texte se développe comme un piège, combinant deux questions ouvertes auxquelles il propose une réponse trompeuse. La première énigme concerne l'identité perdue de Prunelle-de-verre et son lien avec Grumbach ; la seconde touche à la réalisation de la malédiction lancée par Novarro, qui fait aussi le titre de l'œuvre : que devient la troisième balle ? Le recours à des motifs classiques empruntés à l'univers du conte — élixir magique, pacte satanique,

---

<sup>69</sup>Leo Perutz, p. 100 (voir aussi plus haut : 6.1, *Oralité*).

Le doute pesant sur la véracité du récit constitue le premier argument donné par Müller contre une interprétation de l'œuvre dans la perspective du fantastique ; le second, déjà cité, se rapporte au fait que la croyance au diable est répandue au XVI<sup>e</sup> siècle et ne crée donc pas de rupture au sein de l'œuvre. En fait, considérés ensemble, ces arguments permettent au contraire de souligner l'ambiguïté fondamentale d'une œuvre qui met en doute, à travers une rupture du dispositif narratif, les croyances dont se nourrit le récit enchâssé.

Sur les effets de brouillages narratifs par lesquels se trouve mise en doute l'histoire enchâssée, voir aussi Jean-Pierre Chassagne : *L'ironie du récit dans La troisième balle de Leo Perutz*. In *Chroniques allemandes*, Revue annuelle du Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC), N° 5 : *Écriture comique / Écriture politique*. Grenoble : Université Stendhal – Grenoble III, 1996, pp. 69-70.



malédiction — impose en première lecture une interprétation supposant que le capitaine du *Prélude* soit le même homme que le rhingrave rebelle, auquel le philtre de Crémonius rend vraiment la mémoire pour une nuit avant que la troisième balle ne le frappe symboliquement, en le replongeant dans une amnésie qui apparaît aussi comme une réalisation de la malédiction<sup>70</sup>.

Müller a insisté sur le fait que cette version, pour séduisante qu'elle puisse paraître, soulève plus de difficultés qu'elle n'en résout. Toutes sont liées à l'interruption abrupte du récit enchâssé : il existe une lacune relative à la conclusion des aventures de Grumbach dans le Nouveau Monde, que rien ne vient combler. Qu'est-il advenu, durant trente-huit ans, de l'arquebuse où était engagée la dernière balle maudite ? La question débouche sur deux problèmes de logique narrative qui interdisent de considérer le *Final* comme le prolongement du récit enchâssé. Le cavalier espagnol prétend en effet que Grumbach et Melchior sont morts et entreprend de conter une histoire qu'il présente comme achevée. Sa version des faits suppose l'accomplissement intégral de la malédiction dans le Nouveau Monde, où le rhingrave et son valet sont enterrés, issue incompatible avec une lecture ressuscitant les héros dans le *Final*, où le vœu de Novarro se réaliserait sur un plan symbolique<sup>71</sup>. Mais Müller tire de cette contradiction une conclusion erronée en affirmant qu'elle invalide l'hypothèse d'un accomplissement tardif et indirect de la vengeance du « Secrétaire du ciel ». En fait, la seule chose que le texte permette d'établir avec certitude est l'existence, dans les rangs de l'armée impériale, d'une *Histoire de Grumbach et de ses trois balles* au sujet de laquelle les esprits se

---

<sup>70</sup>C'est la vision donnée par le personnage lui-même dans le *Final* : «Und nun hat der Melchior Jäcklein, der Narr, den alten Reiter zu Tod' geschossen, ohne Sinn und Zweck, so wie er einst die junge Dalila im Zelte des Mendoza zu 'Tod' geschossen hat. Und hat zugleich mein vergangenes Leben getroffen und das Bildnis meiner Jugend zerstört, und wahrhaftig, der Fluch des Garcia Novarro ist heut bis an sein Ende erfüllt: Ja, die dritte Kugel hat mich getroffen.» *Kugel*, p. 313.

<sup>71</sup>Hans-Harald Müller : *Nachwort* zu *Die dritte Kugel*, pp. 257-258 et *Kugel*, pp. 18-19.

La force suggestive de l'histoire enchâssée est telle, cependant, que certains commentateurs s'y sont laissé prendre, comme Martina Buchner, qui ne met jamais en doute l'accomplissement de la malédiction dans le *Final* (*Die Form der Identität*, pp. 143-147).

divisent dès le prologue, lorsqu'un soldat anonyme contredit l'épilogue proposé par le vieux cavalier :

« "Non !", crie un autre. "Pas l'Allemand ! L'Allemand est vivant ! Mais il est maudit et damné parce qu'il a refusé de se découvrir devant le Christ. Il ne peut pas mourir, il parcourt les forêts sans trêve ni repos, et si un Espagnol ou un moine vient à croiser son chemin durant la nuit, il lui retourne la tête, face dans le dos !

"Ah ! que le diable m'emporte si l'Allemand ne se trouve pas enterré à Vera Cruz avec son valet muet."

"Farces que tout cela ! Il vit ! Je le sais mieux que vous !" »<sup>72</sup>

Opposant une légende<sup>73</sup> à une autre, le *Prélude* souligne par avance que les aventures de Grumbach, comme toute matière reprise dans des récits populaires, font l'objet d'une mise en forme variable, avertissement relayé par le lien qu'établit alors Prunelle-de-Verre entre cette histoire et des chansons de gestes comme *Amadis de Gaule* ou *Le chevalier au lion*.

Sous l'effet d'un philtre, un amnésique croit se reconnaître dans un récit héroïque. Il faut reformuler la question initiale en s'interrogeant sur le lien entre ce conte aux contours flous qui fait les délices des veillées de soldats et son principal auditeur, le capitaine Prunelle-de-Verre, par qui il se transmet aussi au lecteur — le roman superpose ainsi à l'histoire ambiguë d'une triple malédiction celle d'une légende dont la vérification par la mort annoncée du héros demeure elle aussi équivoque. Le point de divergence entre l'histoire promise par le récitant espagnol et le *Final* est précisément celui où les deux niveaux narratifs sont censés coïncider. L'impossible confluence des deux récits s'y trouve mise en abyme, reflétée dans le motif de la suppression de parole qui fait passer d'un plan à l'autre. Le cavalier espagnol s'apprête à conter la mutilation du valet à la langue trop bien

<sup>72</sup>«„Nein!“ schreit ein anderer. „Nicht den Deutschen! Der Deutsche lebt! Ist aber verflucht und verdammt, weil er vor Christi Bildnis den Hut nicht ziehen wollt“, und kann nicht sterben, sondern fährt mit seinem Knecht in toller Jagd durch die Wälder, und so ihm des Nachts ein Spanier begegnet oder ein Mönch, diesem dreht er das Antlitz zuhinterst!“ „Ei, so mag mich der Teufel lotweis holen, wenn nicht der deutsche samt seinem stummen Knecht in Veracruz begraben liegt.“ „Possen! Er lebt! Ich weiß es besser!“» Ibid..

<sup>73</sup>On retrouve dans ce condensé des éléments empruntés au mythe du Juif errant, que Perutz combine avec le motif de la chasse infernale, y ajoutant l'image de la tête retournée qui rappelle Jérôme Bosch (sur la chasse infernale ou "Wilde Jagd", voir notamment Gero von Wilpert : op. cit., pp. 73, 275, 279, 329, 347, 426 ; Wilpert note pp. 279 et 347 que le motif offre des parallèles avec ceux d'Ahasvérus et du Hollandais volant).

pendue, révélant au passage qu'il y a lui-même prêté la main. L'aveu se retourne alors en une exécution immédiate par laquelle Melchior, héraut réduit au mutisme, renvoie à son tour au silence son ancien tortionnaire, qui s'était approprié son rôle pour dire la geste d'un chevalier maudit : l'enchaînement de la violence fait éclater toute tentative de narration, qui serait aussi mise en ordre et établissement d'un sens.

Reste un jeu combinatoire qui mène le lecteur de conjecture en conjecture, à partir d'une série de questions ouvertes portant sur l'identité du capitaine amnésique, sur l'efficacité du philtre de Crémonius et sur la destination de la troisième balle. Comme le remarque encore Hans-Harald Müller, le prologue interdit aussi de considérer que le conte du cavalier espagnol est étranger au personnage de Prunelle-de-Verre, dans la mesure où il reprend en les reliant entre eux les quelques souvenirs dont dispose encore le vieux soldat privé de mémoire, en même temps qu'il met en scène son valet muet, sous le même nom de Melchior Jäcklein. Deux voies s'ouvrent à partir de ce point, elles-mêmes pleines de chausse-trapes : soit le capitaine est réellement Grumbach, mais alors, le récit que le cavalier espagnol se propose de donner de ses aventures est erroné, puisque le héros est encore en vie ; soit il n'est pas Grumbach, auquel cas il est étrange que ses souvenirs correspondent à la destinée d'un autre. Le texte fonctionne comme une attrape, « associant sans qu'elles se rencontrent l'histoire d'un homme à un homme dépourvu d'histoire »<sup>74</sup>, de sorte que le fin mot de l'affaire se dérobe à jamais.

---

<sup>74</sup>«Der [Leser] hat soeben einen Roman gelesen, in dem die Geschichte eines Mannes nicht zu einem Mann ohne Geschichte fand. Doch ist nun der Grund dafür einsichtig: Die erzählte und die fehlende Geschichte passen nicht zueinander. Grumbach sucht seine Geschichte, der spanische Reiter aber erzählt eine „Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln«, in der Kunst- und Wahrheitsanspruch so unversöhnlich konfliktieren wie die erzähllogisch unvereinbaren Erzählerstandpunkte. Die « Historie » des spanischen Reiters ist nicht Grumbachs Geschichte, und, so lautet die in der Erzählstruktur nur angedeutete Pointe des Romans: Sie wäre es selbst dann nicht geworden, wenn der spanische Reiter sie zu Ende erzählt hätte. Der Verlust der eigenen Lebensgeschichte läßt sich nicht durch eine Erzählung aus der Fremdperspektive restituieren.» Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Die dritte Kugel*, pp. 265-266.

Jean-Pierre Chassagne a souligné pour sa part que « *La troisième balle* [...] suggère le caractère labyrinthique de la quête du sens qui n'est jamais achevée : une énigme en cache une autre et une certitude acquise fait surgir une nouvelle question, comme si la réalité se dérobaient sans cesse à l'entendement. » Op. cit. (1996), p. 71.

- Clivage -

Se frayant un chemin à travers ces contradictions, Hans-Harald Müller a tenté de reconstituer une version cohérente de l'action présentée dans *La troisième balle*. Après avoir établi que l'œuvre est construite autour d'une énigme insoluble, proposée comme un leurre dans le titre, il pense pouvoir en réduire les bifurcations narratives pour les intégrer dans un schéma unique reposant sur deux affirmations logiquement déduites au cours d'une minutieuse analyse textuelle. À ses yeux, il est nécessaire d'assimiler Prunelle-de-Verre au rhingrave déchu, puisque les bribes de souvenirs conservées par le premier correspondant à certains épisodes des aventures mexicaines contées par la suite. Dès lors, le *Final* ne peut pas s'interpréter comme l'accomplissement symbolique et retardé de la malédiction<sup>75</sup>, thème qu'il faut considérer avec une suspicion d'autant plus grande que la perte d'identité faisant de Grumbach un docile soldat impérial se trouve suffisamment motivée par ses échecs répétés et les obsessions d'autant plus démesurées qui en découlent, sans qu'il faille recourir au surnaturel pour l'expliquer<sup>76</sup>. La rigueur de la démonstration n'est en fait qu'apparente. Si le texte multiplie les signaux invitant à douter de la véracité du cavalier espagnol, rien ne permet d'opérer une sélection, au sein du récit enchâssé, entre des éléments qui seraient plus dignes de foi — ou plus suspects — que d'autres. L'histoire proposée est soumise à un double principe de causalité, magique et psychologique, qui aboutit à la destruction du moi : s'appuyer sur l'un pour invalider l'autre constitue un choix abusif dicté par des présupposés extérieurs au texte — l'enjeu semblant être en l'occurrence de réduire à un simple ornement narratif le motif central de la malédiction, pièce maîtresse pour une lecture fantastique de l'œuvre. Or, la surdétermination de l'action ne saurait ôter toute pertinence à un élément reconnu par ailleurs comme l'axe principal d'un récit artistement arrangé par le conteur<sup>77</sup>. Dès lors qu'on assimile Prunelle-de-Verre à Grumbach, il

<sup>75</sup>Ibid. pp. 256-258.

<sup>76</sup>Ibid. pp. 258-261.

<sup>77</sup>Le motif de la malédiction est mis en œuvre de manière extrêmement prégnante, structurant le récit enchâssé et cristallisant l'énigme posée par le dénouement du roman, comme le montre du reste Hans-Harald Müller lui-même (*Nachwort zu Die dritte Kugel*, pp. 261-265 ; voir aussi, à ce sujet, Evelyne Jacquelin : op. cit.).

peut même paraître artificiel de lui prêter une biographie radicalement différente de celle fournie par le vieil Espagnol, qui est aussi la seule dont on dispose<sup>78</sup>. Pour pertinente que soit l'interprétation de Müller, elle ne peut donc être érigée en une référence qui rendrait caduque toute autre lecture.

Reprenant l'examen logique du *Prélude*, il faut au contraire s'arrêter à chacune des voies qui y sont ouvertes. Supposer que les figures du capitaine et du rhingrave sont identiques conduit d'abord à s'interroger sur l'effet de la potion que boit l'amnésique. Le texte introduit ici une nouvelle ambiguïté typiquement fantastique : rien ne permet d'affirmer avec certitude que Crémonius, alchimiste de second rang, délivre au héros un philtre capable de lui rendre la mémoire, mais cette lecture magique est fortement suggérée par un enchaînement de coïncidences. La boisson, en tout état de cause, n'est pas sans effet sur la conscience de Prunelle-de-Verre, dont le cœur s'affole tandis que de nouvelles images émergent de l'oubli, anticipant la relation que le cavalier espagnol va entamer et dans laquelle le capitaine reconnaît son véritable nom et des bribes de son passé<sup>79</sup>. Le héros cautionne ainsi, de prime abord, un récit qui le donne pour mort. Si le cavalier espagnol annonce une issue impossible, cela ne remet pas en question l'ensemble de l'histoire qu'il prête à Grumbach, mais seulement la dernière étape, justement contredite aussitôt qu'énoncée<sup>80</sup>. Le *Prélude* n'introduit

<sup>78</sup>«Der Leser und der Wildgraf am Rhein — sie besitzen keine andere Geschichte Grumbachs als die, die der spanischer Reiter erzählt. Dieses Lied, die « Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln », enthält eine ungemein kunstvolle, aber keine wahre Geschichte — gleichwohl nimmt Grumbach sie als seine Lebensgeschichte an. Nicht die letzte, wohl aber eine der verschwiegenen Geschichten, die Perutz in seinem Roman erzählt, ist die vom Triumph der Kunst über das Leben, einer Kunst, die auch dem Unbeständigen, Nicht-Identischen, Unsteten, im Dämmerlicht der Zeiten Verlorener Dauer zu verleihen versteht.» Hans-Harald Müller lui-même (*Nachwort zu Die dritte Kugel*, p. 270).

<sup>79</sup>*Kugel*, pp. 17-19. La remontée des souvenirs, relayée par la discussion sur les trois balles de Grumbach inaugurant le récit du cavalier espagnol, conduit à cette constatation : « Ja, ich bin's, bin der Grumbach, bin der Wildgraf am Rhein, beginne, Gesell, beginne! » (*ibid.*, p. 21).

<sup>80</sup>Dans son souci de réduire la pertinence du motif de la malédiction, Müller commet du reste quelques erreurs de lecture. Il affirme ainsi que seul le travail de mise en forme effectué par le narrateur espagnol lui confère sa place centrale, comme le montre le titre du récit enchâssé : « Wem verdankt dann aber der Fluch des Garcia Novarro seine alle anderen Flüche und Verwünschungen überragende Bedeutung? Niemand anderem als dem spanischen Reiter. Dessen entscheidende Tat ist ein Taufakt: Er tauft seine Erzählung bereits im Präludium auf den Namen „Historie vom Grumbach und seine drei

donc aucun doute sur l'existence d'un destin scellé par une triple malédiction : ce n'est pas le surnaturel qui se manifeste comme une énigme, mais le dénouement du processus magique, de telle sorte que le lecteur peut s'attendre, dès l'abord, à un réaménagement du conte dont le mystère le tient en haleine.

En outre, cette incertitude se trouve entièrement motivée si l'on suit la pente surnaturelle de l'action. L'apparition du récitant répond à la demande de Prunelle-de-Verre, qui demande à connaître son propre passé, mais l'impétrant n'a pas entièrement accompli l'acte rituel exigé de lui pour accéder à une révélation complète : jetant le fond trop brûlant du gobelet tendu par l'alchimiste, il se prive d'une reconstitution qui lui permettrait de comprendre comment son épopée, pleine de panache malgré l'échec, a pu le mener à n'être plus qu'une ombre au service de l'empereur catholique. L'interruption du récit et les doutes pesant sur sa véracité sont donc programmés par le geste hâtif du héros. D'autre part, la substitution d'un épilogue symbolique à l'impossible dénouement promis par le conteur obéit elle aussi à un principe de correspondance magique. On sait que le troisième vœu réglant la destinée de Grumbach n'émane plus d'un condamné en attente d'exécution, mais d'un corps supplicié : la différence de nature est traduite par un saut temporel et qualitatif, l'accomplissement du dernier souhait se jouant avec retard et sur un autre plan que les deux premiers. Dans une perspective surnaturelle, le changement de programme narratif ne constitue donc pas une contradiction, mais apparaît comme une nécessité — peu importe alors que la balle ait attendu trente-huit ans avant de parvenir à destination : l'au-delà déjoue les lois de l'espace et du temps.

---

Kugeln“. Zuvor war gänzlich unklar, was für eine Art Geschichte sich hinter seine lakonischen Ankündigungen verbergen würde, aber nachdem die Geschichte seinen Titel erhalten hat, vermag jeder Leser und Hörer zu erkennen, wer ihr Protagonist ist und worum es in der Geschichte geht [...]» Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Die dritte Kugel*, p. 262.

Cette analyse est doublement contestable. D'une part, la distinction entre jurons sans effet et imprécations efficaces suit des règles bien précises, seuls les représentants de l'au-delà que sont Carbonaro et Novarro ayant pouvoir en la matière (cf. Evelyne Jacquelin : op. cit., pp. 57-60). D'autre part, le *Prélude* ne ménage aucun temps de latence où l'histoire de Grumbach serait détachée du motif central : au contraire, c'est une discussion sur les pratiques magiques qui fait d'abord surgir le souvenir de Novarro, lui-même associé à la malédiction lancée contre le rhingrave (*Kugel*, p. 18).

Pour cohérente qu'elle soit, cette reconstitution n'est qu'une des possibilités ouvertes par un texte qui tire son séduisant mystère de la juxtaposition de pistes incompatibles. Reprenant le jeu des hypothèses ouvertes dans le *Prélude*, le lecteur demeure libre de douter des pouvoirs de Crémonius et de son philtre. Que penser du rapport entre le capitaine amnésique et le récit du cavalier espagnol si la potion est sans effet, donc si la relation des aventures de Grumbach ne représente pas à coup sûr une restitution partielle de sa mémoire perdue<sup>81</sup>? On sait que l'histoire enchâssée reprend les bribes de souvenirs qui lui restent pour les mettre en ordre : dès lors que les péripéties gantoises et mexicaines ne renvoient pas à une tentative de reconstitution du passé, même partielle et erronée, par des tiers conservant une certaine fonction de garant, il faut alors considérer ces épisodes comme une réécriture fantasmatique destinée à compenser un traumatisme dont l'amnésie apparaît comme un symptôme. Dans cette perspective, il importe peu, au fond, que l'histoire de Grumbach coïncide ou non avec le passé évanoui de Prunelle-de-Verre : le rhingrave représente en tout état de cause l'identité héroïque dont rêve un homme à la personnalité défaite, qui se trahit à chaque instant en servant dans les rangs d'une armée lancée contre ses coreligionnaires<sup>82</sup>. Le motif du philtre se double justement de celui du sommeil. C'est en cherchant à s'endormir que le capitaine laisse

---

<sup>81</sup>On peut douter du philtre et considérer qu'une coïncidence rend ses souvenirs au capitaine, assimilé à Grumbach. Dans ce cas, selon la place accordée au motif de la malédiction, on lira la suite en maintenant une perspective magique ou non, rejoignant la lecture que je viens de proposer ou celle de Müller.

<sup>82</sup>Hans-Harald Müller réfute pour sa part l'hypothèse du fantasme, qu'il lie de manière exclusive à la disjonction entre les deux héros : on ne saurait alors expliquer, affirme-t-il, que ce capitaine amnésique ait des souvenirs de grandeur, ni qu'il développe un rêve dans lequel il va à l'échec (*Nachwort zu Die dritte Kugel*, p. 256). Ces arguments ne résistent pas à l'examen. Si le capitaine n'est pas Grumbach, rien ne s'oppose à ce qu'il tienne des discours délirants sur ses origines, et rien n'empêche de penser à l'inverse qu'il ait pu en effet tenir le haut rang qu'il s'attribue avant d'être frappé d'amnésie. Songe né de la frustration ou de la déchéance : le texte ne lève pas le voile sur ce point, mais permet les deux interprétations. Par ailleurs, c'est assez mal connaître les mécanismes de l'inconscient que de supposer tout fantasme construit autour d'un scénario exclusivement valorisant. Le mélange de démesure et d'échec marquant le récit enchâssé se prête au contraire fort bien à une lecture psychanalytique — Müller utilise lui-même le paradigme en notant que Grumbach est marqué par un traumatisme lié à l'Allemagne (ibid. p. 258-259).

On sait que Perutz s'intéressait aux théories freudiennes, comme le rappelle Ulrike Siebauer (*Ich kenne alles*, p. 59).

dérivée ses pensées, à la recherche de son identité perdue<sup>83</sup> : l'entrée en scène de Crémonius, qui répond au souvenir de Masticona et se prolonge par l'absorption du philtre et l'apparition du cavalier espagnol, n'est peut-être que le début d'un songe auquel se mêle la perception somnolente des conversations entre les soldats réunis autour du feu de camp. La transition vers l'*Histoire de Grumbach* correspond du reste à un nouveau palier dans cet assoupissement progressif : les voix des hommes se perdent tandis que le sommeil envahit l'esprit du personnage<sup>84</sup>, ressuscitant au passage le souvenir terrifiant d'un affrontement avec Cortez qui sera transformé par le providentiel conteur en une victoire sur le conquistador. De même, le *Final* présente deux étapes : faisant pendant à la scène du philtre, l'assassinat du récitant, qui vient interrompre le fil de l'épopée mexicaine, peut s'interpréter comme l'un de ces rêves nés d'un demi-sommeil où les perceptions se déforment, avant que le capitaine ne s'endorme vraiment pour se réveiller tard dans la matinée sans mémoire des aventures qui l'ont hanté durant la nuit<sup>85</sup>.

Prunelle-de-Verre, à en juger par les souvenirs qui lui restent, fut mêlé à la conquête du Nouveau Monde : cette plongée dans l'extrême brutalité de l'histoire se solde par une déflagration qui efface son passé : seules en subsistent les traces d'une fresque sanglante, où il serait à la fois martyr et bourreau, et que la honte commande d'oublier<sup>86</sup>. Qu'a-t-il

<sup>83</sup>«Aber Ach, mein Schlaf ist, will mir scheinen, auch solch ein stolzer, spanischer Alamode-Geck geworden. Er ist gar hochfahrend, will nicht kommen, wenn ich ihn rufe. So werd' ich denn die Augen schließen und an vergangene Jahre denken.» *Kugel*, p. 8.

<sup>84</sup>«Ihr wirres Gezänke verhallt mir ins Ohr, ich höre nicht mehr, was sie noch weiter von dem Deutschen und seinen drei Kugeln erzählen. [...] Ei, was schert das mich! Der Kopf ist mir schwer geworden von des Alchimisten Schwefel. Um meine Stirn liegt es wie ein eiserner Reif. Bleigewichte hängen an meinen Lidern, und dort steht der Schlaf.» Ibid. p. 19. Ce passage permet aussi de penser que la rencontre avec l'alchimiste a bien lieu et que le philtre plonge le personnage dans un sommeil plein de visions, celles-ci pouvant être à leur tour interprétées comme un rêve chargé de fantasmes ou une révélation magique.

<sup>85</sup>«Ich habe lang geschlafen und verwirnte Dinge geträumt, ist aber alles verweht und verfliegen, hab nichts im Kopf behalten als ein fernes Rauschen und Brausen, als hielt ich eine Muschel an mein Ohr.» *Kugel*, p. 315.

<sup>86</sup>«Mein stummer Knecht aber hat nichts vergessen, mein ganzes Leben ist in seinem Kopf abgemalt in grauenvoll blutigen Farben, so wie die Bauern die heiligen Märtyrer malen.» Ibid. p. 12.

«Und ich schäme mich meines verwirrten Tuns, und oftmals scheint es mir gut, daß mir nur an wenige von meinen Tagen ein Erinnern geblieben ist, von den meistens aber nichts



réellement vécu en ces terres lointaines ravagées par une barbarie venue d'Europe ? Le meurtre d'un noble roi, la violence au cœur d'une ville faite de jardins et de canaux, une question affolée, l'effroi devant la puissance destructrice de l'or et du pouvoir, un face-à-face avec Cortez : telles sont les stations de sa vie que l'oubli a épargnées. Ces images le montrent tour à tour acteur et victime, victime parce qu'acteur, rouage dans ce déchaînement féroce — les tourments de Solgrub aux prises avec ses souvenirs de guerre, dans *Le maître du Jugement dernier*, reprendront la même idée. Le recours à une esthétique de conte permet d'insérer ces bribes dans un récit recevable : sans masquer une violence inhumaine, il rend en effet moins douloureuse la conscience qu'en conserve le personnage, parce que le merveilleux le dédouane de sa responsabilité historique pour en faire un coupable malgré lui. L'horreur qu'il a fallu traverser ne peut être que refoulée, indicible : voilà bien évidemment ce que signifie aussi le feu du philtre et le gobelet renversé — dont le fond était peut-être « la fin d'une grande douleur ou d'un grand bonheur »<sup>87</sup> — tout comme l'interruption brutale du récit au moment de sa plus grande tension, équivalence narrative de cette libation inaugurale. L'histoire enchâssée, où la faillite se drapait dans les plis de l'épopée, mène par ailleurs à une impasse parce qu'il est impossible de faire coïncider le désir démesuré d'héroïsme salvateur qu'il charrie avec l'histoire attestée, où Cortez mène à son terme la conquête : le retour au principe de réalité ne peut dès lors que se traduire par une rupture abrupte de la narration, doublée d'un nouveau refuge dans l'oubli.

Toutes les combinaisons auxquelles se prête l'architecture narrative de *La troisième balle* se résument, au fond, à une alternative opposant surnaturel et fantôme. Justification métaphysique ou rêve d'héroïsme : dans chaque cas, il s'agit d'insuffler un sens dans une vie qui, justement, en est cruellement dépourvue. Quelle que soit la voie choisie, ces tentatives de réécriture sont donc vouées à l'inachèvement, impasse marquée par l'interruption qui ramène du récit enchâssé au *Final*. Cette structure duelle,

---

als ein wüster Lärm im Ohr und eine schwere Müdigkeit in den Gliedern, als wär' ich auf einem lahmen Gaul holpernd durch mein Leben geritten.» Ibid. p. 10.

<sup>87</sup>«„Was lag auf des Bechers Grund?“ „Das weiß ich nicht. Vielleicht eines großen Schmerzes, vielleicht einer Seligkeit Ende. [...]“» Ibid. p. 17.

qui ouvre le texte à des interprétations incompatibles, déplacent en la reconduisant la contradiction fantastique. En fin de compte, que le héros soit victime d'une malédiction ou de lui-même, son destin demeure un défi pour la raison, échappant à toute tentative de mise en ordre au sein d'un discours cohérent : l'emprise du diable, comme l'engrenage de la culpabilité et du refoulement, renvoie à la même vision tragique de mécanismes historiques qui assignent à l'individu, sommé sans recours de se faire complice de la violence des temps, la place du bourreau en même temps que celle du condamné.

- Jumelages -

Ce principe de contrepartie entre surnaturel et conscience malheureuse est une constante de l'écriture perutzienne. On la trouve déjà dans *La poursuite de la lune*, première version de *La lune rit*, où l'hypothèse d'une malédiction astrale transmise de génération en génération laisse transparaître, dans le monologue égaré du duc de Carragan, les indices d'une infortune conjugale qui sera fatale au héros. La courte nouvelle présente, dans un unique « flux de conscience » aux accents schmitzleriens, deux récits jumelés, la chronique d'une fatalité dont l'origine se perd dans l'oubli, et à laquelle le duc tente d'opposer ses connaissances scientifiques, offrant à son avers le tableau d'une trahison amoureuse. Deux épisodes font passer de l'un à l'autre pôle, inaugurant et refermant l'action : au début de la nouvelle, l'angoisse de Carragan est avivée par l'attente de son épouse, coutumière des courses nocturnes sous l'inquiétant rayonnement de la lune pour rentrer au logis après s'être attardée sur la tombe de leur fils ; à la fin de l'histoire, l'observation au télescope de l'astre menaçant, qui semble fuir l'appareil, amène le duc à constater sans équivoque que la mère éplorée est aussi une amante abandonnée dans les bras du châtelain voisin. Malédiction lunaire et blessure amoureuse sont deux aspects contradictoires, mais aussi complémentaires, du texte, de même que le travail du diable et le reniement de soi forment les deux faces de *La troisième balle*. La nouvelle se prête donc elle aussi à une double lecture : la découverte de l'infidélité, qui provoque la mort du duc, peut s'interpréter comme une ultime vengeance de l'astre courroucé par une très ancienne offense, mais

l'obsession sélénite du personnage apparaît aussi comme un exutoire à une angoisse diffuse explicitement reliée aux sorties nocturnes de la baronne et au château du rival — la cause de cette inquiétude ne pouvant être reconnue sans souffrance, elle fait l'objet d'un déni assorti d'un fantasme compensatoire qui change le mari trompé en un protecteur tout puissant<sup>88</sup>.

Dans la seconde version de l'œuvre, Perutz renonce au monologue pour introduire le personnage de l'avocat narrateur, qui assortit l'histoire de commentaires par lesquels il en souligne l'ambiguïté fantastique<sup>89</sup> et les enjeux esthétiques. Ses remarques, elles-mêmes contradictoires, font apparaître toute tentative de reconstruction des faits comme hypothétique en même temps qu'elles mettent en lumière le caractère fondamentalement artistique d'une telle entreprise. Ainsi, la chronique familiale a le même statut de pièce à conviction peut-être fabriquée que l'épopée de Grumbach dans *La troisième balle* : elle consigne les différents épisodes attestant la

---

<sup>88</sup>Constatant l'absence de sa femme à une heure tardive, le duc se félicite ainsi d'avoir chassé tout danger du ciel, plutôt que de se laisser effleurer par le moindre soupçon : «Es ist gut, daß ich den Mond vom Himmel gescheucht habe. Sie ist am Friedhof, am Grabe unseres Kindes. Ich liebe es nicht, wenn sie in Vollmondnächten über die Landstraße fährt. Es gibt Wegkreuze, die im Mondlicht solch einen schreckhaften Schatten werfen. Dann scheuen die Pferde, wie damals, als Leonie mit dem kleinen Alain aus dem Wagen stürzte.» (*Hatz*, p. 143).

Dans la seconde version de la nouvelle, le début et la fin du passage sont supprimés et la remarque du baron apparaît comme l'expression d'une peur légitime que le narrateur explicite en rappelant les circonstances de la mort de l'enfant, elle-même relevée comme élément d'un traumatisme lié à l'apparition des angoisses dont le personnage est malade (*Mond*, pp. 140-141 et 134). C'est plus tard que le discours du baron dérape, lorsque le télescope lui révèle que la lune mise en fuite disparaît toujours au même endroit, dans le parc de son voisin, officiellement en voyage. Selon une stratégie identique à celle de Carragan prétendant protéger sa femme de la menace sélénite, Sarrazin veut avertir Zsoltany que l'astre maléfique trouve refuge parmi les arbres de son domaine (*ibid.* p. 154) — le déni n'empêchera pas le mari trompé d'être finalement confronté à la signification concrète et triviale de ses observations cosmiques : de ce point de vue, l'achat du télescope a tout d'un acte manqué.

<sup>89</sup>Les principaux éléments formant l'armature du récit à double fond sont conservés : sorties nocturnes de la baronne sur la tombe de l'enfant, chronique familiale confrontée à la science, achat thérapeutique du télescope qui mène au drame final. L'avocat, tout en introduisant l'hypothèse d'une maladie psychique, insiste sur le contraste entre l'obsession lunatique du baron et sa solide formation scientifique. Le changement de décor et de nom s'accompagne par ailleurs d'un enrichissement des motifs qui renforce la construction en chiasme : avec le passage de la France à l'Autriche, le réalisme social s'impose davantage et la mention des revers de fortune de Sarrazin rend plus cruel le thème de la trahison conjugale — aspect encore accentué par le portrait d'une baronne à la beauté fatale.

malédiction lunaire dont les Sarrazin sont victimes de génération en génération, mais elle n'a pas été retrouvée dans les papiers du baron et rien ne prouve ni n'infirmes qu'elle ait jamais existé<sup>90</sup>. Tout en doutant fortement de sa réalité, le narrateur admet en spécialiste des vieux manuscrits que les récits de Sarrazin ont un air d'authenticité indiscutable en même temps qu'il en souligne le « fantastique plein de folie », fort éloigné de la naïveté propre aux histoires du temps jadis<sup>91</sup>, relevant aussi l'ironie par laquelle Sarrazin se distancie de ces anecdotes historiques<sup>92</sup>. Ces commentaires stylistiques, qui mettent en lumière l'artefact plutôt que des faits invérifiables, renvoient au dessein de l'avocat lui-même, qui entend livrer à son auditeur une histoire « intéressante » sous une forme assez concise pour que celui-ci ne manque pas son train, une heure et quart plus tard<sup>93</sup>. Proposant de lui raconter « un étrange cas d'hypocondrie », il donne d'emblée une interprétation de l'affaire dont il dévoile aussi, dans le même mouvement, l'ambiguïté fondamentale en présentant comme « l'histoire d'un homme dont les obsessions extravagantes furent d'une certaine manière justifiées par sa fin »<sup>94</sup>. Au bout du compte, l'aventure annoncée par l'avocat demeure aussi conjecturale que l'introuvable chronique familiale. La déraison du héros, plutôt que de donner lieu à un tableau clinique détaillé, est l'occasion d'hypothèses et de questionnements : ainsi, le narrateur établit un lien entre ce qu'il considère comme une maladie psychique et la perte d'un enfant, mais il précise aussi savoir par des tiers que d'autres membres de la famille présentent les mêmes troubles, ceux-ci perdant dès lors leur caractère personnel, et l'avis donné par un médecin bougon n'éclaircira guère le cas<sup>95</sup>.

<sup>90</sup>L'avocat n'exclut pas que la belle veuve, désormais établie en France, l'ait conservée (ibid. p. 135).

<sup>91</sup>Ibid. p. 137 («Eine irre Phantastik spricht aus ihnen» ; voir aussi, à ce sujet, 3.2, *Archaismes*).

<sup>92</sup>«Diese Berichte trug der Baron in einem leicht ironischen Tonfall vor, es lag ihm augenscheinlich daran, mich zu überzeugen, daß er sie selbst nicht ernst nähme; sie sollten mir nur beweisen, daß sich die Krankheit, die sonderbare Angst vor dem Mond, in seiner Familie von Generation zu Generation vererbe.» Ibid., pp. 137-138.

<sup>93</sup>Ibid., p. 133 („Interessante Geschichten!“ est la réplique qui ouvre la nouvelle).

<sup>94</sup>«Eine Geschichte könnt' ich Ihnen erzählen, einen sonderbaren Fall von Hypochondrie. Die Geschichte eines Menschen, dessen skurrile Wahnvorstellungen durch das Ende, das er fand, gewissermaßen gerechtfertigt wurden.» Ibid..

<sup>95</sup>Ibid. pp. 138-139.

Par ailleurs, l'avocat avoue être obligé de reconstituer la fin de l'histoire sans pouvoir s'en porter garant<sup>96</sup>, en propose plusieurs versions possibles<sup>97</sup> et l'abandonne finalement aux bons soins de son auditeur<sup>98</sup>. Malédiction, tare héréditaire ou traumatisme individuel, crise conjugale : les éléments dont se compose le récit échappent à la mise en ordre au sein d'un schéma explicatif univoque, et la nouvelle se referme sur une aporie. Cette structure en énigme est érigée en une poétique dont l'avocat livre par bribes un abrégé à travers lequel c'est finalement l'art du récit qui se trouve célébré comme un jeu combinatoire, une invitation à jongler avec des éléments disparates, entre surnaturel et psychologie, pour en tirer des conjectures toujours nouvelles qui sont autant de fictions potentielles<sup>99</sup>.

*Le marquis de Bolibar* reprend un schéma analogue, associant une nouvelle fois l'ambiguïté fantastique à une mise en question du narrateur, celle-ci s'opérant en deux étapes. Comme l'on sait, la valeur historique du témoignage de Jochberg fait l'objet de doutes explicites dès le prologue du roman, parce que le mémorialiste introduit, dans sa relation, des éléments surnaturels, liés aux figures de Bolibar et de Salignac, qui n'ont pas leur place dans un exposé objectif de faits vérifiables : la référence aux annales et le recours au mythe apparaissent ainsi clairement comme deux démarches incompatibles. Mais cette introduction, qui fait du mémorialiste un témoin peut-être trop crédule, se révèle à son tour piégée. Mettant au premier plan, pour s'en moquer, le motif de la transmission de pensée juxtaposé à celui d'Ahasvérus, elle passe soigneusement sous silence la métempyscose qui fait la chute du roman. Or ce dénouement ouvre une autre piste à la lecture. Il est en effet la pièce essentielle permettant de justifier que Jochberg ait

<sup>96</sup>Ibid., p. 145.

<sup>97</sup>Il s'interroge pour savoir si le baron a quitté sa demeure en ayant reconnu sa femme ou non, et s'il s'est précipité dans un coup de folie ou avec calme (ibid., p. 147).

<sup>98</sup>«Das ist die Geschichte des Barons Sarrazin, sie gehört ihnen, machen Sie aus ihr, was Sie wollen.» Ibid., p. 148.

<sup>99</sup>Ce principe de prolifération narrative est du reste une caractéristique de l'écriture de Perutz que Richard Bermann a su décrire avec finesse : «Jede Nebenfigur hat ihren eigenen Roman und noch die Sprache, diese ganz wunderbare Sprache seiner Bücher, steckt voll von schöpferischen Einfällen. Ein literarisches Mikroskop würde in den Perutzschen Nebensätzen lauter winzige Kristalle von unentwickelten Romanstoffen aufzeigen können, sein Dialog ist Verschwendung, ist Kindermord.» Richard A. Bermann, 1923, op. cit..

seul échappé au massacre : en d'autre terme, il fonctionne comme une justification, voire un alibi. Dans cette perspective, le mystère exposé dans la *Préface* — l'anéantissement de deux régiments dans des circonstances obscures — sert de leurre narratif et masque une autre zone d'ombre, liée à l'existence d'un unique rescapé. Rapportant la catastrophe militaire de La Bisbal à l'inexorable accomplissement d'une fatalité, le récit en propose une explication qui exempte les acteurs de toute responsabilité, de même que la malédiction décharge Grumbach de ses fautes dans l'*Histoire de Grumbach et de ses trois balles* ; en même temps, la logique surnaturelle ainsi mise en place peut rebondir et permet un dénouement en forme d'échappatoire narrative : Jochberg a pu se sauver du massacre parce qu'il s'est inexplicablement métamorphosé, possédé malgré lui par le défunt marquis dont il prend la place pour être fêté comme héros de l'insurrection fatale à tous ses compagnons d'armes.

La contrepartie de cette construction, une fois encore, est le thème de la culpabilité qui court à travers tout le texte, y dessinant en filigrane un autre récit. Comme l'ont déjà montré Hans-Harald Müller et, à sa suite, Matías Martínez, Jochberg est un narrateur suspect dont les souvenirs, fondés sur une série d'hypothèses hasardeuses qu'il est le seul à pouvoir faire, se désagrègent au rythme de la catastrophe<sup>100</sup>. Mais surtout, son récit est hanté par la conscience d'une double faute, le crime avoué masquant une fois de plus, comme un leurre, un manquement plus lourd de conséquences, plus douloureux, donc voué au refoulement. L'ancien lieutenant s'accuse du meurtre du marquis : c'est lui qui hésite devant ce qu'il reconnaît être une exécution sommaire, lui encore qui commande au peloton de tirer<sup>101</sup>, et la métamorphose qui s'opère en lui après la bataille est explicitement rapportée à ce qu'il considère comme un homicide :

<sup>100</sup>Le chapitre intitulé *Der Untergang*, en particulier, est parsemé de notations renvoyant au morcellement des souvenirs (voir à ce sujet *Doppelte Welten*, pp. 193-194 ; Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Der Marques de Bolibar*). À propos des conjectures de Jochberg sur le marquis, ainsi que des témoignages douteux de Rohn sur Bolibar et de Jochberg sur Salignac, voir aussi plus haut, respectivement 6.2, *Sortilèges* et 6.3, *Croyances*.

<sup>101</sup>*Marques*, pp. 75 et 83.

« C'était comme si l'âme du marquis assassiné s'était levée en moi pour lutter avec ma propre âme, l'âme de son assassin, et la faire plier. »<sup>102</sup>

La suite de ce monologue épouvanté dévoile aussi, indirectement, l'autre faute, qui trouve sa compensation fantasmatique dans une dépersonnalisation non plus accusatrice, mais disculpante. Une fois que le marquis défunt semble avoir pris possession de lui et parle par sa bouche, Jochberg, protégé par la métamorphose, peut enfin aborder la question de son rôle dans la catastrophe de La Bisbal :

« Et il me sembla alors que j'avais voulu dès le début l'anéantissement du régiment, que j'en avais décidé en mon for intérieur, au nom d'une grande et noble cause. En moi se levait une tempête, mon cœur palpitait, mes tempes battaient et bourdonnaient et je me tenais chancelant devant la grandeur de ce moment. »<sup>103</sup>

L'aveu est toutefois des plus ambigus parce qu'il s'y opère un glissement : si le soldat reconnaît sans fard qu'il a commis un meurtre, en connaissance de cause, lorsqu'il a fait exécuter l'*arriero*, le dédoublement de personnalité l'exonère de son implication dans l'anéantissement des régiments. Après avoir contribué à donner à la guérilla le deuxième signal, c'est lui seul qui livre l'ultime signal, précipitant ses compagnons dans un enfer dont il sera l'unique survivant, mais il n'endosse pas la responsabilité du massacre et la voix intérieure qui l'accuse alors est déjà celle de cet autre que les insurgés vont aussi voir en lui<sup>104</sup>.

Quelle est, au fond, la faute de Jochberg ? L'ultime ruse du roman consiste justement à n'en pas dévoiler la nature, abandonnant le lecteur

<sup>102</sup>«Es war, als hätte sich die Seele des Ermordeten in mir erhoben und sie kämpfte mit meiner eigenen, mit der ihres Mörders und zwang sie nieder.» Ibid. p. 249.

<sup>103</sup>« Und es war mir, als wäre die Vernichtung des Regimentes von Anfang an mein Wille gewesen, als hätte ich sie bei mir beschlossen gehabt, um einer großen und erhabenen Sache willen. In mir war Sturmwind, mein Herz pochte, in meinen Schläfen brauste und dröhnte es und ich stand taumelnd vor der Größe dieser Stunde.» Ibid. p. 250.

<sup>104</sup>«Aber nun schrie eine Stimme in mir auf, eine fremde Stimme, nicht meine eigene, laut und zornig und voll Heftigkeit: „Das dritte Zeichen! Und du hast es gegeben!“» Ibid. p. 235. Lorsque Saracho prétend reconnaître le marquis en Jochberg, celui-ci se sent en effet envahi par l'âme de l'Espagnol : «Und mir, dem Leutnant Jochberg von den nassauischen Grenadiere, geschah bei diesen Worten das Seltsame, daß mir zumute war, als sei ich wirklich jener spanische Marques de Bolibar, und ich fühlte einen Augenblick lang seinen Stolz und seinen Triumph, weil ich das dritte Zeichen gegeben hatte und weil das Werk vollendet war.» Ibid. p. 236.

devant une construction aporétique complexe dans les méandres de laquelle se dessine l'énigme du personnage, aussi insoluble que le mystère dont est baignée la figure de Prunelle-de-Verre dans *La troisième balle*. Cette architecture contradictoire repose sur une ambivalence fantastique, qui permet d'associer l'histoire d'une double malédiction, incarnée par Salignac et le marquis, à un double aveu d'assassinat et de trahison<sup>105</sup>. Par ailleurs, ces crimes mêmes demeurent obscurs : s'il paraît établi que Jochberg commande l'exécution de l'*arriero*, il est le seul à croire que le marquis se cachait sous ce déguisement<sup>106</sup> ; quant au rôle exact joué par le jeune lieutenant dans la prise de la ville par la guérilla, il est impossible d'en juger dans la mesure où les faits ne peuvent être connus que par la version, sujette à caution, qu'il en donne dans ses mémoires, de même que le récit du cavalier espagnol est la seule *Histoire de Grumbach* dont on dispose. Comme le premier roman de Perutz, *Le marquis de Bolibar* présente une rupture narrative que rien ne peut combler entre l'objet assigné au récit dans la *Préface* — expliquer la chute de La Bisbal — et l'instance censée garantir la véracité de la relation ; de ce point de vue, les chemins menant du jeune soldat habité par le fantôme du marquis au vieux mémorialiste plein de bizarreries et frappé d'« un laconisme presque pathologique »<sup>107</sup> sont finalement aussi incertains que ceux conduisant de Grumbach à Prunelle-de-Verre. Quelle que soit la manière de lire le texte, le sentiment de culpabilité

<sup>105</sup>Martínez insiste avec justesse sur ce point, s'opposant à l'interprétation trop univoque proposée par Hans-Harald Müller, qui considère une fois encore les éléments surnaturels comme secondaires : «Zwar hält Müller [...] an der Existenz zweier verschiedener Motivierungsstränge des Geschehens fest, hierarchisiert sie aber erzähllogisch, indem (innerhalb der erzählten Welt des Romans) die realistische die „wahre“ Version der Sachverhalte, die phantastische dagegen eine nur vorläufige und letztlich falsche liefert.» *Doppelte Welten*, p. 196.

<sup>106</sup>Martina Buchner commet à cet égard une erreur de lecture quand elle affirme : «Neben dem Leutnant Jochberg ist es nur der Rittmeister Salignac, eine Inkarnation des Ewigen Juden (wieder ein übernatürliches Wesen), der die Zusammenhänge zwischen dem Setzen der Signale und dem Tod des Marques, an dem sonst niemand glaubt, durchschaut. Außer diesen beiden sind nämlich alle der Meinung, wirklich nur einen Maultiertreiber erschossen zu haben, und glauben, daß der wirkliche Marques sich in der Stadt verborgen halte und die Signale setze [...]» Salignac est bien au contraire celui qui poursuit le marquis avec un zèle que chaque signal redouble, accompagnant ainsi la marche de l'action à la catastrophe (voir à ce sujet 6.1, *Révoltes*, p. 361 et 7.1, *Engrenage*, pp. 412-413).

<sup>107</sup>«Er war ein schrullenhafter, alter Herr von einer beinahe pathologischen Wortkargheit.» *Marques*, p. 7.



et de faillite s'impose. Mais la faute, crime ou manquement, est multiple, insaisissable, elle ne se laisse pas nommer, échappe à toute reconnaissance, ne se dévoile de manière ambiguë et trompeuse que dans la dépossession de soi, parce que les cieux sont opaques et le monde abandonné sans gouvernail au déchaînement de l'histoire. Jochberg a peut-être trahi ses camarades, en toute conscience, ou simplement par lâcheté, au gré d'un hasard lui permettant de sauver sa peau, et cherche à se disculper à ses propres yeux en réécrivant son aventure. Il est aussi possible de penser que la folie de la guerre, incarnée par Salignac, l'entraîne avec ses compagnons à commettre un crime qu'une puissance obscure les contraint d'expier en endossant le rôle de leur victime, et dans cette perspective, la marche à la catastrophe peut apparaître comme l'œuvre d'un destin cruellement vengeur tout autant qu'une dérive gouvernée par ce besoin de punition que Freud rattache à la pulsion de mort, l'histoire du marquis fonctionnant alors comme une matrice, fournie par les circonstances ou fantasmée, dans laquelle se coule une série d'actes pulsionnels menant à l'anéantissement final. Ultime revanche de Bolibar ou clivage du moi laissant transparaître un aveu tout en permettant un déni, la métamorphose qui fait la chute du roman s'intègre parfaitement à chacune de ces lectures, et le texte se referme, une fois de plus, sur sa propre énigme.

### 7.3- « *Ein jeder von uns trägt sein Jüngstes Gericht in sich* »<sup>108</sup> - Les habits profanes du merveilleux et le rêve d'épopée

- Apories -

La caractéristique du fantastique perutzien réside dans la complexité des variations narratives auxquelles il soumet la contradiction propre au genre. La conjugaison de l'histoire et du merveilleux se reformule, du point de vue des personnages, en une combinaison où fatalité et fantôme apparaissent comme l'endroit et l'envers d'une même étoffe, formant des dessins contraires étroitement unis dans un tissage paradoxal qui fait indéfiniment chatoyer l'insaisissable motif de la faute. La suspicion jetée sur les figures de narrateur, indispensable complément de ce dispositif, conditionne et accentue le miroitement de textes composites dans lesquels se trouve souvent orchestré l'éclatement du récit. Ces différents éléments se retrouvent, sous des aspects variables, dans l'ensemble du corpus, véritable signature de l'auteur par laquelle ses œuvres les plus éloignées d'un modèle fantastique classique entrent en résonance avec celles qui en reconduisent le plus manifestement l'ambiguïté foncière. Il faut noter, à cet égard, que les fictions perutzienne s'ouvrent toujours comme autant de problèmes à résoudre. Rares sont les constructions principalement prospectives, où la question initiale engendre un itinéraire tendu vers le futur, comme dans *Où roules-tu petite pomme ?*, dont le ressort est la recherche d'un coupable à punir, ou bien *Le Judas de Léonard*, récit mêlé par la quête du peintre, elle-même retraduite en une interrogation sur le lien entre la définition du péché de Judas, donné dans l'histoire cadre, et les démêlés de Behaim avec Bocchetta et Nicola qui constituent le cœur du récit. En revanche, la figure majeure de l'écriture perutzienne est une mise en énigme appelant un retour vers le passé, mouvement d'élucidation rétrospectif éventuellement assorti de conséquences ultérieures. Qu'est devenue la troisième balle de Grumbach ? Pourquoi Demba a-t-il un comportement aussi étrange ? Comment le régiment de Jochberg s'est-il anéanti lui-même à La Bisbal ? Quel « spectre tragique » hante le baron Yosch ? Pourquoi la révolution

---

<sup>108</sup>Meister, p. 203.

française n'a-t-elle pas eu lieu en 1642 ? Comment expliquer le suicide de Chwastek ? Où Amberg a-t-il vécu durant les semaines qui précèdent son réveil à l'hôpital ? Comment le cavalier suédois pouvait-il demeurer près de sa fille tout en guerroyant au loin ? Quel est le secret du romarin et de la rose arrachés par Rabbi Loew pour mettre fin à la peste frappant le ghetto ?

Ces mystères engendrent des jeux d'indices<sup>109</sup> et un suspense dont on a vu qu'il avait parfois nourri la méfiance à l'égard de romans considérés, dès lors, comme relevant du simple divertissement. En fait, comme beaucoup de spécialistes l'ont désormais établi, c'est un art expérimental que Perutz développe à cet égard, reprenant pour mieux la transformer une structure commune à la littérature policière et au fantastique. L'élucidation de ces énigmes est en général illusoire, minée de l'intérieur par l'ironie et le jeu sur des codes littéraires incompatibles — qui prendra par exemple au sérieux la thèse exposée dans *Turlupin*, attribuant un rôle historique de premier ordre à un personnage de farce ? L'interrogation initiale n'est du reste souvent qu'un leurre masquant d'autres mystères, et plutôt que de progresser vers un éclaircissement, les textes glissent alors de question en question. On a vu que le secret de la troisième balle recouvre l'insoluble problème de l'identité de Prunelle-de-verre, de même que la catastrophe de La Bisbal renvoie à des conjectures toujours ouvertes sur la responsabilité du narrateur. La quête du baron Yosch sera, elle, dénoncée comme une falsification dans la postface du roman, tandis que le secret de Demba s'évanouit entre les neuf coup d'horloge avec lesquels s'enfuit sa vie. Inversement, le mystère auquel la fille du cavalier suédois fut confrontée dans son enfance s'insère dans une action que les figures du meunier et de l'ange placent sous le signe de l'ambivalence. À travers ces différents cheminements, Perutz dessine en maître du trompe-l'œil des apories

---

<sup>109</sup>La notion de « roman à indices », déjà évoquée (voir 2.3, *Genre ?*, p. 109), est employée par Reinhard Lüth, qui l'emprunte à Dietrich Neuhaus (voir à ce sujet *Drommetenrot*, pp. 277-278 et *Erinnerung und Schrecken*, p. 59-60). Elle vient en fait du *Maître du Jugement dernier*, où l'éditeur fictif parle de « jeu sur les indices » pour caractériser la réécriture à laquelle se livre Yosch dans ses mémoires (« Spiel mit den Indizien », *Meister*, p. 206).

narratives<sup>110</sup> qui reconduisent souvent, en la déplaçant, la dichotomie esthétique et épistémologique propre au fantastique.

Il existe ainsi une secrète unité reliant entre eux les textes perutziens qui se développent sous la forme de discours captieux, à la première personne, les assises du récit se dérochant en même temps que celui-ci s'institue. L'écrivain engage cette tentative de déconstruction dès ses débuts, avec *Le sergent-chef Schramek*, nouvelle où il renonce de manière assez radicale à livrer une histoire, remplaçant comme l'on sait la relation promise pour éclairer le suicide du personnage central par un témoignage extrêmement parcellaire et douteux dans lequel se dilue une action minimaliste et fuyante. Conjuguant ce principe aporétique à l'ambivalence proprement fantastique, les récits recomposés et lacunaires proposés dans *La lune rit*, *La troisième balle* et *Le marquis de Bolibar*, qui ne promettent d'éclaircir un cas étrange que pour mieux en épaissir le mystère, sont de la même veine, tout comme les mémoires de Yosch et le monologue de d'Aladar Lukacz, dans lesquels la mauvaise conscience des narrateurs est plus manifeste, voire dénoncée en postface, tandis que l'extase mystique ou le spiritisme prennent nettement valeur d'alibi fantasmatique. *La neige de Saint-Pierre* reprend un canevas semblable, les souvenirs de Morwede que le personnage principal se propose de coucher un jour sur le papier apparaissant aussi comme un épisode rêvé où peut enfin se réaliser son désir le plus ardent<sup>111</sup>.

<sup>110</sup>Hans-Harald Müller s'est attaché dans ses postfaces à montrer à quel point les œuvres de Perutz appellent une reconstruction du récit à partir d'éléments hétérogènes, s'offrant au lecteur comme autant de « trompe-l'œil » littéraires — le terme de « Vexierbild » est notamment employé au sujet du *Maître du Jugement dernier* (*Meister*, p. 241) et de *La nuit sous le pont de pierre* (*Nachts*, p. 276), tandis que celui d'aporie est lancé à propos du *Tour du cadran* (« aporetische[n] Leseanweisung », in *Nachwort zu Zwischen neun und neun*, p. 244). C'est aussi dans cette perspective que Jan Christoph Meister analyse *La troisième balle* (J. C. Meister, 1989, op. cit., pp. 78-83). Comme Müller et Werner Morlang (voir 2.1, note 21, p. 66), Doron Rabinovici se réfère lui aussi aux dessins paradoxaux de M. C. Escher, dont un effet d'optique permet deux lectures alternatives, et caractérise par un néologisme en forme de jeu de mot la manière dont Perutz mêle dans ses œuvres des références antagonistes : « Sie waren weder Mysterien noch Historie, sondern gleichsam mistorische Hysterien. » Op. cit., p. 6 (tapuscrit de la conférence).

<sup>111</sup>« „O doch“, sagte er [der Doktor Friebe] sehr ernst. „Das glaube ich dir. Warum soll ich dir das nicht glauben? Du wolltest sie zur Geliebten haben, du mußtest sie zur Geliebten haben, und so ist sie deine Geliebte geworden. Du hast das Unmögliche erreicht — im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und delirierst.“ » *Petri*, p. 177.

Comme *Le maître du Jugement dernier* et *Une simple pression sur le bouton*, l'histoire du docteur Amberg suit donc l'une des voies ouvertes par le roman espagnol de Perutz, celle de l'autobiographie trompeuse, mystificatrice ou délirante, qui se présente à la lecture comme un récit double où deux fictions incompatibles sont jumelées pour rendre compte en les déniait d'une faillite ou d'un crime. Dans chaque cas, la version des faits proposée par le narrateur laisse affleurer l'autre versant des choses. Le baron Yosch accumule ainsi les contradictions, dans une sorte de fièvre, dès l'introduction de ses confessions, jetant lui-même le doute sur la véracité de son témoignage. Il affirme notamment donner un compte rendu complet et sincère des événements étranges et tragiques vécus durant l'automne 1909, mais avoue immédiatement que sa mémoire, si fidèle dans le détail, lui fait défaut dans l'appréciation de la durée, incertitude temporelle qui sera reprise pour fournir le pivot de *La neige de saint-Pierre*. La manière dont le capitaine de cavalerie tente de s'expliquer le phénomène renvoie de prime abord au travail de l'inconscient<sup>112</sup>, invitant le lecteur à une lecture critique, et la suite du récit est émaillée de nombreux indices de sa culpabilité ainsi que de soudaines absences et d'accès de fièvre qui désagrègent la cohérence du compte-rendu, de la même façon que les souvenirs de Jochberg se

<sup>112</sup>«Vielleicht hat mich die Erinnerung an verwelktes Kastanienlaub auf den Kieswegen des Gartens, an reife Trauben, die an den Straßenecken feilgeboten wurden, und an den ersten herbstlichen Frost — vielleicht hat mich dieser ganze Komplex unbewußter Erinnerungen, die mir irgendwie mit diesem Tag verknüpft sind, irreführt; das kann wohl sein.» *Meister*, p. 9.

Si le narrateur ne fait entrer dans ses « souvenirs inconscients » qu'un faisceau de sensations anodines, l'expression prend évidemment un tout autre sens lorsqu'on relit le roman en en connaissant la chute. L'incarnat du Jugement est lui-même explicitement relié, dès cette *Préface en place de postface*, à une menace intérieure dont le mémorialiste avoue tenter de se défaire par l'écriture, marquant ainsi le passage entre une vision mystique extériorisée et le tourment intime de la culpabilité : «Niemals mehr hab' ich seit jenem Tag das grauenvolle Drommetenrot gesehen. Aber die Schatten sind da, sie kommen immer wieder, sie haben mich umstellt, sie greifen nach mir — werden sie niemals aus meinem Leben verschwinden? Vielleicht, verfolgte Seele! Vielleicht hab' ich, was mich bedrängt, für immer abgetan von mir, indem ich es niederschrieb. Meine Geschichte liegt hinter mir, ein Stoß loser Papiere, ich habe ein Kreuz darüber gemacht. Was habe ich noch mit ihr zu tun? Ich schiebe sie beiseite, als hätte sie ein anderer erlebt oder erdacht, ein anderer geschrieben, nicht ich.» *Ibid.* p. 11. Ce passage donne par avance une réponse à la question posée dans sa *Remarque finale* par l'éditeur fictif : il s'agit bien de construire, une fois de plus, un récit en forme de dénégation. Voir aussi, à ce sujet 4.1, *Villes*, 6.2, *Antiquaires* et *Livres*, 6.3, *Émissaires* et 7.3, *Désenchantement*.

délitaient à l'approche de la catastrophe<sup>113</sup>. Dans *La neige de Saint-Pierre*, c'est la réalité de l'hôpital et le thème du rêve qui s'insinuent dans l'univers de Morwede en des instants cruciaux, phénomène au sujet duquel Amberg parle lui-même d'un « clivage de la conscience » qui s'empare de lui pour la première fois au moment précis où lui est donnée la certitude de revoir la femme qu'il a si longtemps cherchée à Berlin<sup>114</sup>.

Renonçant au double discours que permet le récit à la première personne, *Le tour du cadran* propose une autre expérience narrative au terme de laquelle les aventures du héros s'évanouissent, résorbées dans la vision d'un mourant. Au jumelage de deux récits contradictoires se substitue une rupture narrative rappelant la solution de continuité qui, dans *La troisième balle*, empêche de déterminer avec certitude le statut des aventures de Grumbach, entre rêve et réalité. Dans son premier roman, Perutz, faisant feu de tout bois, associe les deux techniques, la disjonction de l'histoire cadre et du récit enchâssé engendrant deux fictions possibles. Le maniement de la contradiction narrative emprunte des voies plus secrètes dans la description des pérégrinations de Demba, dont la construction en trompe-l'œil repose précisément sur ce recours à un narrateur omniscient qui distingue l'œuvre des autres textes où Perutz joue sur l'opposition entre faits

<sup>113</sup>Hans-Harald Müller a analysé tous ces effets en détail dans la postface du roman, montrant que les hésitations de Yosch coïncident notamment avec le moment du suicide de Bischoff et celui de l'accusation, formant un contraste radical avec l'assurance dont fait preuve le narrateur dans la seconde partie du roman pour construire, à partir d'éléments puisés dans son quotidien, le récit de la chasse au « monstre italien » (ibid. pp. 219-229).

<sup>114</sup>Apprenant que l'assistante de Malchin pilote la Cadillac verte du baron, celle-là même au volant de laquelle il a vu Kallisto à Osnabrück, Amberg défaille et note : «[...] — das alles [die Überraschung, Freude, Erregung] muß bewirkt haben, daß sich mein Bewußtsein auf eine eigentümliche Art spaltete: Ich hörte die Stimme des Barons, jedes einzelne seiner Worte vernahm ich, aber dabei war es mir, als wäre ich gar nicht mehr da, als läge ich irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett» (ibid. p. 62).

Le bonheur lié à l'assurance de revoir la belle Grecque est explicitement mis en relation, à la fin de la scène, avec une atmosphère onirique (ibid. p. 69), et le thème du rêve, dans sa fonction d'accomplissement fantasmatique, est repris par la suite, doublé de l'angoisse engendrée par la crainte d'un retour au principe de réalité et accompagné de notations renvoyant au quotidien hospitalier (retrouvailles avec Kallisto, ibid. pp. 74-75 ; scène du baiser avec impressions d'hôpital, prolongée par l'identification du buste de Frédéric II, qui contrebalance les insinuations de l'instituteur au sujet de Kallisto et du baron, pp. 109-111 ; exposition du projet de Malchin dans une atmosphère onirique aux chapitres 15 et 16 ; nuit d'amour présentant le décousu du rêve pp. 142-143).

avérés et scénario imaginaire. Hans-Harald Müller a montré que ce dispositif, blâmé par certains critiques, correspond en effet à une posture impossible, l'écriture du rêve supposant habituellement d'adopter la perspective du rêveur : contrairement aux conventions littéraires en vigueur et à la plus élémentaire logique narrative, les tribulations imaginaires de l'étudiant sont décrites de l'extérieur, incluant certaines scènes dont il n'est pas le témoin, comme la description de l'épicerie sur laquelle s'ouvre le texte<sup>115</sup>, les discussions entre les employés de la firme Klebinder avant son arrivée ou encore l'introduction à la partie de dominos.

Ce point de vue impraticable se double de distorsions temporelles, dont la plus importante sert de pivot, et de titre, au roman. Müller en signale un exemple dans cette précision très étrange du narrateur omniscient, affirmant que les épicières du premier chapitre parleront encore pendant des semaines de leur étrange client, c'est-à-dire bien longtemps après la mort du rêveur<sup>116</sup>. Mais la conduite paradoxale du récit y inscrit une autre pirouette, qui défie tout système de datation, invalide toute possibilité de repérage entre rêve et réel et transforme l'ensemble du texte en une construction chimérique. Non seulement les fantasmes de Demba génèrent un cheminement narratif parfois étrangement objectivé par l'absence de focalisation<sup>117</sup> et l'adjonction de scènes qui ne mettent pas en jeu le personnage, mais en outre, les éléments antérieurs à la chute, sur lesquels repose le scénario qui motive la défenestration et établit une cohérence dans les projections imaginaires de l'étudiant, sont livrés du sein même de ces visions. C'est dans un temps fantasmé, au cours d'une scène rêvée où Stanislas comprend les bienfaits de la confiance<sup>118</sup>, que s'effectue le retour

<sup>115</sup>Hans-Harald Müller : *Nachwort zu Zwischen neun und neun*, pp. 235-239.

<sup>116</sup>*Nachwort zu Zwischen neun und neun*, p. 237.

<sup>117</sup>À cet égard, il convient de nuancer l'analyse proposée par Hans-Harald Müller. Reinhard Lüth avait examiné avant lui ces problèmes et montré un glissement progressif, dans la seconde moitié du roman, vers le monologue intérieur, selon un procédé déjà mis en lumière dans *La troisième balle*, et rapporté à l'influence d'Arthur Schnitzler — Müller établit du reste lui-même un parallèle entre *Le tour du cadran* et le *Lieutenant Gustl* en conclusion de sa postface (*Drommetenrot*, pp. 131-133 et *Nachwort zu Zwischen neun und neun*, p. 246). Il n'en reste pas moins que l'ensemble du dispositif narratif correspond à un positionnement contradictoire.

<sup>118</sup>«Ich erzähle dir alles. Ich bin so müde, Steffi, und es tut mir wohl, alles zu erzählen.» *Neun*, p. 82.

en arrière par lequel il expose tous les ressorts d'actes présentés jusqu'à ce point comme autant d'énigmes, liant la reconquête de Sonia — déjà évoquée avec Miksch au chapitre 5 — à l'affaire des livres volés, elle-même sanctionnée par les menottes et le saut dans le vide. Contrairement aux visions de Demba, présentées comme des faits objectifs, ces notations censées appartenir pour leur part à un réel d'avant la chute, donc extérieures au délire du personnage, sont données dans un récit focalisé, porté par un narrateur au statut trompeur, puisqu'il n'est que le produit de son propre rêve de mourant<sup>119</sup>. Ce nouveau jeu d'inversion, qui annonce avec vingt ans d'avance les constructions borgésiennes<sup>120</sup>, brouille définitivement la démarcation entre ce qui ressortirait d'une réalité précédant l'accident de Demba et les dernières images et pensées défilant dans sa conscience lors de son agonie<sup>121</sup>. Le scénario prospectif et fantasmatique qui se déploie dans la

<sup>119</sup>Comme dans les récits doubles, la réalité de l'accident affleure dans le scénario imaginaire. Lorsque Demba retrouve auprès de Steffi une certaine chaleur familiale et des souvenirs d'étudiant, il remarque : «Ja. Vielleicht träume ich [...]. Sicher ist alles nur Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalsbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten.[...] Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein Rettungswagen durch die Straßen oder vielleicht lieg' ich noch in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und mein Rückgrat ist gebrochen und ich kann nicht aufstehen und dies sind die letzten Gesichte und Visionen —» Ibid. pp. 77-78.

<sup>120</sup>Les premiers succès de Perutz en Argentine, grâce au cinéma, datent de 1941 et 1942 : le film tourné par Carlos Borcosque en 1941, sous le titre *Una vez en la vida*, s'inspire notamment du *Tour du cadran* (voir à ce sujet *Catalogue*, pp. 321-324 et *infra*, *Annexe*). C'est justement à cette époque, entre 1941 et 1949, que Borges publie *Ficciones*, dont la première partie paraît d'abord sous le titre *El jardín de senderos que se bifurcan*. L'une des nouvelles éditée en 1941, *Las ruinas circulares*, a pour idée centrale le motif du rêveur rêvé. Au même moment, l'écrivain espagnol s'engage aussi pour hâter la traduction espagnole des œuvres de Perutz, conseillant une collaboration entre Annie Lifczis et Elvira Martín, de la maison *Emecé Editores*, où il fera lui-même paraître *Le maître du Jugement dernier* en 1946 (ibid. pp. 324-328).

<sup>121</sup>Cette construction paradoxale explique sans doute les fluctuations marquant certains commentaires. De même que Neuhaus (voir *supra*, note 136, p. 179), Buchner présente d'abord le récit comme un défilé de souvenirs revenant à l'esprit de Demba lors de son agonie, mais précise ensuite que le statut de ces souvenirs est incertain. Curieusement, elle semble alors considérer que si les scènes décrites ne correspondent pas à des aventures réellement vécues par l'étudiant, elles relèvent alors d'une expérience surnaturelle permettant la réalisation d'un fantasme, ce qui lui permet de classer l'œuvre dans la catégorie todorovienne du fantastique-étrange, où le mystère trouve finalement une explication rationnelle. Il ne semble pas que le texte permette une telle interprétation, plutôt inspirée de théorie inadaptées au texte en cause que fondée sur une lecture précise (*Die Form der Identität*, pp. 147-149).



fulgurance de ces derniers instants englobe les données rétrospectives censées donner la clé de l'ensemble, de sorte que le texte ne livre en fait aucun élément biographique indiscutable, hormis la mort de l'étudiant : en fin de compte, le héros du *Tour du cadran* demeure une figure aussi conjecturale que celui de *La troisième balle*.

- Désenchantement -

Les contradictions narratives sur lesquelles repose *Le tour du cadran* se dénouent soudain, dans les derniers paragraphes du roman, où le récit s'objective pour saisir de l'extérieur, dans la seule scène plausible de l'œuvre, les derniers instants du personnage principal. Deux policiers se penchent sur Stanislas Demba, blessé à mort par sa chute, juste après neuf heures du matin, dans la cour du brocanteur. Dans le corps brisé de l'étudiant s'impriment en quelques secondes, à travers le peu de mouvements dont il est encore capable, tous les épisodes formant les chapitres précédents. Un geste de fuite s'esquisse ; les yeux du mourant tracent des chemins dans l'épaisseur de la ville ; les aventures de Demba se condensent dans une description prenant valeur allégorique, couronnée par l'image des mains enchaînées qui renvoie finalement au thème de la lutte inégale avec le destin :

« Les menottes avaient été brisées par la violence de la chute. Et les mains de Demba, ces mains que la peur avait fait se cacher, qu'une sourde rage emplissait de révolte, qui s'étaient refermées de colère comme des poings et dressées dans un geste d'accusation, qui avaient tremblé en silence dans leur cachette, incriminant leur sort avec désespoir, se rebellant dans un acte de défi contre leurs chaînes — les mains de Stanislas Demba étaient enfin libres. »<sup>122</sup>

Hans-Harald Müller a insisté sur l'intérêt de lire le roman non comme un rêve, mais comme une journée réellement vécue, conformément au dispositif narratif choisi par Perutz, c'est-à-dire comme si Demba s'était bien relevé de sa chute, bénéficiant de la même rémission que le condamné

<sup>122</sup>«Die Handschellen waren durch die Gewalt des Sturzes zerbrochen. Und Dembas Hände, die Hände, die sich in Angst versteckt, in Groll empört, im Zorn zu Fäusten geballt, in Klage aufgebäumt, die in ihrem Versteck stumm gezittert, in Verzweiflung mit dem Schicksal gehadert, in Trotz gegen die Ketten rebelliert hatten — Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei.» *Neun*, p. 197.

à mort finalement gracié dont le prince Mychkine raconte l'histoire au début de *L'Idiot*<sup>123</sup>. La conclusion du *Tour du cadran* montre que le cauchemar de Demba est en effet réel en ceci qu'il est porté et vécu par le personnage dans sa propre chair, sous le regard objectif des policiers et d'un narrateur qui évoque à l'indicatif les aventures inscrites dans le regard et les mains de l'agonisant. Mais contrairement au personnage mentionné par Mychkine, contrairement au lieutenant Gustl que cite aussi Müller, cette seconde vie dont l'étudiant fait l'expérience fantasmagique ne s'offre pas à lui sans restriction. Comme il l'avoue à Steffi, il ne retrouve que partiellement cette liberté qu'il a voulu préserver en sautant par la fenêtre, puisque ses mains sont toujours liées : le vertige qui lui a fait risquer sa vie au nom d'un désir instinctif et dérisoire fait place à l'expérience concrète des chaînes, qui reconduit la crainte du cachot tout au long des douze heures de sursis qu'il s'octroie de manière imaginaire<sup>124</sup>.

Les menottes sont les traces, le souvenir du vécu persistant au sein même des visions, le rappel à un inexorable principe de réalité qui infléchit l'assouvissement fantasmagique jusqu'à le rendre impossible, dans un mélange de jouissance et d'impuissance : secret à cacher, elles sont réinterprétées en un signe d'élection, transformées en un fétiche procurant à Demba une sensation d'omnipotence<sup>125</sup> ; entraves, elles sont aussi la marque de son échec, figuration concrète d'une impossibilité à jamais *saisir* sa

<sup>123</sup>*Nachwort zu Zwischen neun und neun*, pp. 239-250 ; Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski : *L'Idiot*, 1983, Paris : Flammarion (Coll. GF), pp. 127-128.

<sup>124</sup>À la fin du chapitre 8, Stanislas Demba explique son geste par un refus viscéral d'être fait prisonnier, associant à la notion de liberté dont il s'enivre alors « des choses sans importance ni raison d'être », voire « ridicules » («zwecklose und unwichtige Dinge» ; «unwichtige Dinge, gewiß, lächerliche Dinge», *Neun*, p. 92) : pouvoir boire une bière à la paille ou suivre quelqu'un dans la rue (ibid.). Le saut dans le vide lui rend cette liberté dont il prend soudain conscience à travers ces considérations puériles, mais le chapitre s'achève par cette constatation : «Dann ging ich durch den Flur und das offene Haustor hinaus, ohne einem Menschen zu begegnen, bog in die Gasse ein und war frei! [...] Bis auf die Handschellen.» Ibid. pp. 94-95. Le chapitre suivant débute par la découverte de ce que signifient concrètement ces menottes et de la menace qu'elles font peser sur l'étudiant à chaque instant (ibid. pp. 96-99 : scènes du mendiant, du tramway et du coiffeur, qui démontent au passage les mystères des chapitres précédents puisque le point de vue est désormais celui de Demba).

<sup>125</sup>«Aber das lockt, Steffi. Das zieht mich. Ich gehe ruhig und sicher zwischen Millionen von Feinden hindurch, die mich nicht erkennen, und spotte sie aus.» Ibid., p. 110 (voir aussi pp. 122-123). C'est bien sûr dans cette perspective qu'il faut aussi comprendre la transformation inattendue des menottes en pistolet, aux chapitres 4 et 18.

chance ni prendre aucune situation *en main*, comme il le note lui-même en découvrant « l'humour noir de la langue »<sup>126</sup>. Certes, la chute choisie par Demba de préférence à la prison brise ses fers, mais il n'en prend pas conscience et leur emprise le poursuit dans son agonie, de sorte que la liberté qu'il s'offre dans ses derniers instants est occultée par le souvenir des chaînes : l'aliénation s'érige alors en un destin<sup>127</sup> éclairé par les variations fantasmatiques auxquelles donnent lieu cet objet d'opprobre et de fierté secrète dont l'étudiant est délivré sans jamais le savoir.

Le symbole reconduit en fait, sur un mode séculier, cette combinaison entre faute personnelle et fatalité qui caractérise les œuvres proprement fantastiques de Leo Perutz. Les menottes sont un stigmatisme social, et ce à un double titre. Flétrissure indélébile entérinant à l'avance, sans procès, une condamnation dont Demba conteste la justesse<sup>128</sup>, les chaînes font aussi apparaître en pleine lumière l'imposture idéologique, obligeant le prisonnier à rabattre constamment le domaine de l'esprit et de la finance sur la réalité de la matière et du travail. Ses premières expériences montrent à l'étudiant qu'on a beaucoup plus souvent besoin de ses mains que de son cerveau, avant qu'il ne comprenne à quel point il est difficile de gagner de l'argent « sans lever le petit doigt », à moins de se faire joueur, le tapis vert fonctionnant comme la métaphore d'une société tout entière phagocytée par le capitalisme marchand dont Demba, justement, est

<sup>126</sup>«Galgenhumor der Sprache», *ibid.* p. 79, voir aussi, à ce sujet : 3.2, *Idiolectes*.

<sup>127</sup>Il est significatif qu'après sa chute, Demba rencontre d'abord un mendiant à qui il ne peut donner d'obole, scène préfigurant *Turlupin*, où la même figure et le même empêchement mettent en branle la mauvaise fortune du personnage central (voir à ce sujet 5.1, *Montages*). C'est précisément après ce premier revers que l'étudiant remarque lui-même : «Und erst jetzt, im Weitergehen, fühlte ich zum ersten Mal, daß die Handschellen mehr waren als ein kleines, ärgerliches Mißgeschick, wenn ich es auch noch nicht ahnte, was sie in Wirklichkeit bedeuteten: eine furchtbare, atemberaubende Last, die mich erbarmungslos zu Boden ziehen würde, wie in Tausendundeiner Nacht jener Alte, der auf Sindbad des Seefahrers Rücken hockte.» *Neun*, p. 97.

Perutz accordait beaucoup d'importance au geste d'aumône, comme le rappelle Ulrike Sibauer (*Ich kenne alles*, p. 167).

<sup>128</sup>«„Und was würde dir geschehen, Stanie, wenn sie dich fänden?“, fragte sie. [...] „Zwei Jahre Kerker“ gab Demba zur Antwort. „Zwei Jahre.“ Steffi Prokop blickte erschrocken von der Arbeit auf. „Ja. Soviel ungefähr. [...] Das ist das Entsetzliche an der Sache. Dieses Mißverhältnis von Schuld und Strafe. Zwei Jahre Folter! Zwei Jahre ununterbrochene Tortur.“ On sait que ces mots reflètent exactement ce que Perutz pense lui-même de la prison (voir à ce sujet : 3.3, *Subversion*, note 165, p. 188).

exclu<sup>129</sup>. Les menottes empêchent l'étudiant de toucher le fruit de son travail et le privent aussi de ses gains au jeu : son périple l'amène donc à faire l'expérience de l'aliénation la plus radicale qui soit, puisqu'il ne peut entrer dans aucune relation d'échange. Il devient alors le jouet hébété d'un langage qu'il ne maîtrise plus et découvre, au moment où il en aurait besoin pour se défendre, que « ses mains n'ont aucune valeur »<sup>130</sup>. Mais c'est aussi le point où la fatalité de l'aliénation se retourne en faute. Les chaînes de Demba, symbole d'une oppression subie, changent de fonction pour s'intégrer au fantasme de revanche et de domination de l'étudiant. Brusquement transformées en arme imaginaire, les menottes qui dépréciaient ses mains se trouvent réinvesties d'une valeur illusoire qui permet d'abord l'assouvissement : le rival est démasqué ; Weiner, comme Mendoza dans *La troisième balle*, se révèle prêt à sacrifier sa belle pour sauver sa peau. Cependant, cette victoire rêvée se paye d'un accès de lucidité douloureuse, qui se mue elle-même en une exaltation haineuse et finalement fatale au héros :

« Qu'est-ce qui le retenait encore ici ? Il tourna les talons pour s'en aller, mais ne put s'y résoudre. L'amour s'était éteint ; il n'était pas mort, oh non, il avait crevé comme une hideuse bête malade. Mais la haine vivait : impossible de l'enterrer ; elle se dressait, grande et puissante, et le contraignait à achever sa vengeance.

---

<sup>129</sup>«Ich habe nie vorher gewußt, daß man so oft am Tag seine Hände braucht. Viel öfters als das Gehirn, das kannst du mir glauben, Steffi.» *Neum*, p. 99.

«Er mußte an einen Menschen denken, einen Agenten aus der Spiritusbranche, den er einmal sich rühmen gehört hatte: „Heute hab' ich, ohne eine Hand zu rühren, fünfhundert Kronen verdient!“. Ohne eine Hand zu rühren! Was für eine freche Übertreibung! [...] Wenn er eine Ahnung hätte, wie schwer das in Wirklichkeit ist: Geld erwerben, ohne die Hände zu benutzen! Nein, ein Kinderspiel ist das wahrhaftig nicht. Man muß die Menschen durch List, durch Überlegenheit des Geistes, durch volle Ausnutzung der Situation, durch die Macht des Willens, durch die Gewalt des Auges zwingen, das zu tun, was man von ihnen erwartet.» *Ibid.* p. 122.

La scène du tripot reprend l'expression («Ohne einen Finger zu rühren», *ibid.* p. 152) pour la lier plus explicitement, dans une vision hallucinatoire, à la recherche effrénée du profit et à l'adoration du Veau d'Or (*ibid.* pp. 154-157).

À propos des rapports entre superstructure idéologique et réalité des échanges économiques tels qu'ils s'inscrivent dans l'œuvre de Leo Perutz, voir 3.3, *Subversion*.

<sup>130</sup>«Aber plötzlich blieb er stehen und biß stöhnend die Zähne zusammen. Seine Hände waren gefesselt ! Seine Hände waren wertlos. Seine Hände mußten versteckt und verborgen bleiben.» *Neum*, p. 181.

L'arme qu'il croyait tenir dans ses mains l'avait réduit en esclavage. Il était asservi par l'ivresse du pouvoir, prisonnier d'une soif de meurtre qui ne le lâchait pas. »<sup>131</sup>

Succombant à la tentation de la toute-puissance, Demba participe, comme Grumbach ou les officiers allemands enrôlés par Napoléon, à l'engrenage de la violence sociale et historique qu'il dénonce par ailleurs. Au fond de son délire d'agonisant gît une découverte désespérante sur quoi vient buter toute tentative d'invention et de réécriture de sa propre vie : il n'y a pas d'envers du décor, aucun retrait possible hors du monde, qui serait aussi une garantie d'innocence. La confrontation avec la mort n'est donc pas aussi vaine que le suppose Hans-Harald Müller : elle laisse une empreinte douloureuse, apporte un enseignement cruel, révélant au héros sa propre faillite.

Dès les premiers textes de Leo Perutz, le tragique se coule donc dans deux voies parallèles, l'une jalonnée par des figures empruntées à un surnaturel chrétien, l'autre dépouillée de ces sortilèges qui confèrent aux fictions une dualité fantastique. Dans *Le tour du cadran*, la marche du destin se sécularise : le récit, aussi irrémédiablement clivé que *La troisième balle*, inscrit en trompe-l'œil des aventures plus accablantes que celles de Grumbach parce la répétition incessante d'un échec pitoyable s'y substitue à une alternative ouverte sur un rêve d'héroïsme. Le recours au mythe, à la légende ou aux croyances populaires rehausse au contraire des personnages comme le rhingrave ou les officiers napoléoniens, qu'une architecture narrative complexe confronte au moins à titre d'hypothèse avec des forces qui les dépassent et les exonèrent en partie de leurs fautes : ils chutent, mais leur perte s'inscrit dans un monde tout entier voué au Mal. Beaucoup des autres textes de Perutz conservent en filigrane cet horizon religieux, dont la fonction d'alibi apparaît alors plus nettement. Les éléments touchant au surnaturel s'y désenchantent, soit parce qu'ils sont tournés en dérision, soit parce que la chimie ou la psychologie remplacent la magie. Ainsi, les

---

<sup>131</sup>«Was hatte er hier noch zu suchen? Er wandte sich zum Gehen und konnte doch nicht fort. Die Liebe war tot, nicht gestorben, o nein: verreckt, wie ein krankes, häßliches Tier. Aber der Haß lebte, der ließ sich nicht verscharren, der war groß und mächtig und zwang ihn, seine Rache zu vollenden. Die Waffe, die er in seinen Händen zu halten vermeinte, hatte ihn zu ihrem Sklaven gemacht. Der Rausch der Macht hatte ihn unterjocht, die Lust zu morden hielt ihn gepackt und gab ihn nicht frei.» Ibid. p. 188.

allusions ironiques à la mode de l'occultisme circulent entre la *Préface* aux aventures de Jochberg et le récit d'Aladar Lukacz, tandis que le thème de la vision et de l'extase mystique, tout en maintenant à l'arrière-plan un lien avec le sacré, est relié dans *Le maître du Jugement dernier* comme dans *La neige de Saint-Pierre* à l'action de substances hallucinogènes<sup>132</sup>. Parallèlement, le motif de la parole magique, opératoire, solennellement énoncée pour fixer le cours d'un destin, trouve sa contrepartie profane dans le thème de la parole d'honneur. Le lien s'opère dès *Le marquis de Bolibar*, où les officiers s'engagent par serment à exécuter la mission sur laquelle le marquis, par sa prière, laisse à Dieu le soin de les éclairer<sup>133</sup>. La promesse relaie la malédiction, enfermant l'individu dans un destin qu'il se forge lui-même et dans lequel il se condamne à persister, sans échappatoire

<sup>132</sup>On trouve d'autres allusions à la drogue dans *La troisième balle* (le lierre indien) et *Le tour du cadran* (considérations sur le haschisch, au chapitre 2). Dans la thèse qu'il consacre au fantastique autrichien du XXe siècle, Clemens Ruthner souligne l'importance de cette thématique pour les écrivains des années 1880-1930, de Thomas de Quincey et Baudelaire à Freud ou Walter Benjamin. Rappelant après Hans-Harald Müller et Ulrike Siebauer que Perutz avait lui-même expérimenté les effets du haschisch, il rapproche les visions apocalyptiques décrites dans *Le maître du Jugement dernier* de l'effet provoqué par la mescaline et approfondit le lien établi par Ulrike Siebauer entre *La neige de Saint-Pierre* et les recherches scientifiques les plus novatrices de l'époque sur les alcaloïdes de l'ergot de seigle, qui mèneront à la mise au point du LSD à la fin des années trente (*Leo Perutz*, p. 10 ; *Ich kenne alles*, pp. 56 et 189-190 ; Clemens Ruthner, 2001, op. cit., chapitre III, c : 5a, 5b, 6).

<sup>133</sup>«„Gott ist gekommen!“ sagte der Spanier feierlich und erhob sich von den Knien. „Ihr habt geschworen und Gott hat's gehört.“» *Marques*, p. 81.

Le motif de la prière opérante se retrouve sous une forme partiellement sécularisée dans *Seigneur, ayez pitié de moi !* où Volochine trouve involontairement, dans l'invocation sacrée qu'il lance comme un cri de désespoir, la clé de déchiffrement grâce à laquelle il sera libre : «Denn in diesem Augenblick weiß er — es kann nicht anders sein, mit voller Sicherheit weiß er es, daß das der richtige Schlüssel ist, der langgesuchte, und Gott hat ihn ihm geschenkt.» (*Herr*, p. 38). Ce don du ciel le rend à la vie en même temps qu'il l'emprisonne pour toujours dans une formule rituelle qui va recouvrir son nom et son identité : le personnage de l'épilogue, passé à la bureaucratie révolutionnaire, n'a plus rien de commun avec l'officier blanc qui refusait toute collaboration au début de la nouvelle : il est devenu « le camarade "Seigneur, ayez pitié de moi !" », incarnant à travers ce surnom en forme d'oxymore un verbe divin dans lequel se dévoile seulement la cruauté de la condition humaine : «Er heißt so. Das ist sein Name. Und manchmal denke ich, daß alle Menschen dieser Erde, die Hochmütigen und die Gedrückten, die, die fest im Dasein wurzeln, und die Armseligen und Schwachen, daß die Untadeligen und die Sünder, die Richter und die Verurteilten — daß wir alle, die wir Leben, diesen Namen tragen könnten.» *Ibid.* p. 39.

possible<sup>134</sup>. Ainsi, c'est parce qu'il a donné sa parole d'officier que Vittorin s'obstine à traquer Sélioukov<sup>135</sup>, tandis qu'à l'inverse, Yosch est condamné pour avoir trop vite mis la sienne en jeu<sup>136</sup>.

- Déshonneur -

Ce mouvement de sécularisation actualise sous une autre forme le désir malheureux d'héroïsme déjà inscrit dans le principe de balance qui fait osciller les textes proprement fantastiques entre culpabilité et surnaturel. Ce à quoi se mesurent tous les personnages de Perutz, à travers les apories narratives souvent traversées de merveilleux dans lesquelles se perd leur identité, c'est à un idéal de grandeur et de noblesse qui souligne par contraste leurs échecs et leur médiocrité. Tout autant que Prunelle-deVerre croit se reconnaître sous les traits d'un héros d'épopée, Yosch construit un

<sup>134</sup>Dans *L'énigme de l'obstination dérisoire*. Jean-Jacques Pollet définit ainsi ce processus : « Une fatalité gouverne (ou semble gouverner) encore le cours des choses, mais qui ne peut plus (ou ne sait plus) se signaler comme telle. Elle ne tient désormais à rien d'autre qu'à une certaine idée que le héros se forge lui-même de son existence, une raison qu'il se donne de vivre (et de mourir), un sens qu'il veut à toutes forces s'imposer, pour seulement y croire. C'est une fatalité tout à fait séculière, devenue, en quelque sorte, ordinaire. En un mot, ce n'est plus qu'une obstination. » (J.-J. Pollet, Rouen, 1993, p. 97). C'est aussi dans ce sens que l'on peut comprendre la remarque du docteur Gorski à la fin du *Maître du Jugement dernier* : « Ein jeder von uns trägt sein Jüngstes Gericht in sich. » (*Meister*, p. 203).

<sup>135</sup>« Sie hatten alle fünf feierlich ihr Ehrenwort verpfändet. Ich schwöre als Offizier und Mann von Ehre — das war die Formel gewesen. Es gab kein Zurück mehr. » *Wohin*, p. 7. Le thème est repris tout au long du roman, s'instituant progressivement en un destin lié aux obsessions de Vittorin : mise en marche de la vengeance, p. 13 ; souvenirs lancinants que le serment permet de surmonter, pp. 18-22 ; défection de certains conjurés, p. 49 ; confrontation avec d'autres hommes d'honneur fidèles à leur parole pp. 118-119 et 203 ; reflet ironique du thème dans la promesse tenue par la mère de Gricha, qui conclut la scène des retrouvailles où se dévoile l'inanité de l'entreprise poursuivie par Vittorin, p. 245.

<sup>136</sup>C'est parce qu'il a juré sur l'honneur n'être pas entré dans le pavillon où Bischoff s'est donné la mort que Yosch, confondu par la pipe oubliée sur les lieux, se voit menacé d'une dégradation militaire, à moins qu'il ne mette fin à ses jours pour éviter le scandale, ainsi que le suggère Félix (*Meister*, pp. 70-72). La formule dont le capitaine use au moment où il affirme être en effet décidé à en finir établit nettement le lien avec le motif de la parole donnée, qui prend ainsi valeur de destin : « Und jetzt, in diesem Augenblick, begriff ich, daß die Stunde gekommen und daß mein Schicksal entschieden war. Und sowie mir diese Gewißheit kam, erschien mir das Bild des Tages, der zu Ende gehen wollte, plötzlich sonderbar verwandelt: Es war mir, als hätte mich schon vom frühen Morgen an nur dieser Gedanke beherrscht, daß ich sterben müsse, weil ich mein Wort verpfändet hatte. » *Ibid.*, pp. 167-168.

récit dans lequel sa brutalité se drape dans les plis de l'honneur militaire en même temps que l'hypothèse de l'hallucination religieuse le lave de toute faute. C'est avant tout d'un parjure indigne d'un soldat que le personnage central du *Maître du Jugement dernier* tente en effet de se disculper dans ses mémoires. Ainsi, dès la scène qui suit sa confrontation peu glorieuse avec Félix, il y affirme par la bouche de Gorski n'être pas homme à trahir l'éthique qui fonde sa condition sociale<sup>137</sup>. Toute la suite du récit est bâtie autour du double thème de l'enquête et du suicide : seule la mort librement consentie doit permettre au capitaine de cavalerie de sauver sa réputation, mais Solgrub, qui l'entraîne opportunément dans la recherche d'un autre coupable, lui épargne cette issue au prix de sa propre vie, lui offrant au passage un rôle gratifiant de détective<sup>138</sup>. La postface vient détruire cette construction en faisant de Yosch un coupable indigne de ses galons, puisqu'il semble avoir préféré la honte publique à une mort conforme à sa morale d'officier<sup>139</sup>.

Lorsqu'il n'est pas récusé par les commentaires du narrateur, le désir d'élévation qui hante les personnages perutziens vole en éclats dès que ceux-ci se trouvent confrontés à de véritables héros. Ainsi, c'est encore un rêve de grandeur que Turlupin puise dans ses lectures ésotériques, mais ses aventures deviennent bouffonnes au moment où il entre dans le cercle de personnages historiques face auxquels il ne peut que faire piètre figure, comme en témoignent les scènes de salon à l'hôtel de Lavan. La chute du roman résume avec cruauté cette quête pitoyable dans le face-à-face opposant le barbier au commis drapier sous l'identité duquel s'était jusqu'à caché Saint-Chéron, les deux personnages s'entretenant sans comprendre la portée historique de leurs actes. Et si Turlupin parvient à sauver la face, quitte à en mourir, la duchesse aveugle qu'il appelle dans son agonie le renverra à son obscure condition en notant qu'il possède « un visage

---

<sup>137</sup>«„Aber ein falsches Ehrenwort — nein, das nicht“, sagte der Doktor. „Sehen Sie, es gibt innere Gesetze der Ethik, die auch der größte Zyniker nicht überschreitet. Stand, Herkunft, Tradition — nein, ein falsches Ehrenwort gibt der Freiherr von Yosch nicht. Felix irrt sich.“» Ibid. p. 84.

<sup>138</sup>Ibid. pp. 107-108, 142, 154, 160, 162, 165-168.

<sup>139</sup>Ibid. p. 204.



vraiment commun »<sup>140</sup>. Vittorin connaît un sort analogue : bercé de grands mots, il tente d'effacer la honte d'une défaite personnelle en poursuivant son bourreau à travers toute l'Europe au nom de la parole donnée et de l'honneur militaire, mais trahira tous les héros qu'il croisera et qui l'aideront, se condamnant à revivre sans cesse sous d'autres formes l'avanie que lui a fait subir Sélioukov<sup>141</sup>.

C'est sans doute dans *La neige de Saint-Pierre* que cette thématique connaît son plein développement, ramifiée en une réflexion littéraire, psychologique et politique à la fois. Le docteur Amberg se trouve lui aussi engagé dans une équipée — réelle ou rêvée — qui semble le grandir parce qu'elle le fait aborder aux rivages de l'héroïque et de l'épique. La référence médiévale donne sa forme générale à l'action présentée dans le récit enchâssé, en même temps qu'elle en fournit certains thèmes et motifs. Son déroulement rappelle les structures dominantes de la littérature courtoise, forme justement liée à cette époque des Staufens que le narrateur aurait aimé pouvoir étudier, suivant le brillant modèle de son père<sup>142</sup>, et qu'il retrouve dans les projets du baron Malchin. Comme dans maintes chansons de geste

<sup>140</sup>«„Madame!“ sagte der junge Herzog von Lavan zu seiner Mutter: „Dieser Edelmann, der sich so tapfer geschlagen hat, verlangte, mit ihnen zu sprechen. Er ist tot. Kannten sie ihn, Madame?“ [...] „Ich kenne ihn nicht“, sagte sie. „Nein, ich kenne ihn nicht. Aber, verzeih mir Gott, dieser Edelmann hat ein recht gemeines Gesicht.“» *Turlupin*, p. 149.

Jean-Pierre Chassagne a noté avec justesse que le roman opère une « déconstruction de la notion d'« héroïsme » (op. cit., 1998, p. 158).

<sup>141</sup>Les cinq officiers ont juré de venger la mort d'un lieutenant d'aviation mis aux arrêts et laissé sans soins malgré une forte fièvre (*Wohin*, pp. 22-23), mais Vittorin est habité d'une rancune plus privée pour avoir été congédié sans ménagement alors qu'il venait demander le rétablissement du courrier, interrompu pour punir les prisonniers (ibid. pp. 19-21). C'est la honte de ne pas avoir été à la hauteur de la situation, en subissant sans un mot la rebuffade de Sélioukov, alors qu'un simple sous-officier s'était, lui, rebellé contre le médecin du camp au prix de sa vie, qui constitue la véritable motivation du personnage («Er bringt kein Wort heraus, er ist dem Augenblick nicht gewachsen.» Ibid. p. 21). Ce traumatisme initial va être sans cesse réactivé parce que l'obsession qui pousse Vittorin à traquer l'officier russe le ramène toujours à des situations analogues. C'est la peur de se sentir à nouveau lâche qui lui fait oublier ses devoirs familiaux et l'amène à s'arracher à une vie viennoise qui pourrait reprendre son cours (ibid. pp. 64-66, 90-92, 97-100), tandis que la rencontre avec d'authentiques hommes d'action et de conviction, l'entrepreneur Bamberger comme le comte Gagarine et le capitaine Stackelberg, ou encore Artémiev et Dolgouchine, le renvoie à une médiocrité qu'il s'efforce de ne pas voir et qui fait de lui, chaque fois, un raté ou un traître (ibid. pp. 81-83 et 236, 124-127, 173-176 et 182-185, 203-204).

<sup>142</sup>*Petri*, pp. 18-19.

du cycle arturien, le personnage principal s'arrache au cercle étroit de son quotidien, en répondant à la petite annonce qui ressuscite en lui un souvenir d'enfance, et se lance dans une quête placée sous le signe de l'idéal chevaleresque et de la femme aimée : la vitrine d'Osnabrück qui le fascine au début de son voyage lui montre le buste de Frédéric II et pose la question de la foi<sup>143</sup>, tandis qu'il apercevra au volant d'une Cadillac verte celle qu'il croyait avoir perdu<sup>144</sup>. Le récit enchâssé est constitué par une combinaison de ces divers éléments narratifs qui transmue le désir amoureux en l'intégrant à un idéal plus vaste et plus élevé, conformément à l'éthique courtoise :

« Adieu, Bibiche ! dis-je doucement. Je te perds pour la seconde fois. Le destin m'a donné une chance que je n'ai pas saisie. Le destin ? Pourquoi le destin ? C'est Dieu qui m'a mis sur ton chemin, Bibiche. Dieu, et non le destin. — Pourquoi la foi en Dieu disparaît-elle de notre monde ? La question traversa brusquement mon esprit et je vis, l'espace d'un instant, le visage de marbre aux traits figés aperçu dans la vitrine du magasin d'antiquités. »<sup>145</sup>

La répétition de la perte renvoie en l'inversant au motif du *récréant* tel qu'il s'incarne dans les figures d'Érec ou d'Yvain : ceux-ci doivent en effet chacun se séparer de la dame qu'ils avaient conquise parce qu'ils ne parviennent pas à concilier le service d'amour et leur honneur de chevalier — Érec oublie dans les bras d'Énide ce qu'il doit à la bravoure, tandis qu'Yvain manque à sa belle par peur d'une semblable faute, et tous deux devront subir de nouvelles épreuves avant la réconciliation finale. Comme eux, Amberg se lance à deux reprises à la conquête de Kallisto, le premier épisode, inabouti, de ces amours constituant un prologue à la véritable *Aventure* courtoise qui l'entraîne loin de Berlin, hors de la réalité

<sup>143</sup>Ibid. pp. 25-26.

<sup>144</sup>Toute l'histoire est du reste lancée par la recherche de cette femme, puisque les dettes engendrées par la fréquentation de la bonne société où Amberg tente de la retrouver à Berlin le conduisent à vendre les livres de la bibliothèque paternelle, transactions au hasard desquelles il découvre l'annonce de Malchin (ibid. pp. 19-21 et 32-34).

<sup>145</sup>« — Lebewohl, Bibiche! — sagte ich leise. — Zum zweiten Mal hab ich dich verloren. Das Schicksal hat mir eine Chance gegeben und ich habe sie versäumt. Das Schicksal? Warum das Schicksal? Gott hat mir dich in den Weg geschickt, Bibiche. Gott, nicht das Schicksal. — Warum verschwindet der Gottesglaube aus der Welt? — schoß es mir durch den Kopf und einen Augenblick lang sah ich das starre, marmorne Gesicht aus dem Schaufenster des Antiquitätenladens. — » Ibid. p. 35.

quotidienne, dans ce domaine de Morwede perdu dans les brumes, séjour d'un enchanteur ambigu chez qui le surnaturel revêt une forme technicisée.

Arrivé dans le village westphalien, le jeune docteur va rencontrer, comme Vittorin ou Turlupin, des figures extraordinaires, éminemment aristocratiques, dont les vies se parent d'une grandeur épique parce qu'elles s'inscrivent à divers titres dans une geste historique : le prince Praxatin, le baron Malchin et Federico échappent tous au réalisme bourgeois pour prendre place dans un songe chevaleresque en prise sur l'histoire contemporaine. Fuyant la révolution russe ou préparant une restauration, ce sont avant tout des hommes de haute naissance, fidèles à l'honneur, agissant en grands seigneurs, gens de chevaux et de chasse autant que de jeu ou de musique<sup>146</sup>, dont le parangon est bien évidemment le jeune Italien éduqué selon les principes de Frédéric II<sup>147</sup>. Federico réunit toutes les qualités du parfait paladin dont la beauté symbolise la noblesse d'âme, les traits altiers hérités de ses ancêtres exprimant sa vocation impériale tout en résumant les qualités de courage et de délicatesse propres au véritable héros courtois<sup>148</sup>. C'est à ce dernier qu'Amberg va devoir se mesurer dans des scènes ambivalentes, notamment celle du duel improvisé sous couvert d'une simple passe d'arme.

---

<sup>146</sup>Federico et Malchin sont aussi fines lames que bons chasseurs (ibid. pp. 64-65), et le jeune homme, qui apprend de Praxatin l'art des cartes, pratique aussi le violon (ibid. pp. 40 et 152). La première entrevue entre le prince russe, l'Italien et Amberg au chevet d'Elsie, la fille du baron, est tout entière sous-tendue par une opposition entre le prosaïsme bourgeois du médecin et les liens aristocratiques qui unissent Praxatin et Federico : tandis qu'Amberg entend appliquer des mesures sanitaires auxquelles il veut soumettre sans discussion un adolescent qu'il juge impertinent, celui-ci se réfère exclusivement au code d'honneur du « gentleman », mettant en jeu sa parole et se trouvant offensé de voir le médecin en douter après l'avoir accusé de lâcheté (ibid. pp. 44-45). Lorsqu'il sera mieux rompu aux mœurs de Morwede, Amberg affirmera lui-même, en écho à cette scène : « Ich dachte daran, daß ich dem Baron raten wollte, das Kind nach dem Süden zu schicken, — doch das erschien mir jetzt plötzlich nicht mehr als eine ärztliche Maßnahme, an deren Notwendigkeit ich glaubte, sondern wie ein häßlicher Verrat an Federico. » Ibid. p. 152.

<sup>147</sup>Ibid. p. 165.

<sup>148</sup>« Ich fand jenes unverständliche Nebeneinander von zügelloser Gewalttätigkeit und hoheitsvoller Anmut wieder, das mich an dem Marmorbild in Erstaunen versetzt hatte. [...] Der Mensch, der diese Züge trug, war, so schien es mir, zugleich der wildesten und der zartesten Regungen fähig. » Ibid. p. 46. Federico apparaît en effet d'abord comme une sorte de tendre chevalier servant auprès de la jeune Elsie, avant de se muer en un adversaire implacable lors du duel qui l'oppose à Amberg.

Le médecin doit, certes, reconnaître la supériorité d'un adversaire qu'il avait traité en écolier, mais sa défaite, au premier abord, n'a rien de honteux car le jouvenceau se révèle être déjà un homme d'une valeur inégalable<sup>149</sup>. Le combat revêt dès lors une autre fonction : c'est un rite de passage permettant à Amberg, après avoir refusé d'être initié à la chasse par le baron<sup>150</sup>, de prouver sa bravoure en se mesurant à fleurets démouchetés avec un adversaire invincible. Peu après cette forme ambiguë d'adoubement, qui assigne au médecin une place de lointain vassal dans la noble assemblée de Morwede, celui-ci reverra pour la première fois la femme qu'il aime. Comme dans les scènes avec Kallisto, la contrepartie de cette reconnaissance est un sentiment d'irréalité :

« J'étais dans une curieuse disposition sur le chemin du retour. J'avais le sentiment, non de marcher, mais de flotter au-dessus du chemin qui menait au village ... le rêve donne parfois cette impression d'être doucement porté par un souffle de vent. Je me sentais délivré de la pesanteur en même temps qu'ému, presque ébranlé. Bibiche allait venir et je sortais d'un duel, un duel à mort. Tout mon être bouillonnait ; plus intensément qu'à l'habitude, je me sentais vivre. »<sup>151</sup>

La valeur fantasmagique de l'aventure de Morwede, quête amoureuse drapée dans l'idéal courtois, apparaît clairement dans ce passage : la question qui taraude le narrateur, à travers les figures de la bien-aimée et de l'empereur dont les images l'obsèdent dès le début de l'action, comme à travers la question de la foi attachée au retour qu'il entame vers l'âge des Staufen, est celle de sa propre valeur : c'est toute la construction de son identité masculine qui est en jeu, supposant aussi bien l'épreuve de force que la conquête d'une femme.

<sup>149</sup>«Sie glauben doch nicht, daß ich mich mit einem Schuljungen schlagen werde?» Ibid. p. 67.

«„Fünfzehn Jahre ist er alt?“ wiederholte ich. „Aber er ist kein Knabe mehr, er ist ein Mann. Der Baron ließ meine Hand los. „Ja, das ist er. Das ist er“, sagte er, und ein Schatten flog über sein Gesicht. „Das Geschlecht, aus dem er stammt, wird mannbar vor der Zeit.“» Ibid. p. 69.

<sup>150</sup>Ibid. pp. 64-65.

<sup>151</sup>«Ich war in einer merkwürdigen Stimmung auf dem Weg nach Hause. Es war mir, als ginge ich nicht, als schwebte ich über der Dorfstraße hin, — manchmal im Traume ist es einem so, als triebe einen ein Windhauch leise vor sich hin. Ich fühlte mich schwerlos [sic.] und dabei war ich bewegt, erschüttert beinahe. Bibiche kam und ich hatte einen Zweikampf hinter mir, einen Kampf auf Leben und Tod. Mein ganzes Wesen war in Aufruhr, stärker als sonst fühlte ich, daß ich lebte.» Ibid. p. 69.

- Disarmo ! -

Le processus suppose l'appropriation d'un idéal, c'est-à-dire l'instauration d'une relation de filiation, au moins symbolique, caractérisée par une tension entre l'admiration vouée à un modèle auquel on désire se conformer et la rivalité générée par ce mimétisme : il s'agit toujours, d'une manière ou d'une autre, de prendre la place du père. C'est Frédéric II, incarnation d'une royauté réputée parfaite, qui sert en l'occurrence de référence, renvoyant justement à la figure paternelle, elle-même distribuée entre les divers personnages croisés par Amberg : le mythe réunit en effet son véritable géniteur, médiéviste de renom trop tôt disparu, Malchin, ami de l'historien dont il est aussi une figure de substitution, et Federico, « viril avant l'heure », en qui s'actualise l'idéal<sup>152</sup>. Dès que le nom du baron réveille un souvenir d'enfance, le médecin se tourne vers lui, substituant une quête nouvelle et plus vaste à la vaine recherche de Kallisto, qui l'avait d'abord conduit à disperser le patrimoine paternel<sup>153</sup>. En entrant dans le cercle de Morwede où l'attire un écho de son passé, Amberg retrouve au contraire cet héritage, rehaussé par le patronage de Malchin : l'ami qui vit dans les souvenirs du baron n'a rien du savant esseulé et accablé de soucis dont le médecin a conservé la mémoire ; il est lui aussi un parfait homme du monde, lointain descendant de ces héros médiévaux dont il partage la grâce, le goût des plaisirs aristocratiques, la générosité, et c'est même à lui que le baron doit l'idée première sur laquelle repose toute son entreprise de restauration<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup>Il est à noter, à cet égard, que la notion d'idéal du moi développée par Freud fonctionne à la fois sur le plan individuel et sur le plan collectif. Dans la théorie de l'appareil psychique, elle se confond d'abord avec le concept de surmoi, forgé en référence au couple parental, avant d'en désigner un aspect, l'élan vers un modèle, dont la contrepartie est le sentiment d'infériorité, élément distinct de la conscience morale, plus punitive, liée au sentiment de culpabilité. Mais Freud montre aussi, dans *Psychologie collective et analyse du moi* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921), que l'idéal du moi se construit d'après des modèles culturels transmis aussi bien par les parents que par les éducateurs et d'autres acteurs sociaux (voir à ce sujet Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : P.U.F., 1967, repris dans la collection *Quadrige*, 1998, pp. 184-186).

<sup>153</sup>*Petri*, pp. 21-22.

<sup>154</sup>*Ibid.* pp. 55-56, 79, 115.

Toutefois, l'octroi de cette ascendance héroïsée n'est pas seulement un élément valorisant ; il génère en fait autant d'angoisse que de satisfaction. Ainsi, par sa transfiguration, le défunt historien s'égale à un aristocrate ambivalent, nimbé de cette inquiétante étrangeté qui marque notamment, pour Freud, la résurgence d'un refoulé infantile<sup>155</sup>. C'est une répétition de cet ordre qui se joue justement dans la première rencontre entre le narrateur et Malchin, dès l'abord placée sous le signe de la figure paternelle : l'enchanteur de Morwede, d'une certaine manière, ressuscite le magicien qu'Amberg voyait en son père lorsqu'il était petit<sup>156</sup>. La sidération qui s'emparait déjà de lui à la vue du buste de marbre, dans la vitrine de l'antiquaire, est de même nature : elle repose explicitement sur une impression de déjà vu réactivée plus tard par la présence de Federico<sup>157</sup>. La sonate de Tartini alors jouée par le jeune Italien revêt encore la même fonction, renvoyant le narrateur au souvenir de ses terreurs enfantines<sup>158</sup>. Tous ces moments préparent l'émergence de la figure paternelle archaïque à laquelle il s'agit en fait de se mesurer à travers les personnages de Malchin, Federico et, à un moindre niveau, Praxatin : les épreuves surgissent du reste

<sup>155</sup>Sigmund Freud, 1919/1974, op. cit., pp. 241-274.

L'autre source de ce sentiment est la réactualisation de croyances primitives, animistes, disparues de la société moderne.

<sup>156</sup>Les souvenirs qui reviennent au médecin lors de cette entrevue le plongent dans les sortilèges de sa première enfance : «Damals bestand für mich kein Zweifel, daß die eng und zierlich beschriebenen Blätter, die auf seinem Schreibtisch lagen, Zaubersprüche und Gebete enthielten, die das Haus vor Dieben bewahrten. Ich bewunderte meinen Vater, und seine Arbeit erregte in mir Scheu und Neugierde zugleich.» *Petri*, p. 55.

<sup>157</sup>«Doch ich wußte, dieses übermäßig lange, von Leidenschaften durchfurchtes Gesicht mit der mächtigen, aber edel geformten Stirn sah ich nicht zum erstenmal. [...] Ich hatte plötzlich eine kindische Angst vor dem Bild, ich wollte es nicht mehr sehen und wandte mich ab.» Ibid. p. 25 (répétition de la scène avec Federico p. 46).

<sup>158</sup>«Es waren die ersten Takte einer Tartinisonate [...]. Irgendeine Kindheits Erinnerung ist für mich mit ihr verbunden. Ich bin in der väterlichen Wohnung, es ist Sonntag, alle sind fortgegangen, haben mich alleingelassen. Nun wird es dunkel, ganz still ist es, [...] und ich habe Furcht, weil alles ringsum verzaubert ist, die große Kinderfurcht vor dem Alleinsein habe ich und vor dem morgigen Tag und vor dem Leben.» Ibid. p. 40.

Le passage permet de détailler certains éléments de ces souvenirs douloureux. L'abandon dans l'appartement du père renvoie aussi à la mort prématurée de la mère ; l'enfant, privé de cette présence consolante, se trouve tout entier livré à l'hostilité d'un univers exclusivement masculin : le cabinet paternel est empreint d'une magie menaçante, dans laquelle s'inversent les formules dont l'enfant veut croire par ailleurs qu'elles protègent la demeure familiale. Par son absence, le père est déjà cet être inaccessible destiné à faire retour sous une forme héroïsée, et l'enfant, doublement orphelin, ne peut puiser nulle part la force d'affronter l'avenir et la vie.

dès que s'en dessine le souvenir dans le bureau du baron, avec l'annonce cryptée du retour de Kallisto, qui fait défaillir l'amoureux transi, et le duel improvisé.

Si l'aventure westphalienne peut s'interpréter, au premier abord, comme un fantasme compensatoire qui permet à Amberg d'assouvir son désir amoureux tout en échappant à l'étroitesse de son quotidien<sup>159</sup>, elle ne saurait donc être réduite à cet aspect, qui ne tient pas assez compte de toutes les ombres donnant au rêve des allures de cauchemar. Plus profondément, c'est un conflit œdipien qui se déploie à travers la thématique de l'héroïsme dans le récit enchâssé, mettant en jeu tout ce que le concept freudien peut avoir d'universel et de fondateur, tant sur le plan de la constitution du moi que par ses implications culturelles et politiques. La rivalité avec la figure paternelle trouve un point de fixation dans la personne de Malchin. Proposant à Amberg une image idéalisée de son père, il invite le jeune docteur à s'y mesurer, sondant par exemple ses connaissances en matière d'armes anciennes, ou bien regrettant qu'il ne s'intéresse pas à la chasse tandis que l'historien y excellait<sup>160</sup>, avant de lui permettre une apparente revanche à l'épée, qui prend en fait valeur de castration<sup>161</sup>. Kallisto est du reste placée dans sa dépendance, puisqu'il en est l'employeur, faisant obstacle à l'assouvissement du désir amoureux en contraignant la jeune femme à lui consacrer tout son temps — l'instituteur insinue même qu'il en

<sup>159</sup>Telle est la lecture de Reinhard Lüth, qui interprète notamment la conclusion du roman, avec son décor de fonte des neiges et de renouveau printanier, comme la renaissance d'un narrateur qui aurait surmonté une crise existentielle par une production fantasmatique qu'il parviendrait à sauvegarder : choisissant de ne pas sacrifier le rêve sur l'autel de la raison clinique, il impose son désir au réel et prolonge en cela l'esthétisme de la Jeune Vienne (*Drommetenrot*, pp. 317-328). Martina Buchner l'interprète de façon voisine, considérant que cette manière de surmonter la mise en question identitaire est unique dans l'œuvre de Perutz (*Die Form der Identität*, p. 162).

<sup>160</sup>*Petri*, pp. 57 et 64.

<sup>161</sup>Malchin sauve Amberg, acculé par Federico, mais organise sa défaite, tout en lui faisant compliment de sa technique : «„Ich übernehme die Leitung des Assauts [...] Balestra! Deckung! Cavazione! Quarta basta! Gut, Doktor! — Radoppio! Battuta! [...] Gut so! — Disarmo!“ Der Degen flog mir aus der Faust, Federico hob ihn auf und reichte ihn mir. Dann bot er mir schweigend die Hand.» *Ibid.* p. 68.

Le jeune Italien perd ici son autonomie pour apparaître comme la créature de son tuteur, qui lui fait exécuter les mouvements menant à désarmer Amberg, légèrement blessé peu avant : le duel, dans lequel le narrateur voit son intégrité physique entamée avant d'y perdre son épée, équivaut, sur le plan symbolique, à une castration.

est l'amant<sup>162</sup>. Les épisodes gratifiants qu'il est donné au médecin de vivre à Morwede — reconnaissance de son savoir et de sa bravoure, amour de la belle Grecque, acte d'héroïsme par lequel il la sauve de la balle tirée par Malchin durant l'assaut final<sup>163</sup> — fonctionnent donc en partie sur le mode du leurre, drapant imparfaitement de leur voile consolateur l'impuissance du personnage central. Celui-ci fait ainsi piètre figure dans son rôle d'amoureux : incapable d'adresser « plus de dix mots » à la dame de son cœur durant les six mois où il la côtoie à Berlin<sup>164</sup>, il est toujours aussi interdit lorsqu'il la retrouve chez le baron, et c'est elle qui doit faire sa conquête<sup>165</sup>. En même temps, il demeure de son propre aveu spectateur des événements<sup>166</sup>, échouant à s'imposer lors de l'unique affrontement direct avec Malchin qui lui demande, au nom de son père, de donner à l'un de ses patients la drogue qu'il veut expérimenter<sup>167</sup>.

C'est dans cette confrontation que l'expérience œdipienne individuelle se reformule en termes culturels. L'image du père proposée par Malchin, cet idéal du moi fondé sur des valeurs aristocratiques, se fissure dès qu'il prend valeur de modèle social et de programme politique. Malgré la fascination qu'exerce sur lui le monde de Morwede dans lequel il cherche sa place, Amberg ne reconnaît son père ni dans les souvenirs, ni dans les projets du baron<sup>168</sup>, et le refus secret de s'y associer le ramène à son identité

<sup>162</sup>Ibid. pp. 83, 90-91, 104, 107. Praxatin joue à cet égard le rôle d'un double de Malchin, nourrissant lui aussi la jalousie d'Amberg (ibid. pp. 88-89, 104, 107-108).

<sup>163</sup>Ibid. p. 170.

<sup>164</sup>«Und in dieser Zeit habe ich, wenn meine Erinnerung mich nicht täuscht, abgesehen vom Gruß beim Kommen und Gehen, nicht mehr als zehn Worte mit ihr gewechselt.» Ibid. p. 32.

<sup>165</sup>Amberg s'évanouit en apprenant qu'il va la revoir (ibid. pp. 61-63) et c'est elle qui prendra en charge les opérations de séduction, lui donnant à comprendre dès leurs retrouvailles qu'elle aurait aimé plus d'attention de sa part, ce qui le laisse muet (ibid. pp. 72-73). Elle l'invitera à une promenade matinale (ibid. p. 83) et lui avouera son amour pour l'empêcher de demander congé à Malchin, qu'il croit son rival (ibid. pp. 107-110).

<sup>166</sup>Ibid. p. 85.

<sup>167</sup>C'est précisément l'évocation du père qui brise d'un coup la résistance du médecin : «Unter der Suggestion dieser Worte verlor ich alle Widerstandskraft.» Ibid. p. 80.

<sup>168</sup>«Als einen sehr vereinsamten Mann, der nur noch für mich und seine Arbeit lebte, so habe ich meinen Vater in Erinnerung. Aber mit dieser Erinnerung deckte sich das Bild, das der Baron von meinem Vater entwarf, in keiner Weise.» Ibid. p. 55.

«„Ich kann nicht glauben, daß mein Vater das gesagt hat“ rief ich. „In keinem seiner Werke findet sich dieser Gedanke auch nur angedeutet. Was sie ihm da in den Mund



propre, celle d'un médecin peut-être médiocre, mais au moins fidèle à sa conscience<sup>169</sup>. Comme le prêtre, il décèle dès l'abord ce en quoi le projet de Malchin se retourne contre lui-même, trahissant les valeurs qu'il prétend restaurer. Au problème de la foi, le baron apporte en effet une réponse blasphématoire : cherchant à ressusciter l'extase mystique par des moyens chimiques, il réifie la relation à Dieu dont l'ecclésiastique souligne au contraire qu'elle tient de la grâce<sup>170</sup>. Cette dérive met le sentiment religieux au service d'un projet politique dont on sait combien il était actuel au moment où Perutz écrivait son roman<sup>171</sup>. L'idée de manœuvrer les masses en suscitant à volonté des phénomènes d'hystérie collective<sup>172</sup> fait elle aussi écho aux préoccupations du temps liées à l'émergence, dans le champ politique, d'une *vox populi* que Goebbels sait si bien manipuler pour la mettre au service d'un *Führer* présenté comme la quintessence du héros germanique, et fondateur d'un nouveau *Reich*.

À travers ses multiples références médiévales, *La neige de Saint-Pierre* propose donc une réflexion très diversifiée sur l'héroïsme, dont l'impuissance d'Amberg, doublée de sa secrète révolte, dénonce la vanité avant que Malchin ne voie s'écrouler son rêve « gothique ». Le mythe du *Reich* se désagrège en même temps que se trouve passée au crible de la psychanalyse une référence culturelle et littéraire dont il se nourrit. Dans la quête du jeune médecin, qui emprunte la forme de l'Aventure courtoise, se dévoile la puissance castratrice d'un idéal du moi assimilé à des valeurs

---

legen, ist eine Blasphemie.» Ibid. p. 115 (à propos de l'analogie entre l'extase religieuse et l'effet des stupéfiants).

On voit donc qu'Amberg est loin de s'associer aux projets réactionnaires de Malchin, contrairement à ce qui a été souvent trop vite affirmé (voir à ce sujet *Die Form der Identität*, p. 161, ou *Le scepticisme*, p. 322).

<sup>169</sup>«Mir fehlt so ziemlich alles zu einem guten Arzt, nur vielleicht das eine nicht : die Gewissenhaftigkeit. [...] Nein, ich kann dieses Versprechen, das der Baron mir abgelistet hat, nicht halten. Ich darf es nicht tun.» Ibid. p. 80. On a vu que c'était déjà sa conscience de médecin qui le conduisait au conflit avec Federico.

<sup>170</sup>«Glauben heißt begnadet sein [...]. Der Glaube ist ein Werk Gottes in uns und er kann nur lebendig werden durch geduldige Arbeit, durch dienende Liebe und durch Gebet.» (ibid. pp. 114).

<sup>171</sup>Voir à ce sujet 3.3- *Reich*.

<sup>172</sup>«Sie wissen, die Massenseele hat ihre eigenen Gesetze, sie reagiert auf Reize anders und viel heftiger —» (ibid. p. 127).

Canetti commence à travailler à *Masse und Macht* dans ces années-là.

chevaleresques, tandis qu'apparaît une lacune métaphysique frappant d'inanité toute cette construction fantasmatique et mythifiante : l'action de Morwede apparaît comme un simulacre épique parce que, ne tenant pas compte de la nécessité pour le vrai paladin de réserver la part de Dieu au sein de cet accomplissement terrestre que représente la geste médiévale, elle fait bon marché de la question de la foi posée dès le début du roman. Le sentiment religieux s'efface du monde sans pouvoir être restauré, et le fanatisme s'engouffre dans la brèche, retournant la référence transcendante en propagande et transformant l'héroïsme en un leurre politique. Amberg n'apprendra pas ce que peut être la foi des temps modernes. Le lecteur sait pour sa part, depuis *La troisième balle*, que Dieu a quitté la scène, abandonnant la terre au diable et aux apprentis sorciers. Les personnages perutziens en quête de grandeur et d'idéal se meuvent dès lors dans un monde d'illusion : l'élan de Turlupin vers l'aristocratie de son temps est aussi trompeur que la fidélité de Vittorin à une parole donnée au nom de son seul orgueil blessé, de même que l'utopie de la révolte, assujettie à la volonté de puissance de Grumbach, finit par être trahie.

Le discours religieux et l'horizon sacré propres au fantastique perutzien, la perspective tragique qui en découle, de même que les références littéraires induites par le recours au merveilleux, tous ces éléments se retrouvent donc dans des textes où le surnaturel ne subsiste que sous une forme ironique ou sécularisée. Au centre de ces constructions se trouve toujours la question du destin, posée à des personnages dont les rêves de grandeur et d'épopée ne peuvent mener qu'à l'égaré, parce qu'ils sont dépourvus de fondements axiologiques. Leurs histoires, dès lors, prennent elles aussi forme d'aporie, labyrinthes où les lecteurs se perdent en même temps que ces figures confrontées à l'impasse de l'héroïsme. De ce point de vue, la référence secrète à Don Quichotte, dans le premier roman de Perutz, donnait d'emblée le ton. Grumbach, comme l'empereur contre lequel il se lève, se fourvoie déjà dans un rêve épique qui l'aveugle et le perd ; Turlupin y succombera en victime grotesque ; Vittorin s'y égare en romantique, pris au mirage d'une ballade ; Amberg en dénonce finalement les sortilèges avant d'assister à l'écroulement du songe. De même que maint de ces récits appartient au lecteur, appelé à achever une construction dont

manquera toujours la clef de voûte, l'Histoire est abandonnée à des hommes orphelins qui s'exténuent sur de fausses routes à la recherche d'un Père inaccessible.

*La neige de Saint-Pierre* marque l'aboutissement de cette vision désespérée en même temps qu'un sursaut de conscience. Les changements politiques dont cette œuvre se fait l'écho vont faire de Perutz un exilé des lettres allemandes, puis un émigrant chassé de sa patrie après avoir été expulsé des librairies et des bibliothèques. Dans ces temps d'épreuve, son écriture va se décanter en même temps que sera consommé le deuil de l'héroïsme. Les œuvres de la maturité renoncent en grande partie à l'art du trompe-l'œil et aux énigmes irrésolues, tandis que l'aspiration à la grandeur s'efface et que le tragique se résorbe peu à peu dans un surnaturel emprunté aux traditions juives : certes, le vain fracas des armes occupe encore Tornefeld et Zaruba, mais il passe au second plan tandis que, revanche de Sancho Pança, les petites gens envahissent la scène, accompagnés de figures d'artistes immergés dans le peuple. Dans *La troisième balle*, le diable proclamait fièrement que Dieu, ayant trop à faire pour nourrir les pauvres, lui abandonnait le soin des grands<sup>173</sup> ; Brabanzio, peintre rebelle à l'autorité, préférant les tavernes populaires à la fréquentation des nobles et des riches bourgeois, lui fait écho dans *La nuit sous le pont de pierre*, occupant auprès des pauvres cette place assignée au Créateur, en refusant un emploi à la cour :

« Il faut être fou pour servir les rois », dit-il ; "Et il est aussi écrit : Ne faites pas confiance aux princes, car il n'y a point de salut auprès d'eux. Seigneur ! Je ne veux pas. Je ne veux servi ni ce roi, ni aucun autre. »<sup>174</sup>

On se souviendra que Perutz se déclara un jour, quoi qu'il arrive, hostile aux vainqueurs.

<sup>173</sup>«Gott schert sich wenig um der Fürsten und Herren hoffärtig Trachten. Gott hat mehr Sorg, daß ein armer Mann am Mittag seinen Hirsebrei hat, als um aller Könige ihre eitlen Welthändel.» *Kugel*, pp. 160-161.

<sup>174</sup>«„Toren sind, die den Königen dienen“, sagte er. „Und es steht auch geschrieben: trauet nicht den Fürsten, denn es ist kein Heil bei ihnen. Herr! Ich will nicht. Weder diesem König noch einem anderen will ich dienen.“ *Nachts*, p. 154.

## Bilan

« *Meine Bücher wollen gelesen werden und gefallen, haben aber nicht den Ehrgeiz, Objekte wissenschaftlicher Betrachtung zu sein.* »  
(Leo Perutz, lettre à un étudiant désireux de lui consacrer une étude, février 1929)

L'univers de Leo Perutz est miroitant et labyrinthique : des héros nourris de chimères s'y perdent, entraînés par un destin tragique dont le sens ne se dévoile que rarement à eux, tandis que les lecteurs sont conviés à jouir des mirages narratifs qui révèlent et masquent à la fois la gravité d'un conteur souverain. Les contradictions ayant marqué la réception de l'œuvre sont à la mesure des pièges tendus par ces textes, qui semblent vouloir déjouer les catégories critiques habituellement sollicitées pour en rendre compte. Aventures divertissantes ou véritable littérature ? Récits fantastiques ou romans historiques ? Fatalisme conservateur ou lucidité d'un humaniste dénonçant aussi bien le statu quo social que l'incarnation trop sanglante des utopies modernes ? Ces questions se recourent et appellent certaines mises au point.

Il faut d'abord revoir les partitions simplistes conduisant à n'admettre dans le temple des lettres que des œuvres ostensiblement sérieuses, telles celles qui, dans la tradition du *Bildungsroman* allemand, affichent leur ambition dans l'ampleur du propos et multiplient les digressions philosophiques, esthétiques et politiques, ou bien ces autres, ouvertement novatrices, qui prennent position à l'avant-garde en expérimentant des effets de rupture. À l'écart de l'expressionnisme et de la *Neue Sachlichkeit*, influencé par la "Jeune Vienne" sans en être un épigone, Perutz ne cherche pas davantage à concurrencer Thomas Mann ou Robert Musil. Mais l'expression littéraire peut prendre d'autres formes sans s'affadir dans la demi-mesure, comme le montrent a contrario les réflexions de Daniel Couégnas sur la porosité des frontières esthétiques et la dispersion des caractéristiques à retenir pour appréhender et décrire les textes exclus du canon. Si les œuvres de Leo Perutz s'apparentent par certains aspects à la littérature de divertissement, elles présentent aussi des traits spécifiques renvoyant sans ambiguïté à un projet proprement artistique. À cet égard, il faut en particulier souligner que l'importance accordée au déroulement de

l'action revêt une double fonction. Génératrice de suspense, elle induit une lecture paralittéraire tendue vers le dénouement du récit, mais elle est aussi en elle-même signifiante : déjouant l'attente du lecteur par leurs contradictions et leur caractère souvent déceptif, les récits de Leo Perutz sont des trompe-l'œil, ils ne procurent le frisson de l'aventure que pour s'ouvrir sur le vertige de questions intrinsèquement ouvertes.

Pour « sucer la substantifique moelle » que l'écrivain donne à humer dans les ossatures narratives complexes qu'il met en place, il convient donc de ne pas s'arrêter au premier effet de lecture et de pousser plus avant la réflexion. Ces architectures dramatiques, fondamentalement ambivalentes, savamment organisées selon les lignes de force antagonistes de la référence historique et d'un imaginaire volontiers magicien, ont souvent été rapportées au fantastique, ce qui n'a pas manqué de susciter de nouvelles controverses. Les théories du genre, d'abord développées en France dès la fin des années cinquante, sont en effet encore assez mal établies dans l'espace germanophone où la critique, par ailleurs plus historienne que formaliste, privilégie par tradition les catégories du conte, du merveilleux et du grotesque, donnant à l'analyse littéraire d'autres orientations. Ainsi, il n'est guère usuel, Outre-Rhin, d'associer le fantastique à la période romantique, sauf en ce qui concerne les nocturnes hoffmanniens : certaines œuvres de Tieck, Arnim, Chamisso ou Kleist n'y sont rapportées que depuis peu, venant côtoyer Kafka, mais aussi ces auteurs *Fin de siècle*, assez généralement tenus pour marginaux, auxquels la notion est habituellement attachée en Allemagne et en Autriche : Ewers, Kubin ou Meyrink, par exemple. À ce point se dessine un autre obstacle à l'adoption du terme comme référence plus systématique dans le discours métalittéraire germanophone : on y tend en effet souvent à considérer le fantastique comme une forme de divertissement, postérité abâtardie du *Gothic* et d'Edgar Poe, tandis que les spécialistes français, pour qui le genre est historiquement lié à la réception du romantisme allemand, n'ont jamais hésité à en explorer les modalités chez les auteurs canoniques : Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, Maupassant, mais aussi Gogol, Kafka, Oscar Wilde, Henry James, Borges, Cortázar, Calvino, ou encore Robbe-Grillet.

Ces divergences critiques et les préventions qui demeurent liées au genre, Outre-Rhin, peuvent expliquer les réticences des germanistes à aborder dans la perspective du fantastique un auteur dont la réputation est par ailleurs encore mal affermie. Pourtant, il paraît difficile d'appréhender les labyrinthes perutziens sans recourir à cette notion. Si la réflexion peut s'appuyer, dans le champ francophone, sur une tradition suffisamment nourrie, en la matière, pour que le foisonnement d'approches variables ne mette pas forcément en péril la possibilité d'un consensus théorique minimal, l'absence de référence reconnue dans le domaine germanique oblige à engager une réflexion de fond afin d'échapper au soupçon de flou conceptuel, souvent avancé pour refuser le recours à la catégorie en cause. Or le fantastique se présente d'abord sous le signe du paradoxe : offrant des contours facilement repérables, au point qu'il peut en effet nourrir les recettes paralittéraires, il apparaît aussi comme un « objet insaisissable » déroutant la critique. Faut-il y voir une catégorie esthétique générale, un genre ou encore une structure narrative isolée ? Suppose-t-il un dispositif heuristique, apparié à une esthétique de la discrétion propre à amplifier l'angoisse suscitée par l'incompréhensible, ou bien la « monstration » de l'horrible en est-elle une modalité tout aussi légitime ? Consiste-t-il essentiellement en un retournement « dysphorique » du merveilleux, ou peut-il aussi se traduire par une mise en œuvre ludique et souriante de cette même tradition ? Marque-t-il par son goût des fatalités un repli infantile, une peur de la transgression, une abdication de la raison, une fuite dans la superstition qui vaut dédouanement pour tous les immobilismes, une condamnation frileuse de toute entreprise de révolte ? Ou peut-on au contraire lui accorder une portée critique, y déceler une dénonciation de rapports de force aliénants, gager que par son organisation narrative volontairement chaotique, il met en question l'illusion d'un monde dompté par un rationalisme triomphant et, refusant de lisser son discours selon les lois du vraisemblable et du bon goût, exhibe contre tous les refoulements la face nocturne de l'humain ? Telles sont les questions qui agitent les spécialistes, où l'on retrouve au passage certains éléments des controverses marquant la réception de Perutz.

Il s'agit, au fond, de problèmes de découpage et de frontières, de querelles territoriales qu'il est impossible de trancher une fois pour toute, chaque critique conservant la liberté, essentielle et féconde, de tracer ses propres chemins dans le champ concerné. Analyses spécifiquement dédiées à l'écriture littéraire ou bien ouvertes au cinéma, à la représentation picturale, voire à la musique ; accent placé sur l'héritage gothique ou sensibilité plus grande au dialogue avec le merveilleux romantique ; attention prêtée aux effets de construction et à l'ironie narrative ou interrogation sur les moyens de représenter une horreur réputée innommable : face à ces alternatives, il serait sans doute illusoire, et bien présomptueux, d'ériger ses propres choix en norme théorique. Mais le recul métacritique, pour salutaire qu'il soit, ne doit pas être un blanc-seing justifiant finalement tous les arbitraires. S'il faut prendre parti, on peut essayer d'y mettre de la rigueur, et expliciter ses orientations : en les rapportant d'une part à l'objet d'étude, qui impose ses propres lois tout en étant façonné par le discours tenu à son sujet ; en considérant d'autre part l'histoire déjà constituée de cette saisie, les traditions critiques et les théories en cours, pour se situer par rapport à cet ensemble.

Contrairement aux catégories du grotesque ou de l'arabesque, proches à certains égards du fantastique, cette dernière notion a dès l'abord désigné un certain type de production littéraire, en référence aux contes d'Hoffmann, même si le terme de *Fantasie*, dont il dérive par adaptation plutôt que par traduction, s'applique à la musique et à la peinture. Il serait sans doute éclairant de revenir sur cette naissance, marquée par un glissement sémantique dû au passage d'une langue à une autre, pour souligner ce que le genre doit aux bouleversements esthétiques liés au romantisme. Paradoxalement, cet aspect a été assez négligé jusqu'ici : la partition opérée entre le merveilleux, apanage valorisé du *Märchen*, et ces autres contes, nocturnes, qui blessent parfois le bon goût — clivage pérennisé par des développements théoriques divergents de part et d'autre du Rhin — a sans doute fait écran à la perception de parentés dont il conviendrait de mieux prendre la mesure. Si le fantastique souffre de discrédit dans l'espace germanophone, une telle entreprise pourrait peut-être contribuer à en enrichir la vision et à en asseoir la légitimité. Dans cette

perspective, il faudrait raisonner en termes de catégorie esthétique générale autant qu'en termes de genre proprement littéraire, pour mieux repérer ce qui se joue dans ces emprunts à l'histoire picturale et à la musique et réintégrer ainsi le fantastique dans les débats esthétiques du temps. Une telle étude reste à faire : en l'état actuel de la recherche, il paraît plus pertinent de poser le problème du fantastique, très largement appréhendé comme un effet de *narration*, dans le champ spécifique de la littérature.

En reprenant une vision territoriale du phénomène générique, ce qui suppose de circonscrire un domaine unifié par certaines lois et délimité par rapport à des contrées voisines elles-mêmes soumises à d'autres régimes, on prend le risque de se heurter à l'éternelle question des frontières, faisant resurgir des querelles de classement somme toute un peu vaines. Dans ses gauchissements normatifs, la recherche générique admet mal qu'une œuvre puisse être mi-chair, mi-poisson, bien que les écrivains, même en des temps classiques où l'on prônait l'imitation des maîtres anciens, aient rarement été de bons écoliers animés par le souci de se conformer à la règle de l'art. L'approche proposée par Jean-Marie Schaeffer permet de saisir plus facilement cette mobilité propre à l'écriture littéraire, distinguant le genre, catégorie de classement rétrospective, elle-même révisable parce qu'insérée dans l'histoire du discours poétique, et la généricité, terme désignant la manière dont un texte se situe par rapport à diverses traditions qu'il s'approprie et remodèle selon sa propre dynamique. Dans cette perspective, définir le fantastique, ce n'est pas postuler une matrice qui déterminerait entièrement la forme des textes, ni une structure dominante que chaque œuvre viendrait concrétiser ; il s'agit plutôt de cerner un certain effet de lecture par lequel une série d'œuvres peuvent s'apparenter, sans prétendre que les traits retenus pour rendre compte de leur cousinage en épuisent le miroitement. Les productions littéraires entretiennent entre elles un libre dialogue et échappent aux corsets trop étroits qu'on tenterait de leur passer ; le genre, lui, est une abstraction théorique, une construction destinée à expliciter une impression de filiation ou de voisinage parfois diffuse. C'est un simple outil, il importe de le manier comme tel, sans faire jouer le discours poétique comme une clôture refermée sur le texte.



Il peut dès lors paraître justifié de choisir une définition minimaliste du fantastique, pour autant qu'elle conserve une pertinence tant par rapport aux traditions théoriques en cause qu'au regard des textes eux-mêmes. Le consensus qu'il est possible de dégager à partir des approches existantes y suffit : le fantastique est en effet toujours appréhendé comme une écriture essentiellement ambivalente, une organisation contradictoire du récit qui met en jeu des visions du monde incompatibles, ce qui le distingue du merveilleux comme, d'autre part, de la science-fiction. Cette première approche, toutefois, laisse subsister certaines questions. L'un des principaux reproches adressés par la critique germanophone aux théories françaises, d'un formalisme souvent considéré comme trop abstrait et anhistorique, touche à la définition plus précise des principes antagonistes en jeu, qui nécessiterait une réflexion approfondie sur la manière dont s'établissent et se transforment les clivages épistémologiques et religieux déterminant notre perception du monde. Une telle entreprise n'est pas chose aisée, et si les réflexions de Jean Fabre, fondée sur une approche anthropologique de l'imaginaire, peuvent laisser admiratif, postuler un savoir dominant assez uniforme pour susciter des transgressions littéraires relevant toujours de la même stratégie, comme le propose Marianne Wunsch, est moins convaincant. Il paraît plus juste de considérer que la vision foncièrement ambiguë du réel à laquelle renvoie l'architecture duelle du fantastique se reformule dans chaque œuvre selon des enjeux et des visées variables : crise kantienne chez Heinrich von Kleist, opposition entre un quotidien philistin et le monde magique de la poésie et de l'idéal pour de nombreux romantiques, retour et incarnation parfois inquiétante d'un refoulé érotique, d'une volonté de puissance, de pulsions de mort agressives ou autodestructrices dans le romantisme noir et chez certains de ses héritiers, ésotérisme de Meyrink, réflexion sur les déchirements religieux chez Perutz, pour citer quelques-uns des éléments qui donnent une tonalité chaque fois différente à la contradiction fantastique.

Par ailleurs, il n'est guère pertinent de lier le fantastique à un questionnement sur le réel sans tenir compte du fait qu'il ne s'agit pas d'un discours scientifique ou philosophique voué à saisir le monde dans lequel nous vivons pour tenter d'en rendre compte, mais d'un genre littéraire

obéissant comme toute production similaire à des codes esthétiques. Oublier le tissage propre au texte poétique, réduire l'œuvre à ce que les formalistes russes nommaient la « fable », conduit à s'interroger sur la « véritable » nature des phénomènes mis en scène comme s'il s'agissait de faits réels, questionnement redoublé dans le problème de l'instance narrative censée arbitrer l'hésitation fantastique : personnage, lecteur implicite ou lecteur réel. Cette lecture étroitement référentielle mène à des impasses liées au fait qu'elle ne rend pas justice à l'écriture littéraire de ses mécanismes singuliers. La sémiotique et la pragmatique textuelle offrent une voie plus féconde, invitant à reformuler la question à partir de notions comme celles d'« effet de réel », d'« illusion référentielle », de code de vraisemblance, pour s'interroger sur les stratégies mises en œuvre par les textes fantastiques en vue de représenter ce qui, justement, échappe par nature à la description, par manque de référent stable et unanimement accepté. L'apparition, le fantôme, le diable, le vampire et tous les sortilèges dont se nourrit le genre sont avant tout des êtres de papier, ils habitent les ballades, les contes, le folklore, et les doctrines occultes ou théologiques : c'est dans des récits déjà constitués que l'écrivain va les chercher, à moins qu'il ne les invente lui-même à partir de diverses traditions. Le fantastique est donc une forme de littérature éminemment réflexive, que l'on peut définir en dernier ressort comme un jeu sur la mimésis, une manière de confronter les artifices de l'écriture réaliste à ceux du merveilleux, du mythe, de la légende, perspective qui ramène à la naissance du genre sous les auspices du romantisme.

L'univers perutzien, dont la critique a toujours souligné l'authenticité en même temps que la magie, est fondamentalement régi par cette économie narrative. Il convient donc d'en explorer à la fois la face réaliste et le revers imaginaire, en cherchant à saisir la manière dont se tissent ces textes qui offrent l'apparence d'une étoffe changeante. La saisie s'en est majoritairement opérée, jusqu'ici, selon les axes de l'histoire et du fantastique. Mais l'ironie avec laquelle Perutz met en œuvre cette double référence générique a peut-être aussi joué comme un facteur de blocage : le discours historique, constamment soumis à déconstruction, n'a jamais été analysé en tant que tel ; de même, les éléments surnaturels, eux aussi parfois

turnés en dérision, ont été soit évacués au profit d'une réflexion plus formaliste sur les pièges narratifs dont regorge l'œuvre, soit rabattus de manière un peu sommaire sur le romantisme noir ou le thème de l'Apocalypse. Sans perdre de vue la manière éminemment paradoxale dont Perutz construit ses fictions, il est cependant fructueux de prendre au sérieux ce que l'écrivain s'évertue à donner comme farce, effaçant les traces de ses propres recherches, masquant la précision documentaire et les vertiges métaphysiques qui nourrissent sa prose. Cette recherche de détail permet en particulier de mieux cerner la manière dont le corpus se positionne dans le champ idéologique et politique de son époque, aspect jusqu'ici particulièrement sujet à controverse.

Du réalisme perutzien, il faut retenir qu'il se distingue par son renoncement à saisir le monde de manière synthétique, à proposer de ces panoramas dignes d'un Balzac, d'un Zola, ou bien d'un Thomas Mann. La simple nomination des objets et des personnages, la nomenclature hétérogène, découplée de toute systématique, l'incrustation de discours techniques fragmentaires et de jargons sibyllins, la citation d'expressions étrangères, de dates historiques, de noms de lieux se substituent à la description ordonnée et hiérarchisée comme au portrait significatif par lesquels le roman réaliste classique assure sa prise sur le réel. Les éléments référentiels sont bien présents, convoqués, cités à comparaître, mais ils ne se trouvent jamais intégrés dans un discours psychologique ou historique explicite. Éclats dispersés, ils se prêtent au dévoilement imaginaire, la magie n'a aucun mal à se déployer entre ces signaux mimétiques. Mais pour peu qu'on se donne la peine de les rassembler comme les éléments d'un puzzle, on verra que ces bribes dessinent aussi des figures signifiantes. Au-delà du plaisir anecdotique qu'on peut éprouver à voir émerger, à travers les allusions récurrentes au tabac, au jeu, à la musique et à la vie militaire, la figure de l'auteur lui-même, plusieurs réseaux thématiques se détachent. Tout d'abord, le concert des diverses langues et idiolectes donne à entendre dans le texte la diversité du monde, notamment sociale, mais il y inscrit aussi, en référence au mythe de Babel, la faillite d'un verbe divisé, isolant dans une forme de solipsisme des personnages qui se trompent eux-mêmes par de vains discours, aspects que Jean-Pierre Chassagne a mis en relation, à

juste titre, avec les développements de la philosophie du langage dont Perutz est le contemporain. Deuxième point : la représentation que donne l'écrivain de la société remet en question, de manière assez radicale, les hiérarchies et les principes qui la fondent. L'évocation se fait toujours en contre-plongée, du point de vue de petites gens à qui les contingences matérielles ne laissent guère d'autre loisir que le souci du pain quotidien, de sorte que les idéaux défendus par des représentants de classes privilégiées, en général nobles, sonnent vite creux. Cette manière de dénoncer une superstructure idéologique en la rabattant sur l'infrastructure économique porte indéniablement la trace du marxisme ; Perutz y ajoute des éléments pacifistes et anarchistes dans des diatribes parfois violentes contre la propriété, la gloire militaire et la prison, dont on peut retrouver des échos dans les rares prises de positions politiques qu'on lui connaisse.

L'expérience de la Première Guerre mondiale, qui s'inscrit comme un non-dit dans les décalages géographiques auxquels donnent lieu des évocations toujours indirectes du conflit, a sans doute amplifié cette critique qui parcourt tous les textes écrits par Perutz jusqu'à son exil, et que l'on retrouve sous une forme plus endeuillée jusque dans *La nuit sous le pont de pierre*. Pour autant, Perutz n'est pas un révolutionnaire, mais la question de la rébellion face à un pouvoir absolu se trouve posée, sous une forme ou sous une autre, dans une bonne partie de son œuvre : si la Grande Guerre y fait figure de tabou, 1793 en est le fantôme. Au-delà de l'humanisme qui conduit l'écrivain à condamner le sang versé sans mesure au nom de la libération du peuple, dans la France des Lumières comme dans la Russie bolchevique, c'est à une réflexion pessimiste sur les rapports dialectiques entre révolte et utopie qu'il convie ses lecteurs. L'inévitable trahison, par le chef rebelle, des idéaux dont il se réclame, s'inscrit dans la figure inaugurale de Grumbach ; en regard, les rôles du tyran et du révolutionnaire se fondent dans le personnage Richelieu, inspiré par Cromwell et servi par un sbire qui présente des parentés avec Mirabeau et manie une rhétorique de la Terreur digne de Saint-Just : on ne saurait mieux dire que les idéaux des Lumières allaient s'incarner dans le sang, selon un processus meurtrier déjà à l'œuvre dans l'Angleterre de 1649 et destiné à faire retour au XXe siècle.

*Turlupin*, bien sûr, est une farce, comme l'indique assez le nom donné au héros. Dans sa préface comme dans celles du *Marquis de Bolibar* et du *Cavalier suédois*, l'écrivain se moque du recours aux annales, ce qui est une manière de dénoncer, comme Döblin à la même époque, l'illusion que représentent les tentatives de reconstitution historique pratiquées par le roman professoral. Mais en dissimulant son érudition, en recomposant l'histoire au gré de sa fantaisie, en mêlant ostensiblement fiction et faits attestés, en retouchant à grands traits la biographie de personnages célèbres soudain confrontés à des figures de légendes, Perutz reprend aussi à son compte l'héritage de l'ironie romantique, il célèbre le triomphe de la combinatoire et de l'alchimie narrative. À plus d'un siècle de distance, il réplique toutefois à ses maîtres en dévoilant dans ses constructions historiques et fantastiques de quelle chimère se nourrit le sentiment national. Les temps ont changé depuis Kleist et les frères Grimm, et c'est au mythe du *Reich* tel que peut le véhiculer le pangermanisme, notamment en Autriche, que l'écrivain s'en prend, à travers le personnage de Malchin comme en brossant la fresque de règnes troublés où l'espace germanique est toujours mis en scène dans ses déchirements. Derrière l'échec de Grumbach dans le Nouveau Monde se dessine ainsi, par un jeu subtil de reflets et de déformations, celui de Charles Quint en Allemagne, impuissant à maintenir l'unité d'un empire que font éclater les dissensions religieuses. À ce premier tableau répond, une quarantaine d'années plus tard, le délitement du pouvoir impérial inscrit dans le kaléidoscope proposé par *La nuit sous le pont de pierre* : la guerre de Trente ans, en gestation, succède aux troubles de la Réforme, mais le roman se charge aussi de résonances à la fois plus contemporaines et plus personnelles, puisqu'il porte le deuil de la Bohême et, plus douloureusement encore, celui de la communauté juive qui y était installée depuis des siècles et dont l'héritage se trouve recueilli et déposé dans l'œuvre elle-même, qui devient un tombeau, au sens artistique du terme, un requiem, un kaddish.

Les incursions dans le domaine du merveilleux auxquelles se livre Perutz, les éléments légendaires et les reprises de motifs venus du conte qu'il mêle étroitement à son érudition historique, sont en partie traités sur le même mode ironique et paradoxal que l'histoire. Foncièrement sceptique,

Perutz ne cherche pas à ébranler par le recours au surnaturel une vision trop matérialiste du monde en vue de faire apparaître une réalité sous-jacente plus profonde et plus vraie, comme aiment à le faire les auteurs nourris d'occultisme. Les sortilèges qu'il emploie n'ont au fond rien de mystérieux, il s'agit de citations et de *topoi* facilement repérables, associés à des emprunts stylistiques au conte : structures triadiques, marques d'oralité, formulettes et refrains. Les lieux étranges, brocanteurs inquiétants, livres aux pouvoirs mystérieux, les mages et leurs malédictions, les doubles maléfiques, émissaires diaboliques et messagers du ciel sont des motifs assez connus pour être employés, de la même façon que les nomenclatures d'objets et les noms propres, comme des signaux contribuant, cette fois, à l'effet fantastique, sans qu'il soit nécessaire de les développer beaucoup. C'est peut-être la raison pour laquelle on a peu cherché à en approfondir l'interprétation, d'autant que Perutz ne se prive pas de railler à travers eux l'ésotérisme en vogue à son époque, prenant soin de se démarquer ostensiblement de Meyrink et de ses épigones. Pourtant, ces éléments se combinent en des figures dont la signification recoupe celle que l'on peut dégager des compositions historiques, faisant notamment apparaître le monde chrétien comme un théâtre d'illusions soumis à la puissance du diable, qui en sert les souverains : sur cette scène, des héros privés de repères pour conduire leur action selon une éthique garantie par la transcendance subissent un destin tragique dont le sens ne peut que leur échapper. Seules les œuvres tardives révisent quelque peu cette sombre économie, laissant s'entrouvrir le ciel qui dépêche auprès du pécheur des messagers empruntés, cette fois, à la tradition juive. Il ne s'agit du reste pas de mettre en scène un pieux repentir : tout en rappelant la Loi, les anges prennent pitié, intercèdent, et ce sont eux qui versent des larmes « semblables à celles des hommes » sur le sort de mortels obligés de passer par la transgression pour arracher à la création un espace d'humanité<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Michael Mandelartz, confrontant le déroulement du *Cavalier suédois* à l'héritage baroque, note ainsi, dans sa conclusion, à propos du *topos* du monde à l'envers : «[...] ruft die barocke Literatur zu christlichem Lebenswandel auf, der sich zwar nicht hier, aber im Jenseits bezahlt mache, so liegt die Pointe bei Perutz gerade darin, daß erst die Revolte gegen das von Gott verhängte "Schicksal" bzw. gegen die Einrichtung der Welt insgesamt die Möglichkeit eröffnet, sich innerhalb des im übrigen allumfassenden Elends einen

La question de la faute se trouve ainsi placée au cœur du fantastique perutzien. Personnages tragiques, ils succombent à l'hybris et pèchent par orgueil, aveuglés par leurs rêves de puissance. Mais les récits sont presque toujours doubles, et rien ne garantit que le déploiement de cet imaginaire avant tout marqué par le surnaturel chrétien ne soit pas un simple exutoire par lequel se soulage une conscience coupable ou malheureuse. Grumbach ne hante peut-être que les fantasmes d'un capitaine borgne enrôlé contre ses coreligionnaires, tout comme l'existence du marquis de Bolibar n'est pas attestée ailleurs que dans la relation donnée par Jochberg de ses aventures dans des mémoires contradictoires marquées par le sentiment de culpabilité. Beaucoup des œuvres de Perutz associent d'une façon comparable le récit trompeur de narrateurs douteux — Sarrazin, Demba, Yosch, Lukacz, Amberg — à des scénarios faisant intervenir à leur décharge des éléments surnaturels, sous une forme classique ou sécularisée. On pourrait résumer ce dispositif en jouant sur les mots : se mettant en scène comme les jouets de forces qui les dépassent, ces héros affirment qu'ils sont coupables malgré eux, ou simplement pitoyables, mais ce faisant, ils avouent aussi, malgré eux, leur veulerie. Ce qui se dessine à travers ces labyrinthes narratifs où les énigmes se multiplient plutôt qu'elle ne se résolvent, à travers ces récits conjecturaux, borgésiens, où le réel se délite, c'est le mirage de l'héroïsme, qui apparaît aussi comme l'envers de la faute tragique. Grumbach, Yosch, Turlupin, Vittorin ou Amberg se bercent de rêves chevaleresques auxquels ils succombent, parce qu'ils sont tous de piètres héros, plus proches de Don Quichotte que d'Amadis. Dans *La troisième balle*, la geste de Grumbach est explicitement placée sous le signe de l'épopée médiévale et rapportée, plus secrètement, au retournement du genre par Cervantès ; elle se solde déjà par un échec faisant écho à la faillite du projet impérial porté par cet autre chevalier égaré et vaincu qu'est finalement Charles Quint. *La neige de Saint-Pierre* reprend un dispositif semblable, en confrontant Amberg aux « rêves gothiques » de Malchin, incarnés dans ce parfait paladin qu'est

---

begrenzten Bereich des Glücks zu erobern. Gegen die nach unerbittlichen Gesetzen der Ökonomie ablaufende Geschichte können sich Liebe, Gnade, Menschlichkeit nur temporär und nur auf dem Umweg über Lüge und Schein behaupten. Damit aber gehören sie auch in das Gebiet der Kunst, die im Medium des Scheins das Glück gegen die gnadenlose Wahrheit der Geschichte rettet.» In Michael Mandelartz, 1993, p. 219.

Federico, héritier d'une dynastie mythifiée. Le roman est écrit au moment où le *Reich* renaît dans sa forme la plus monstrueuse : ce n'est pas sa moindre force que de dévoiler, à travers un dispositif narratif qui fait de l'*Aventure* de Morwede un cauchemar plutôt qu'une épopée, la puissance finalement castratrice du mythe dont se sont réclamés les nouveaux maîtres de l'Allemagne pour séduire les foules, et dénoncer ainsi l'allégeance à toute figure de *Führer*. Mais la place du héros reste vide : personne ne répondra à la question posée par Amberg sur la foi des temps nouveaux. Un an après la parution du roman, en février 1934, Perutz note comme l'on sait, à propos de l'insurrection socialiste contre l'austro-fascisme, qu'il ne croyait pas autant d'héroïsme encore possible à son époque, ajoutant que ces valeureux combattants servent une cause perdue. Ainsi s'ouvre le chemin d'exil et de deuil qui mène au mariage funèbre de l'histoire et de la magie dans *La nuit sous le pont de pierre*.



## Bibliographie chronologique des textes écrits par Leo Perutz

Cette liste est proposée à titre d'orientation : elle permet de suivre la production de Leo Perutz au fil des années sans reprendre les nombreuses rééditions de ses œuvres ni la republication de chapitres isolés ou de textes courts dans des journaux ou revues. Les articles scientifiques (calcul statistique appliqué au domaine de l'assurance) ne sont pas indiqués. Pour une information plus complète, on peut se reporter à Hans-Harald Müller et Wilhelm Schernus : *Leo Perutz. Eine Bibliographie*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1991 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, vol. 15).

### 1- Débuts

#### 1.2- Textes de jeunesse non publiés par Leo Perutz

- *Kann Schönheit sterben? ; Die Tragödie der 100 ; Das große Match ; Van der Goes ; St. Satanas*. Premiers essais littéraires (cahier d'écolier) ; manuscrit non daté. Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt.
- *Die Galerie des Grafen Gollenhaidt*. Manuscrit inachevé, non daté. Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt.
- *Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto*. Manuscrit inachevé, non daté (sans doute 1909). Robert Karle, avocat, Bonn.
- «*Pour avoir bien servi*». Manuscrit non daté (vers 1910/11). Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt.
  - Publié in *Süddeutsche Zeitung*, 15-17/6/1985.
  - Repris dans *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Zsolnay, 1985 et *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996.

#### 1.2- Premières publications littéraires

- *Armes Kasper!* In *Der Weg. Wochenschrift für Politik und Kultur*. Vienne, 24/2/1906).
- *Der Tod des Messer Lorenzo Bardi*. In *Die Sonntags-Zeit*. 17/3/1907.
- *Der Feldweibel Schramek*. In *Teplizer Zeitung*. 19/11/1908, supplément N° 1049.
  - Remanié sous le titre *Das Gasthaus zur Kartätsche. Eine Geschichte aus dem alten Österreich*. Munich : Musarion, 1920.
  - Repris dans le recueil de nouvelles *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phäidon, 1930.
- *Der Bruder des Leonardo. (Ein Gespräch)*. In *Teplizer Zeitung*, supplément de Noël, 24/12/1907.
- *Die Opferung Isaks. Ein deutsches Landknechtslied nach einem alten Bilde*. In *Die Muskete*, Vienne, 23/4/1908.
  - Repris dans *Die dritte Kugel* ; A. Langen ; Munich, 1915 (9è chap. : *Die Fastnacht*).
- *Die Hatz auf den Mond*.
  - Première version terminée le 31/7/1909 (cf. journal de Leo Perutz) et donné dans *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996.
  - Remaniement en 1915.
  - Publication dans *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phäidon, 1930, sous le titre *Der Mond lacht*.

### 1.3- Critiques littéraires

- *Um 1750*. Critique de *La rôtisserie de la reine Pédauque*, d'Anatole France. In *Teplizer Zeitung*. Édition du soir. 8/10/1907.
- *Indien*. Critique de *Fakire und Fakirtum im alten und modernen Indien*, de Richard Schmidt. In *Teplizer Zeitung*. Édition du soir. 19/11/1907.
- *Gustav Wied*. Critique de *Aus jungen Tagen*, de Gustav Wied. In *Teplizer Zeitung*. 15/12/1907.
- *Schnitzler*. In *Teplizer Zeitung*. 26/1/1908.

Textes repris dans *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996.

## 2- Premiers succès : 1914-1923

### 2.1- Romans et nouvelles

- *Die dritte Kugel*.
  - Chap. *Der Traum von Deutschland* sous le titre *Der Sieger in März*, Munich, Juillet-Septembre 1914.
  - Chap. *Der Reiher Tausendrot* sous le titre *Der Tod des Meisters der Materie*, in *Der neue Merkur*, Munich, Berlin, 7/10/1914.
  - Édition : Munich : A. Langen, 1915.
- *Das Mangobaumwunder. Eine unglaubliche Geschichte*. En collaboration avec Paul Frank. A. Langen ; Munich, 1916.
- *Zwischen neun und neun*.
  - Publication en feuilleton sous le titre de *Freiheit in Berliner Tageblatt*, du 1.6. au 29/7/1918.
  - Publication en feuilleton sous le titre de *Freiheit in Deutsche Zeitung Bohemia* Prague, du 1/8 au 6/12/1918.
  - Édition : Munich : A. Langen, 1918.
- *Ein Gespräch*.
  - In *Berliner Tageblatt*, édition du soir, Berlin, 15/10/1918.
  - Repris sous le titre *Gespräch mit einem Soldaten* dans plusieurs journaux et revues en 1925.
  - Repris in *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phäidon, 1930.
- *Der Marques de Bolibar*.
  - *Deutsche Serenade. (Bruchstück eines Romans aus der Napoleonischen Zeit)*. In *Der Friede*, 7/3/1919.
  - *Dios Vienne. Bruchstück aus einem Roman*. In *Der Orchideengarten*, 1919, N° 4.
  - Publication en feuilleton in *Berliner Tageblatt*, Berlin, du 9/10 au 19/12/1919.
  - Édition : Munich : A. Langen, 1920.
- *Dienstag 11. Oktober 1916*.
  - In *Der Neue Tag*, Vienne, 25/12/1919.
  - Repris in *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phäidon, 1930.
- *Der Vogel Solitär*. Manuscrit inachevé ; extraits publiés :
  - *Der Emissär des Klubs. Ein Kapitel aus einem noch ungedruckten Roman*. In *Der Neue Tag*, Vienne, 4/4/1920.
  - *Die Heimkehr*. In *Neues Wiener Tagblatt*, 27/3/1921
  - *Der Seigneur. Bruchstück aus einem unveröffentlichten Roman*. In *Deutsche Erzähler aus der Tschechoslowakei*. Reichenberg : Otto Pick, 1922.
  - Publication du manuscrit complet in *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996.

- *Die Geburt des Antichrist.*
  - Vienne, Berlin, Leipzig, Munich : Rikola-Verlag, 1921.
  - Repris in *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phaidon, 1930.
- *Der Meister des jüngsten Tages.*
  - Publication en feuilleton in *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Berlin, du 22/12/1922 au 13/2/1923.
  - Publication en feuilleton in *Der Tag,* Vienne, du 1/3 au 20/4/1923.
  - Édition : Munich : A. Langen, 1923.

## 2.2- Première guerre mondiale : récits de voyage

- *Skizzen aus dem Südosten.*
  - *Prager Tagblatt.* Édition du matin, 9/5/1918.
  - *Die Wage. Wiener Wochenschrift.* 21<sup>e</sup> année, 1 (1918).
- *Szenen aus der Ukraine. Odessa, Mitte Mai 1918.*
  - *Deutsche Zeitung Bohemia,* Prague, 19/5/1918.
  - *Die Wage. Wiener Wochenschrift.* 21<sup>e</sup> année, 1 (1918).
- *Die zweituerste Stadt der Welt.* In *Heimat.* Vienne, 24/10/1918.
- *Diskussion im Schaufenster.* 1919.

Textes repris dans *Mainacht in Wien.* Vienne : Zsolnay, 1996.

## 2.3- Première guerre mondiale : écrits politiques

- *Eine Musterung für den Galgen.* In *Arbeiter-Zeitung,* Vienne, 13/12/1918 (publication anonyme).
- *Der Abschlußbefehl.* In *Arbeiter-Zeitung,* Vienne, 31/12/1918 (publication anonyme).
- *Die Feldgerichte und das Volksgericht.* Vienne : Wiener Volksbuchhandlung, 1919, (Aufklärungsschriften Nr. 12). Reprend dans une étude plus vaste les deux textes précédents (publication anonyme).

## 2.4- Critiques et mélanges

- *Dietrichstein in allen Lebenslagen. Authentischer Text seiner Aussprüche, zur Erbauung seiner Gemeinde kodifiziert von seinen Bewunderern.* Fascicule, Vienne, 1918.
- *Die sozialisierte Dichtkunst. Ein bekannter Wiener Dichter schreibt uns.* Lettre publiée dans *Der Neue Tag,* Vienne, 30/3/1919.
- *Eine Straßenmelodie.* In *Arbeiter-Zeitung,* 11/6/1919.
- *Neue Lyrik.* Critique de *Der Stiefbruder,* de Georg Kulka. In *Der Neue Tag,* Vienne, 18/4/1920.
- *An unsere Leser! Wir beginnen in den nächsten Tagen mit dem Abdruck des neuen Romans „Zwischen neun und neun“ von Leo Perutz.* In *Arbeiter-Zeitung,* Vienne, 18/11/1921 (commentaire de Leo Perutz sur la naissance de son roman).

### 3- Vivre de sa plume : 1923 - 1928

#### 3.1- Romans et nouvelles

- *Turlupin*.
  - Publication en feuilleton in *Vossische Zeitung*, Berlin, du 20/12/1923 au 2/2/1924.
  - Publication en feuilleton in *Neue freie Presse*, édition du soir, Vienne, du 21/12/1923 au 23/2/1924.
  - Publication en recueil in Fritz Reck-Malleczewen, *Monteton* - Leo Perutz, *Turlupin*, Vienne : Österreichisches Journal, 1924.
  - Édition : Munich : A. Langen, 1924.
- *Legende aus dem Ghetto*.
  - In *Der neue Merkur*, Stuttgart, Berlin, 1924/25.
  - Repris comme chapitre initial sous le titre *Die Pest in der Judenstadt* in *Nachts unter der steinernen Brücke*, Francfort/M. : Frankfurter Verlagsanstalt, 1953.
- *Der Tag ohne Abend*.
  - In *Hamburger Nachrichten*, 4 et 5/3/1925.
  - Repris in *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phaïdon, 1930.
- *Der Kosak und die Nachtigall*. En collaboration avec Paul Frank.
  - Publication en feuilleton in *Münchener Illustrierte Presse*, du 5/9 au 31/10/1927.
  - Édition : Munich : Verl. d. Münchener Illustrierten Knorr & Hirth, 1928.
- *Wohin rollst du, Äpfelchen...*
  - Publication en feuilleton in *Berliner Illustrierte Zeitung*, du 25/4 au 10/6/1928.
  - Édition : Ullstein ; Berlin, 1928.

#### 3.2- Récits de voyage

- *Karthago*. In *Neue Freie Presse*, Vienne, 1/6/1924.
- *Der Nationalfeiertag im Dorfe*. In *Arbeiter-Zeitung*, Vienne, 22/8/1924.
- *Arabische Cafés*. In *Vossische Zeitung*, Berlin, 3/10/1924.
- *Fantasia in Kairouan*. In *Vossische Zeitung*, Berlin, 22/3/1925.
- *Der letzte Kreuzzug*. In *Das Tribunal*, Vienne 3/3/1927.

Textes repris dans *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996.

#### 3.3- Traductions

- *Das Jahr der Guillotine*. D'après *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo.
  - *Der Untergang des heiligen Bartholomäus*. In *Die Einkehr. Unterhaltungsbeilage der Münchener Neuesten Nachrichten*, Munich, 14/12/1924.
  - *Der Konvent*. In *Lepziger Tageblatt, Neujahrsbeilage*, Leipzig, 1/1/1925.
  - *Der Tod fährt vorüber*. In *Berliner Börsenkurier*, Supplément N° 161, Berlin, 5/4/1925.
  - Traduction et adaptation de Leo Perutz et Oswald Levett. Ullstein ; Berlin, 1925.
- *Flammen auf San Domingo*. D'après *Bug-Jargal* de Victor Hugo. Traduction de Joseph Kalmer, adaptation de Leo Perutz.
  - Publication en feuilleton in *Das kleine Blatt*, Vienne, du 9/6 au 8/7/1928.
  - Édition : Berlin : Josef Singer, 1929 (Erdkreisbücher).

### 3.4- Critiques et mélanges

- [Sans titre] Hommage à Arno Holz, pour son soixantième anniversaire, in *Arno Holz und sein Werk. Deutsche Stimmen zu seinem 60. Geburtstage*. Ferdinand Avenarius, Max Liebermann et Max von Schillings Éd. Berlin : Werk-Verlag, 1923.
- [Sans titre] Critique de *Der schwarze Magier*, de Paul Madsack. In *Neue Freie Presse*, Vienne, 29/3/1925 (repris dans *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996).
- *Vae Victis*. Critique de *Vae Victis*, de Paul Madsack. In *Neues 8 Uhr Blatt*, Vienne, 8/6/1925 (repris dans *Mainacht in Wien*. Vienne : Zsolnay, 1996).
- *Die Geschichten aus dem Café Herrenhof*. In *Das Stachelschwein*. 1925, N° 11.
- *Eine Anekdote und ihre Folgen*. In *Der Tag*. Vienne, 20/10/1925 (avec une lettre de Leo Perutz).
- *Leo Perutz. Ein Brief*. In *Die Literatur*. Stuttgart, 11/8/1926.

## 4- Crises : 1928 - 1938

### 4.1- Romans et nouvelles

- *Herr, erbarme Dich meiner!* [nouvelle]
  - In *Vossische Zeitung, Das Unterhaltungsblatt*, Berlin, du 13 au 17/12/1929.
  - Repris in *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phäidon, 1930.
- *Nur ein Druck auf dem Knopf*. [nouvelle]
  - In *Vossische Zeitung, Das Unterhaltungsblatt*, Berlin, 1/1/1930.
  - Repris in *Herr, erbarme Dich meiner!* Vienne : Phäidon, 1930.
- *Herr, erbarme Dich meiner!* [Recueil] Vienne : Phäidon, 1930.
- *Sankt Petri-Schnee*.
  - Publication en feuilleton in *Die Dame* (éd. Ullstein), Berlin, du 1/4 au 2/7/1933.
  - Édition : Vienne, Berlin, Leipzig : Zsolnay, 1933.
- *Der schwedische Reiter*. Vienne : Zsolnay, 1936.

### 4.2- Théâtre

- *Die Reise nach Preßburg*. Avec Paul Frank, puis Hans Adler. Pièce en trois actes et neuf tableaux, avec prologue et épilogue. Vienne, Berlin : Marton, 1930 (tapuscrit).
- *Morgen ist Feiertag*. Avec Paul Frank, puis Hans Adler. Comédie en cinq tableaux. Vienne : Zsolnay, 1935 (collection théâtre, tapuscrit de Leo Perutz et Hans Adler).
- *Warum glaubst Du mir nicht?* Avec Hans Adler, puis Paul Frank. Comédie en trois actes. Vienne : Marton, repris par Zsolnay, 1935 (collection théâtre, tapuscrit de Leo Perutz et Paul Frank).

### 3.4- Critiques et mélanges

- *Welches Buch hat in der letzten Zeit den stärksten Eindruck auf sie gemacht? Eine Rundfrage der Wiener Allgemeinen Zeitung*. Réponse de Perutz publiée in *Wiener Allgemeinen Zeitung*, 1/1/1929.
- *Thornston [sic.] Wilder: „Die Brücke von San Luis Rey“*. Critique. In *Vossische Zeitung, Literarische Umschau*, Berlin, 27/1/1929.
- *Leo Perutz bezichtigt Sowjetunion des literarischen Diebstahls. Eine mißlungene Enquete der Bolschewiken*. In *Neues Wiener Journal*, Vienne, 26/8/1930 (avec des extraits d'une lettre de Perutz).

- *Kollegen im Burgtheater. Von Leo Perutz erhalten wir folgenden amüsanten Brief, der die weltbewegende Affäre des Hofrat Heine und Otto Treßler in das rechte Licht rückt.* In *Die Stunde*, Vienne, 15/6/1933.
- *Mein neuester Roman. Commentaire du Cavalier suédois, en cours d'écriture.* In *Das Echo*, 8/2/1936.

## 5- Exil : 1938 - 1945

### 5.1- Romans en cours de rédaction

- *Meists Gut.* [titre définitif : *Nachts unter der steinernen Brücke*].
  - Publication en hébreu de *Das Gespräch der Hunde.* In *Hashevu'on ha'eres jisraeli we-hed Jerushalajim.* Tel Aviv, 27/12/1945.
  - Repris comme chapitre 3 in *Nachts unter der steinernen Brücke*, Francfort/M. : Frankfurter Verlagsanstalt, 1953.

### 5.2- Fragments et autres textes non publiés par Leo Perutz

- [*Mainacht in Wien.*] Manuscrit daté d'octobre 1938 : Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt.
  - Publié par Hans-Harald Müller in *Die Presse*, Vienne, 16-17/4, 23-24/4 et 30/4-1/5/1988.
  - Extrait publié sous le titre *Mainacht in Wien. Ein Stubenmädchen und ein Zeitungsverkäufer nehmen Abschied voneinander.* In Ulrich Weinzierl Éd. : *Lächelnd über seine Bestatter: Österreich. Österreichische Lesebuch. Von 1900 bis heute.* Munich : Piper, 1989.
  - Repris dans *Mainacht in Wien.* Vienne : Zsolnay, 1996.
- [*Mayflower.*] Deux chapitres conservés. Manuscrit (21/9/1939 - 21/1/1940) : Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt.
- *Klage um einen Toten.* Nécrologie de Richard A. Bermann. Manuscrit (1939) : Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt. Repris in *Mainacht in Wien.* Vienne : Zsolnay, 1996.

### 5.3- Publication anonyme

- [*Was Sie vom Bridge nicht Wissen.*] Sans doute publié aux USA en 1942 ou 1943 sous un pseudonyme (cf. *Catalogue*, p. 308-309). Manuscrit de l'appendice mathématique : Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt.

## 6- Retour : 1945 - 1957

- *Nachts unter der steinernen Brücke.*
  - *Des Kaisers Tisch.* In *Die Presse*, Vienne, 25/12/1946.
  - 1<sup>ère</sup> édition : Francfort/M. : Frankfurter Verlagsanstalt, 1953.
  - Repris, après la faillite de l'éditeur : Francfort/M. : Europäische Verlagsanstalt, 1957.
- *Der Judas des Leonardo.*
  - 1<sup>er</sup> chapitre publié sous le titre *Die Anbetung der Könige.* In *Der Standpunkt*, Meran und Bozen, 30/12/1955.

## 7- Post mortem

- *Der Judas des Leonardo.*
  - Extrait du chap. 11 publié sous le titre „*Wer das Geld behält, der hat die Ehre.*“ Aus dem noch unveröffentlichten Roman von Leo Perutz. In *Die Presse*, Vienne, 1/9/1957.
  - 1<sup>er</sup> chapitre republié sous le titre *Das Abendmahl*. In *Neues Österreich*, Vienne, 15/9/1957.
  - 1<sup>er</sup> chapitre republié sous le titre *Das Abendmahl*. In *Wochenblätter*, Zürich, 2/11/1957.
  - Chap. 14 publié sous le titre *Der Judas des Leonardo*. In *Neues Österreich*, Vienne, 15/11/1959.
  - Édition : Vienne, Hambourg : Zsolnay, 1959.
  - Publication en feuilleton in *Der Tagesspiegel*, Berlin, du 29/11/1959 au 12/1/1960.

## Annexe : Théâtre, cinéma, radio et opéra

### 1- Théâtre

#### 1.1- Adaptations d'œuvres de Leo Perutz

- *Zwischen neun und neun. Eine Tragikomödie in sieben Bildern nach Leo Perutz' gleichnamigem Roman.*
  - Adaptation de Hans Sturm. Berlin : Vertriebsstelle d. Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller u. Bühnen-komponisten ; Vienne : Eirich [1923].
  - Première : Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 20 septembre 1923.
  - Reprise : Berlin, Theater in der Königgrätzer Straße, 23 décembre 1923.
- *Der Marques de Bolibar.*
  - Projet d'adaptation de Elisabeth Hauptmann (abandonné).
  - Adaptation de Graham Rawson, mise en scène par Joachim von Ostau. Première : Berlin, Deutsches Volkstheater, 15 février 1930.
- *Turlupin.*
  - Adaptation de Judkjewitsch.
  - Utilisé comme exercice d'école par les élèves du Théâtre de chambre, dirigé par Alexandre Tairoff, Moscou.

#### 1.2- Mises en scène des pièces écrites par Leo Perutz

- *Die Reise nach Preßburg.*
  - Theater in der Josefstadt, Vienne. Mise en scène de Emil Geyer. Première le 4 décembre 1930. Pièce retirée de l'affiche le 25 décembre 1930.
  - Schubert Theater, New York. Traduction de Harold Johnsrud. Opening night : Chestnut Opera House, Philadelphia, mars 1933. Présentation à New York à partir du 16 avril 1933. Pièce retirée de l'affiche après sept représentations.
- *Morgen ist Feiertag.*
  - Deutsches Volkstheater, Vienne. Mise en scène de Heinrich Schnitzler. Première le 12 avril 1935. Reprise à Mährisch-Ostrau à partir du 8 octobre 1935.
  - Théâtre Letni, Varsovie. Traduction sous le titre *Jutro niedziela*. Mars/avril 1937 (quarante représentations).
  - Golden Theater, New York. Traduction et adaptation de Romney Brent sous le titre *Tomorrow's a holiday*. Production : John Golden et Joseph Schildkraut. Première le 30 décembre 1935.



## 2- Cinéma

### 2.1- Adaptations d'œuvres de Leo Perutz

- *Die dritte Kugel*. Production envisagée par l'Atlantis Filmfabrik und Kinematographen Gesellschaft en 1919 : projet abandonné.
- *Zwischen neun und neun*.
  - Droits acquis par la Universal Film Manufacturing Company (la future Metro Goldwyn Mayer Pictures Corporation) en 1922.
  - Droits pour le cinéma parlant acquis par la MGM en 1929 (licence d'exploitation illimitée).
  - Adaptation par J. Muchnick : *Una Vez en la Vida*. Production Argentina Sono Film, Buenos Aires, 1941 ; mise en scène Carlos Borcosque.
  - Argument utilisé dans un épisode du film *Cenizas al Viento* mis en scène par Luis Saslavsky (Argentine, 1942).
- *Der Marques de Bolibar*.
  - Production Sun-Film, 1921 ; scénario de Julius von Borsody et Arthur Berger ; mise en scène de Friedrich Porges. Première projection le 15 février 1922, Vienne.
  - Production Pro Patria Films, 1929 ; scénario de Walter Summers.
  - Nouvelle adaptation par Hans Jacoby (1952 - 1956) : *Der Marques de Bolibar. Nach d. Roman von Leo Perutz f. d. Film Geschrieben*. (Archive Perutz, Deutsches Exil-Archiv, Deutsche Bibliothek Frankfurt a. M.)
  - Production envisagée par la Carlton Film Gesellschaft, Munich (aucun film n'a été retrouvé).
- *Die Geburt des Antichrist*. Production Vita-Film/Odysscus-Film, 1922 ; mise en scène de Friedrich Feher. Première projection le 24 mars 1922.
- *Der Meister des Jüngsten Tages*.
  - D'abord conçu par Leo Perutz comme un scénario sous le titre *Das Jüngste Gericht* (cf. *Journal de Leo Perutz*, 7/3/1920, cité in *Catalogue*, p. 120)
  - Proposé pour adaptation à F. W. Murnau en 1925 : projet abandonné.
  - Adaptation pour la télévision : scénario de Hans Peter Zeindler ; mise en scène de Michael Kehlmann. Première diffusion : Télévision autrichienne, 5 novembre 1989.
- *Der Kosak und die Nachtigall*. Production Atlantis-Filmgesellschaft ; mise en scène de Pil Jutzi. Première projection le 2 avril 1935, Vienne.
- Adaptation de *Morgen ist Feiertag* sous le titre *Historia de una noche*.
  - Production Argentina Sono Film, Buenos Aires, 1941 ; mise en scène de Luis Saslavsky.
  - Adaptation publiée par Luis Saslavsky et Carlos Aden sous le titre *Historia de una noche. Adaptación y encuadre cinematográfico de la comedia de Leo Perutz « Mañana es feriado »*. Buenos Aires : Lautaro, 1944.

## 2.2- Scripts écrits par Leo Perutz

Il est impossible d'en dresser la liste, dans la mesure où Perutz tenait à ce que son activité de scénariste, essentiellement alimentaire, demeurât anonyme, ainsi qu'en témoigne une lettre de la Horus Filmgesellschaft adressée à l'écrivain en date du 1er mars 1935. (Citée in *Catalogue.*, p. 235). Cependant, on retrouve assez d'allusions dans la correspondance de Perutz pour penser que cette activité ne fut pas seulement épisodique<sup>1</sup>. Outre le script intitulé *Das Jüngste Gericht* (le futur *Meister des Jüngsten Tages*, cf. *supra*), on retrouve les traces de deux autres scénarios de Perutz :

- Un «film pour Salokker», mentionné par Perutz dans une lettre à Joseph Schildkraut du 3 juin 1935 (*ibid.*, p. 231) : film non retrouvé jusqu'ici.
- *König der Maske* Production Horus Filmgesellschaft, Vienne, 1935/36. Mise en scène de Rudolf Forster.

## 3- Radio

- *Zwischen neun und neun*. Adaptation de Helmuth M. Backhaus (pièce radiophonique). Diffusion : Radio München, dimanche 26 mai 1946, 21 h. 05.

## 4- Opéra

- *Der Engel von Prag*. Opéra en deux actes de Cesar Bresgen ; arguments empruntés à *La nuit sous le pont de pierre* de Leo Perutz.
  - Première version : Opéra de Salzbourg, 1978.
  - Seconde version : Tiroler Landestheater, Innsbruck ; saison 1986/87.

---

<sup>1</sup>Voir à ce sujet *Catalogue*, pp. 230-232 (lettre de Perutz à l'acteur Joseph Schildkraut évoquant, outre le « film pour Salokker », les tentatives de l'écrivain en vue d'obtenir des engagements à Hollywood), p. 235 (bilan de l'année 1936 : «alle Film- und anderen [sic.] Chancen zerronnen»), p. 330 (lettre de Perutz à son frère Paul, du 14/5/1945, où l'écrivain se demande s'il existe encore, dans l'Allemagne vaincue, des éditeurs, des journaux, mais aussi des entreprises de cinéma qui pourraient se rappeler son nom et vouloir faire quelque chose de ses œuvres).

## Bibliographie des ouvrages cités

### 1- PUBLICATIONS CONSACRÉES À LEO PERUTZ

La liste proposée ici ne se veut pas exhaustive, mais reprend les titres effectivement cités dans ce travail. Une bibliographie plus complète, recensant les titres parus jusqu'en 1990, a été établie par Hans-Harald Müller et Wilhelm Schernus ; Michael Mandelartz en propose une nouvelle, régulièrement actualisée, sur <<http://www.biblint.de/perutz>>.

#### 1.1- TRAVAUX UNIVERSITAIRES

##### Documentation

- MANDELARTZ Michael : < <http://www.biblint.de/perutz> >.
- MÜLLER Hans-Harald et ECKERT Brita Éd. : *Leo Perutz : 1882-1957 ; eine Ausstellung der deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Catalogue de l'exposition. Vienne & Darmstadt : Zsolnay, 1989.
- MÜLLER Hans-Harald et SCHERNUS Wilhelm : *Leo Perutz. Eine Bibliographie*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1991 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, vol. 15).

##### Doctorats et essais

- BUCHNER Martina : *Die Form der Identität in den phantastischen Romanen Leo Perutz*. Diss., Graz, 1994.
- CHASSAGNE Jean-Pierre : *Le scepticisme dans l'œuvre narrative de Leo Perutz*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble III, Juin 1999.
- JAFFÉ CARBONELL Verónica : *Leo Perutz, ein Autor deutsch-sprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Phil. Diss., Munich, 1986.
- KRIEGER Arndt : „Mundus symbolicus“ und semiotische Rekurrenz. *Zum ironischen Spiel der Wirklichkeitssignale in Romanen von Leo Perutz*. Diss., Düsseldorf, 2000 ; Berlin : Tenea, 2000.
- LÜTH Reinhard : *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen : Corian-Verl. Wimmer, 1988.
- MANDELARTZ Michael : *Poetik und Historik : christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen : Niemeyer, 1992.
- MÜLLER Hans-Harald : *Leo Perutz*. Munich : Beck, 1992 (Beck'sche Reihe ; 625 : Autorenbücher).
- MURAYAMA Masato : *Leo Perutz. Die historischen Romane*. Phil. Diss., Vienne, 1979.
- NEUHAUS Dietrich : *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1984.
- SIEBAUER Ulrike : *Leo Perutz - „Ich kenne alles. Alles, nur mich nicht“*. Gerlingen : Bleicher, 2000 (Diss., Ratisbonne, 1998)
- TALAMO Beatrice : *Leo Perutz. Un ebreo praghese contro l'oblio*. Florence : Polistanpa 1999 (Biblioteca della Nuova antologia, 3).

### Actes de colloques et autres contributions

- *Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Leo Perutz – Dimensionen des Werks – Stationen seiner Wirkung.* Eine Veranstaltung der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, des Pädagogischen Institutes für Niederösterreich, der Universität Hamburg und der Universität Helsinki. Vienne., 20 et 21 septembre 2000 (actes sous presse).
- BARTHÉLÉMY Lambert : *L'abolition mimétique.* In Otrante N° 1, Fontenay-aux-Roses : Groupe d'études des Esthétiques de l'Étrange et du Fantastique, avril 1991.
- CHASSAGNE Jean-Pierre :
  - *L'ironie du récit dans La troisième balle de Leo Perutz.* In *Chroniques allemandes, Revue annuelle du Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC), N° 5 : Écriture comique / Écriture politique.* Grenoble : Université Stendhal – Grenoble III, 1996.
  - *L'histoire comme farce ou la déconstruction de l'histoire dans Turlupin de Leo Perutz.* In *Le roman historique dans les pays scandinaves au XXe siècle.* Germanica N° 23, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3 : 1998.
- COTHRAN Bettina F. : *Der „Einbruch der E.T.A. Hoffmannschen Welt“ in den Werken von Leo Perutz.* In *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft.* Bamberg : 1990 (N° 36).
- ECKERT Brita : *Romancier métaphysique ou auteur de romans populaires? Leo Perutz vu par la critique littéraire et la recherche universitaire après 1945.* In *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire.* Jean-Jacques Pollet Éd., Publications de l'Université de Rouen, 1993.
- FORSTER Brigitte : *Absichtliche Unabsichtlichkeit. Erzählweisen und Motive in Leo Perutz' Turlupin.* Conférence donnée lors du Symposium *Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Leo Perutz – Dimensionen des Werks – Stationen seiner Wirkung.* Vienne, 20-21/9/2000 (sous presse).
- JACQUELIN Evelyne : *"Et le verbe s'est fait chair" : formules magiques et malédictions dans La troisième balle de Leo Perutz.* In Jean-Jacques Pollet Éd. : *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire.* Publications de l'Université de Rouen, 1993.
- KRUP-EBERT Agnes : *Geschichte und Identität. Zur Geschichte- und Erzählkonzeption von Leo Perutz' Roman Die dritte Kugel.* Universität Hamburg, 1987 (Magisterarbeit).
- LÜTH Reinhard :
  - *Leo Perutz' Roman "Die dritte Kugel" (1915).* In *Quarber Merkur.* Franz Rottensteiner Éd., N° 63, juin 1985.
  - *Leo Perutz' "Der Marques de Bolibar".* In *Quarber Merkur.* Franz Rottensteiner Éd., N° 64, décembre 1985.
  - *Leo Perutz' "Der Meister des Jüngsten Tages" (1923).* In *Quarber Merkur.* Franz Rottensteiner Éd., N° 65, juin 1986.
  - *Leo Perutz' Roman "Sankt Petri-Schnee".* In *Quarber Merkur.* Franz Rottensteiner Éd., N° 66, décembre 1986.
  - *Im Dämmerlicht der Zeiten. Ein Porträt des phantastischen Schriftstellers Leo Perutz.* In *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik.* Franz Rottensteiner Éd., Francfort/M. : Suhrkamp (*Phantastische Bibliothek*), 1987.
  - *Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900.* In *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association.* Vol. 23, N° 1, 1990.

- MANDELARTZ Michael :
  - *Die Herrschaft der Ökonomie. Leo Perutz' Der schwedische Reiter.* In *Studies in Humanities*, Matsumoto/Japan : Shinshu University, Faculty of Arts, 1993 (N° 27).
  - *Kunst als Instrument der Erkenntnis. Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz.* Contribution au colloque *Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Leo Perutz – Dimensionen des Werks – Stationen seiner Wirkung.* Eine Veranstaltung der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, des Pädagogischen Institutes für Niederösterreich, der Universität Hamburg und der Universität Helsinki, Vienne, 20 et 21 septembre 2000 (sous presse).
- MEISTER Jan Christoph :
  - *Das paralogische Lesen von Identität – Leo Perutz' Roman Die dritte Kugel.* In : *Modern austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association.* 22/1, University of California at Riverside : 1989
  - *Éviter le superflu - À propos du minimalisme narratif chez Leo Perutz.* In *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire.* Jean-Jacques Pollet Éd., Publications de l'Université de Rouen, 1993.
- MÜLLER Hans-Harald :
  - *Leo Perutz – ein biographischer Essay.* Postface à *Herr, erbarme dich meiner!*, Vienne : Zsolnay, 1985.
  - Postface à *Sankt Petri-Schnee*, Vienne : Zsolnay, 1987.
  - Postface à *Wohin rollst du, Äpfelchen?* Vienne : Zsolnay, 1987.
  - *Mainacht in Wien. Das Bild des "Anschlusses" in einem Romanfragment von Leo Perutz.* Tapuscrit, 1988 (cité in *Catalogue*, pp. 252-253).
  - Postface à *Nachts unter der steinernen Brücke*, Vienne : Zsolnay, 1988.
  - Postface à *Der Judas des Leonardo*, Vienne : Zsolnay, 1988.
  - Postface à *Der Marques de Bolibar*, Vienne : Zsolnay, 1989.
  - Postface à *Der Meister des Jüngsten Tages*, Vienne : Zsolnay, 1989.
  - Postface à *Der schwedische Reiter*, Vienne : Zsolnay, 1990
  - Postface à *Zwischen neun und neun*, Vienne : Zsolnay, 1993.
  - Postface à *Die dritte Kugel*, Vienne : Zsolnay, 1994.
  - Postface à *Turlupin*, Vienne : Zsolnay, 1995.
  - Postface à *Mainacht in Wien*, Vienne : Zsolnay, 1996.
- NEUHAUS Dietrich : *Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz'.* In *Phaïcon 5.* Rein A. Zondergeld Éd., Francfort/M. : Suhrkamp, 1982.
- POLLET Jean-Jacques :
  - *Les fatalités ordinaires de Leo Perutz.* In *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique.* Antoine Faivre Éd., Paris : Albin Michel (*Cahiers de l'Hermétisme*), 1991.
  - *Leo Perutz, Gustav Meyrink : éléments de réflexion sur la littérature fantastique « pragoise ».* In Maurice Godé Éd. : *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague.* Actes du colloque international de Montpellier, 8-10 décembre 1994. Montpellier : Université Paul Valéry, 1996.
- POLLET Jean-Jacques Éd. : *Leo Perutz ou l'Ironie de l'Histoire.* Publications de l'Université de Rouen, 1993.
- QUACK Joseph : *"Phantasien der Notwendigkeit". Über Leo Perutz' Erzählungen.* In Joseph Quack : *Die fragwürdige Identifikation : Studien zur Literatur.* Würzburg : Königshausen und Neumann, 1991.
- RABINOVICI Doron : *Wohin oder der Preis der Nacht. Ein Nocturno für Leo Perutz.* Conférence reprise in : *Credo und Credit. Einmischungen*, Francfort/M. : Suhrkamp, 2001, pp. 22-47.

- ROTTENSTEINER Franz : *Leo Perutz: Das Phantastische als Realität*. (Postface au *Tour du cadran*.) In *Zwischen neun und neun*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1988.
- SERKE Jürgen : *Leo Perutz: Auf der Suche nach dem verschwundenen Schöpfungswort*. in J. S. : *Böhmische Dörfer*. Vienne, Hambourg : Zsolnay, 1987.
- VIAUD Didier : *Zeit und Phantastik. Die Zeit als Mittel des Phantastischen in den Romanen von Leo Perutz "Zwischen neun und neun" und Sankt Petri-Schnee*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 77, juin 1992 & N° 78, décembre 1992.

### 1.2- TÉMOIGNAGES

- BERMANN Richard A. : *Die letzte Fahrt des K.-P.-Q.*, in *Der Sonntag*, 11/11/1934, supplément de *Der Wiener Tag*, 1934, N° 33 (publié sous le pseudonyme d'Arnold Hoellriegel).
- BROD Max : *Der Prager Kreis*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz : Kohlhammer, 1966.
- DOLBIN Benedikt Fred : *Leo Perutz*. In *Aufbau*. New York, 6/9/1957.
- DUBROVIC Milan : *Veruntreute Geschichte : die Wiener Salons und Literatencafés*. Vienne, Hambourg : Zsolnay, 1985.
- KISCH Egon Erwin : *Wiener Erzähler*. In : *Prager Tagblatt*, 1920, N° 262 : 7/11 ; reproduit in : E. E. K. : *Mein Leben für die Zeitung. 1906-1925. Journalistische Texte I*. Berlin, Weimar : Aufbau Verl., 1983.
- MUSIL Robert :
  - *Tagebücher*. Adolf Frisé Ed., Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1983 (Cahier 19 : 1919-1921).
  - *Die Kehrseite einer Anekdote*. In : *Der Tag*, Vienne, 9/4/1926.
- TORBERG Friedrich :
  - *Ein Romancier aus Österreich. Zum Gedenken an Leo Perutz*. In *Forum*, Vienne : 1957, N° 45 : septembre
  - *Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*. Munich : dtv, 1989.

### 1.3- CRITIQUES

- ANONYME :
  - *Leo Perutz und Paul Frank: "Das Mangobaumwunder."* In Karl Hans Strobl Ed. : *Der Orchideengarten. Phantastische Blätter*. 1919, N° 8, rubrique *Phantastische Bücher*.
  - *Leo Perutz: Die dritte Kugel*. *ibid.*, 1919, N° 10, rubrique *Phantastische Bücher*.
  - *Der schwedische Reiter. Leo Perutz neuer Roman*. In *Neues Wiener Journal*. 11/11/1936.
  - *Labyrinth der Obsessionen. Leo Perutz' "Wohin rollst du, Äpfelchen?"*. In *Der Spiegel*. Hamburg, 3/8/1987.
- BEN-CHORIN Schalom :
  - *Dem Andenken des Dichters Leo Perutz*. In *Jedioth Chadashoth*. Tel-Aviv, 28/8/1957
  - *Leo Perutz zum Gedenken*. In *Hakidmah*. 10/1/1958.

- BERMANN Richard A. :
  - *Die dritte Kugel. Roman von Leo Perutz.* in *Die Zeit.* Vienne, 28/11/1915 (N° 4733).
  - *Leo Perutz.* Publié sous le nom d'Arnold Höllriegel in *Der Tag,* 28/2/1923 (N°91).
  - "*Wohin rollst du, Äpfelchen...*" *Unser neuer Roman und sein Autor Leo Perutz.* In *Berliner Illustrierte Zeitung.* 18/3/1928.
  - *Auf und Ab des Nachruhms.* In *Aufbau.* New York : 27/7/1962.
- BROCH Hermann : *Leo Perutz: Der Marquis de Bolibar* [sic.]. In *Moderne Welt.* 1920. Repris in *Schriften zur Literatur. 1. Kritik.* Francfort/M. : Suhrkamp, 1975, pp. 360-361.
- BUNGERT Alfons : *Leo Perutz kommt. Die phantastische Welt eines Vergessenen.* *Rheinischer Merkur,* Coblenz, 12/9/1975.
- DIETRICHSTEIN Egon : *Ein Buch der Abenteuer. Das Mangobaumwunder von Leo Perutz u. Paul Frank (Albert Langen).* In *Prager Tagblatt. Edition du matin,* 18/6/1916.
- FERNANDEZ Dominique : *Le bouffon de Kafka.* In *Le nouvel observateur.* 16/1/1987.
- FINKELSTEIN Joseph : *Die Welt eines Romanschriftstellers. (Ein Besuch bei Leo Perutz.)* In *Yedioth Hayom.* Tel-Aviv, Jérusalem, Haïfa, 25/3/1955.
- FRÖSCHEL Georg :
- GABRIEL Gilbert W. : "*Tomorrow's a Holiday*". *Proving that Vienna is not as exciting as it used to be.* In *New York City American,* 31/12/1935.
- GÖLLNER Lutz : *Ein unterhaltsamer Kafka? Porträt des Schriftstellers Leo Perutz.* In *Zitty ;* Berlin, 1989, N° 2.
- HIRSCHFELD Ludwig : *Leo Perutz und Paul Frank: "Der Kosak und die Nachtigall".* In *Neue Freie Presse.* Vienne. 15/1/1918.
  - *Hoffmann et Perutz : le maître et le disciple.* In *Le Généraliste.* 31/3/1987.
- KAHL Kurt : *Meyrink winkt und Kafka grüßt.* In *Welt am Sonntag.* 6/4/1985.
- KISCH Erwin : *Wiener Erzähler.* In *Prager Tagblatt.* 7/11/1920, Unterhaltungsbeilage.
- KRACAUER Siegfried : *Der Meister des Jüngsten Tages.* In *Frankfurter Zeitung,* 4/10/1923, édition du soir, feuilleton.
- KRAMBERG K. H. : *Wiener Phantasiestücke. Der Geschichtenmacher Leo Perutz.* In *Süddeutsche Zeitung.* 12-13/7/1975.
- KÜBEK Blanche : *Ein phantastischer Roman.* In *Neue Freie Presse.* Vienne. 29/10/1933, Literaturblatt.
- MORLANG Werner : *Geschichte als literarisches Vexierspiel. Zu den beiden letzten Romanen von Leo Perutz.* In *Neue Zürcher Zeitung.* 25/4/1989.
- OSSIETZKY Carl von : *Leo Perutz.* In *Das Tage-Buch.* Berlin, 31/10/1925, (*Dichter, die nicht genügend gewürdigt werden*).
  - *Perutz : un maître de l'étrange.* In *Le Figaro littéraire.* 2/3/1987.
- PIEILLER Évelyne : *Un maître du fantastique.* In *Magazine littéraire* N° 238, février 1987.
- PINKERNEIL Beate : *Der Feind in uns. Über Leo Perutz' "Der Meister des Jüngsten Tages".* In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland.* 21/11/1986 (*Romane von Gestern – heute gelesen*).
- POLGAR Alfred : *Turlupin.* In *Die Weltbühne.* Berlin, 2/10/1924.
- SCHEFFLER Herbert : *Sankt Petri-Schnee. Roman. Von Leo Perutz.* In *Die Literatur,* Stuttgart, Berlin : 2/12/1933.

- SCHNEIDER Marcel :
- SCHÜTZ Erhard : *Der unheimliche Schläfer im Kopf. Ein neuer Versuch, den Romancier Leo Perutz wiederzuentdecken.* In *Die Presse*. Vienne. 14-15/3/1981, (Literaricum).
- SIEBURG Friedrich : *Der Erzähler muß frei sein. Leo Perutz : "Nachts unter der steinernen Brücke"*. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*, 1/2/1958, *Bilder und Zeiten*.
- SPIEL Hilde : *Des Kaisers Traumgeliebte. Leo Perutz : "Nachts unter der steinernen Brücke"*. In *Neues Österreich*. Vienne, 29/12/1957.
- STEIN Ernst Eduard :
  - *Leo Perutz. (Eine Betrachtung über den historischen Roman.) Eine Studie.* In *Arbeiter-Zeitung*. Vienne. 27/4/1925.
  - *Zu lange vernachlässigt. Österreichische Erzähler und große Literatur.* Publié sous le nom de Andreas Sattler in : *Die Zeit*, 26/12/1957.
  - *Ein Werk, das noch entdeckt sein will. Erinnerung an Leo Perutz, der vor zehn Jahren starb.* In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*, 25/9/1967.
- STRAGLIATI Roland : *Avez-vous lu Perutz ?* In *Fiction*, Paris, 1962 (N° 101).
- STRÄTER Lothar : *Ein vergessener Meister des Unheimlichen.* In *Heidelberger Tageblatt* du 27/6/1975.
- TORBERG Friedrich : *Ein Fehltritt mit der Christie.* In *Die Presse*. Vienne, 5-6/4/1975.
- TUCHOLSKY Kurt (alias Peter Panter) :
  - *Die dritte Kugel.* In *Die Weltbühne*, 5/6/1919.
  - *Der Marques de Bolibar.* In *Die Weltbühne*, 11/11/1920.
  - *Die Geburt des Antichrist.* In *Die Weltbühne*, 17/8/1922.
- UEDING Gert : *Triebkraft ist die Furcht. Gelegenheit, den Romancier Leo Perutz wiederzuentdecken.* In *Frankfurter Allgemeine Zeitung f. Deutschland*, 24/5/1975, *Bilder und Zeiten*.
- ULLMANN Ludwig : *Das Mangobaumwunder.* In *Wiener Allgemeine Zeitung*. N° 11447 (1916).
- WIENER Friedrich : *Wanderer zwischen zwei Welten. Vor 30 Jahren starb Leo Perutz in Bad Ischl. Einem Meister des Phantastischen zum Gedenken.* In *Neues Volksblatt, Magazin* ; Vienne, 21/8/1987.
- WIENER Richard : *Kalender als Schicksalsmacht. "Morgen ist Feiertag" von Leo Perutz u. Hans Adler. Uraufführung im Deutschen Volkstheater in Wien.* In *Prager Tagblatt*. 17/4/1935.
- WOLF Hugo : [Article non titré] in *Der Friede*. 23/5/1919.
- ZAND Nicole :
  - *Autrichien de Prague. Leo Perutz, le fantastique... méconnu.* In *Le Monde*. 30/1/1987.
  - *Leo Perutz, athlète complet du roman fantastique.* In *Le Monde*. 27/11/1987.



## 2- THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

### 2.1- FANTASTIQUE ET CATÉGORIES CONNEXES

- AARNE Antti et THOMSON Stith : *The types of the folk-tale. A classification and bibliography* Helsinki : FFC N° 74, 1928 et FFC N°184, 1973.
- BARONIAN Jean-Baptiste : *Un nouveau fantastique*. Lausanne : l'Age d'Homme, 1977.
- BENZ Richard : *Märchen-Dichtung der Romantiker*, Gotha, 1908.
- BERG Stephan : *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart : Metzler, 1991.
- BESSIERE Irène : *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 1974.
- BOZZETTO Roger : *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Publications de l'Université de Provence, 1992.
- CAILLOIS Roger :
  - *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965 (repris in *Cohérences aventureuses*. Paris : Gallimard, coll. "Idées", 1976).
  - *Images, images...* Paris : José Corti, 1966 (repris avec *Obliques*. Paris : Gallimard, 1987).
  - *De la féerie à la science-fiction*. Introduction à *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966,
- CASTEX Pierre-Georges : *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951.
- CERSOWSKY Peter :
  - *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der "schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. Munich : Fink, 1983.
  - "Ja mein Lieber, wir sind konservativ". *Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus*. In : Rottensteiner Franz Éd. : *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1987.
- CHRISTENSEN Arthur : *Motif et thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables*. Helsinki : FFC (Folklore Fellows Communications) N° 59, 1925.
- DANIEL-ROPS Henri : *Salomé*. In Laffont-Bompiani : *Dictionnaire de culture universelle*, Vol. *Personnages*, 1967.
- DOTTIN Mireille : *Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodias)*. In Pierre Brunel Éd., Paris : Éditions du Rocher, 1988.
- DUBOIS Claude-Gilbert : *Imaginatio phantastica : le Discours des spectres et apparitions d'esprits de Pierre Le Loyer (1586)*. In Antoine Faivre Éd. : *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*. Paris : Albin Michel (*Cahiers de l'Hermétisme*), 1991.
- DUPERRAY Max Éd. : *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Publications de l'Université de Provence, 1990.
- ENZENSBERGER Patrizia : *Die Probleme der audiovisuellen Umsetzung phantastischer Literatur am Beispiel von Der Sandmann von E.T.A. Hoffmann und Der Meister des Jüngsten Tages und St. Petri Schnee von Leo Perutz im Vergleich mit Rosemary's Baby von Ira Levin*. Diss., Vienne, 1997.
- FABRE Jean : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris : José Corti, 1992.
- FAIVRE Antoine Éd. : *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*. Paris : Albin Michel (*Cahiers de l'Hermétisme*), 1991.

- FERRIER-CAVERIVIÈRE Nicole : *Figures historiques et figures mythique*. In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Pierre Brunel Éd., Paris : Éditions du Rocher, 1988.
- FINNÉ Jacques : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Éd. de l'Université de Bruxelles, 1980.
- FISCHER Jens Malte et THOMSEN Christian W. Éd. : *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- FISCHER Jens Malte : *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. In *Phaïcon 3*. Rein A. Zondergeld Éd., Francfort/M. : Suhrkamp, 1978.
- FREUD Sigmund :
  - *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*. 1907 et *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Londres : Imago Publishing Co., 1940-1952 (à partir de 1960 : Francfort/M. : S. Fischer), Vol. 7.
  - *Das Unheimliche*. In *Imago*. 1919 et *Psychologische Schriften*. Francfort/M. : S. Fischer, 1974 (Studienausgabe)
- FREUND Winfried :
  - *Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland*. In Zondergeld Rein A. Éd. : *Phaïcon 3*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1978.
  - *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart : Kohlhammer, 1990.
  - *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, München : Fink, 1999 (UTB 2091).
- GENOT Gérard : *Sémantique et sémiotique de l'impossible*. In *Poetics. International Review for the Theory of Literature*. N°9. Teun A. van Dijk Éd., La Haye, Paris : Mouton, 1973.
- GRIVEL Charles : *Fantastique-fiction*. Paris : PUF, 1992.
- GUPTÉ Niteen : *Deutschsprachige Phantastik 1900- 1930 : Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz*. Essen : Die Blaue Eule, 1991.
- GUSTAFSSON Lars : *Über das Phantastische in der Literatur*. In *Utopien*, Munich, 1970.
- HAAS Gerhard : *Struktur und Funktion der phantastischen Literatur*. In *Wirkendes Wort*. 5/78, Düsseldorf : Pädagogischer Verlag Schwann.
- HOLLÄNDER Hans : *Das Bild in der Theorie des Phantastischen*. In *Phantastik in Literatur und Kunst*. Jens Malte Fischer et Christian W. Thomsen Éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- IEHL Dominique Éd. : *Fantastique, grotesque et image de la société à la fin du 18ème et au début du 20ème siècle en Allemagne*. Université de Toulouse-Le Mirail, 1993.
- IEHL Dominique : *Grotesque Sturm und Drang et Grotesque expressionniste (J.M.R. Lenz - Georg Kaiser)*. In *Fantastique, grotesque et image de la société*. (cf. infra).
- KAYSER Wolfgang : *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg : Gerhard Stalling Verlag, 1957.
- KÖRTE Monika : *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der "Ewige Jude" in der literarischen Phantastik*. Diss., Berlin, 1999 ; Francfort/M. : Campus, 2000.
- LABBÉ Denis et MILLET Gilbert : *Le fantastique*. Paris : Ellipses, 2000.
- LEM Stanislaw : *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiner Éd., N° 34, 1973. Repris in *Phaïcon 1*. Rein A. Zondergeld Éd.. Francfort/M. : Insel, 1974.
- MALRIEU Joël : *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992.
- MANDELARTZ Michael : *Matias Martinez. « Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. In *Arbitrium*, Tübingen: Niemeyer, 1/2000.

- MARTÍNEZ Matías : *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- MARZIN Florian F. : *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Francfort/M., Bern : Peter Lang, 1982.
- MEISTER Jan Christoph : *Die mythische Semiotik der Phantastik. Zum Diskurs der phantastischen Literatur am Beispiel der Novelle Das Grillenspiel von Gustav Meyrink*. In *Acta Germanica. Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika*. Vol. 19, 1988.
- MELLIER Denis :
  - *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : H. Champion, 1999.
  - *La littérature fantastique*. Paris : Seuil, 2000 (coll. Mémo : Lettres N° 125).
  - *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*. Paris : Éd. Kimé, 2001.
- MONTCLAIR Florent Éd. :
  - *Écritures du fantastique*. Besançon : Presses du centre Unesco, 1998 (*La littérature et les arts*, vol. 2).
  - *Sciences humaines et arts fantastiques*. Besançon : Presses du centre Unesco, 1998 (*La littérature et les arts*, vol. 3).
  - *Écritures du fantastique en littérature et peinture*. Besançon : Presses du centre Unesco, 1998 (*La littérature et les arts*, vol. 4).
- MUZZELLE Alain : *Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel*. In Christian-Marc Bosséno, Frank Georgi et Marielle Silhouette Éd. : *Le Rire au corps. Grotesque et caricature*. Revue *Sociétés et Représentations* du CREDHESS, N° 10. Paris : Publications de la Sorbonne, décembre 2000.
- NODIER Charles : *Du fantastique en littérature*. Paris : Chimères (Coll. Barbe bleue), 1989 (première édition : 1830).
- NUBER Achim : *Marianne Wünsch, „Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen“*. In *Arbitrium*. 11/1993, N° 3.
- PALACIO Jean de : *Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*. Paris : Séguier, 1993.
- PAUL Jean-Marie Éd. : *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*. Nancy : Bibliothèque Le texte et l'idée, Université de Nancy II, 1992.
- PENNING Dieter : *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*. In *Phantastik in Literatur und Kunst*. Jens Malte Fischer et Christian W. Thomsen Éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- POLLET Jean-Jacques :
  - *Essai sur la littérature fantastique allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle (1900-1930)*. Doctorat d'État, Université Paris X-Nanterre, 1983.
  - *Écritures fantastiques de l'histoire : Karl Hans Strobl, Alexander Lernet-Holenia*. In *La littérature fantastique*. Christiane Ravy Éd., *Austriaca* N° 27, Publications de l'Université de Rouen : décembre 1988.
  - "Bal macabre" - *Réflexions sur le fantastique grotesque "début de siècle"*. In *Fantastique, grotesque et image de la société à la fin du 18<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle en Allemagne*. Dominique Iehl Éd., Université de Toulouse-Le Mirail, 1993.
  - *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. Paris : Nathan, 1997 (coll. Nathan Université).
- POLLET Jean-Jacques Éd. : *Marges du fantastique*. Publications de l'Université de Lille III : *Germanica* 3/1988.
- POLLET Jean-Jacques et Suzanne Varga Éd. : *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*. Arras : Artois Presses Université, 1998.

- PRAZ Mario : *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florence : Sansoni, 1930 (Traduction française : *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*. Paris : Denoël, 1977).
- PROPP Vladimir : *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970 (édition originale : 1928).
- RABKIN Eric S. : *The fantastic in Literature*. Princeton/New York : ???, 1976.
- RAVY Christiane Éd. : *La littérature fantastique*. , *Austriaca* N° 27 (décembre 1988), Publications de l'Université de Rouen.
- ROTTENSTEINER Franz Éd. : *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1987.
- ROUSSEL Geneviève : *Le fantastique comme symptôme et poétique dans Die Weissagung d'Arthur Schnitzler*. In *Marges du fantastique*. Jean-Jacques Pollet Éd., Publications de l'Université de Lille III : *Germanica* 3/1988.
- RÜTHNER Clemens :
  - *Die Austreibung der Chimären aus der Schrift. Zur (De-)Kanonisierung deutschsprachiger Phantastik*, *Germanistische Mitteilungen* 38/1993.
  - *Jenseits der Moderne. Abriss und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890-1930*, in Le Blanc Thomas et Twrsnik Bettina Éd. : *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar : Phantastische Bibliothek, Tagungsband 1995.
  - *Am Rande (geschrieben). Kanon, Peripherie und Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jh.*, Phil. Diss., Vienne, 2001.
- SARTRE Jean-Paul : *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*. In *Critiques littéraires (Situation, 1)*. Paris : Gallimard, 1947. Repris dans la collection "Folio/Essais", N° 223.
- SCHÖDEL Siegfried : *Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks*, Erlangen : Diss. Phil. 1965.
- SEIGNOLLE Claude : *Les Évangiles du Diable*. Paris : Robert Laffont, 1998.
- SILHOUETTE Marielle :
  - *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926) : contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*. Francfort/M., Bern, New York, Paris : Peter Lang, 1995.
  - *Le grotesque entre la marge et le cadre*. In Christian-Marc Bosséno, Frank Georgi et Marielle Silhouette Éd. : *Le Rire au corps. Grotesque et caricature*. *Revue Sociétés et Représentations* du CREDHESS, N° 10. Paris : Publications de la Sorbonne, décembre 2000.
- STEINMETZ Jean-Luc : *La littérature fantastique*. Paris : PUF, 1990, Coll. *Que sais-je?*.
- TERRAMORSI Bernard : *Des tenants et des aboutissants du fantastique*. In Max Duperray Éd. : *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Publications de l'Université de Provence, 1990.
- THOMSON Stith : *Motif-index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Copenhagen : Rosenkilde and Bagger, 1955-1958, 6 vol..
- TODOROV Tzvetan : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- TRITIER Valérie : *Le fantastique*. Paris : Ellipses, 2001.

- TUNNER Erika :
  - *Le fantastique n'est qu'une dimension du réel*. In Jean-Marie Paul Éd. : *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*. Nancy : Bibliothèque Le texte et l'idée, Université de Nancy II, 1992.
  - *Du fantastique et du rire : plaidoyer pour une autre lecture de Kafka*. In Suzanne Varga et Jean-Jacques Pollet Éd. : *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*. Arras : Artois Presses Université, 1998.
- VAX Louis :
  - *L'art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF, 1960.
  - *La séduction de l'étrange*. Paris : PUF, 1965.
- WILPERT Gero von : *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv. Form. Entwicklung*. Stuttgart : Kröner, 1994.
- WINKLER Michael : *Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende. Vorwort*. Reclam : Stuttgart, 1982
- WÜHRL Paul-Wolfgang : *Der deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg : Quelle und Meyer, 1984 (UTB 1341).
- WÜNSCH Marianne : *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. Munich : Fink, 1991.
- ZGORZELSKI Andrzej :
  - *Zum Verständnis phantastischer Literatur*. In *Phäicon 2*. Rein A. Zondergeld Éd., Francfort/M. : Insel, 1975.
  - *Zur Einteilung der Phantastik. Einige supragenologische Unterscheidungen in der Literatur*. In *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Franz Rottensteiner Éd., Francfort/M. : Suhrkamp, 1987.
- ZONDERGELD Rein A. : *Lexikon der phantastischer Literatur*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1983.
- ZONDERGELD Rein A. Éd. : *Phäicon 1 et 2*. Francfort/M. : Insel, 1974 et 1975 ; *Phäicon 3, 4 et 5*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1978, 1980 et 1982.

## 2.2- THÉORIES GÉNÉRALES ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

- ADORNO Theodor W. :
  - *Ästhetische Theorie*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1973.
  - *Blochs Spuren*. In *Noten zur Literatur*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1981.
- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max : *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, 1947 ; Francfort/M. : Fischer, 1969.
- AUERBACH Erich : *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern : Francke, 1946 (traduction française : *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968).
- BAKHTINE Mikhaïl :
  - *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
  - *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970/1990.
- BARTHES Roland :
  - *L'effet de réel*. In *Communication*, N° 11, 1968 ; repris in *Littérature et réalité*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1982.
  - *S/Z*. Paris : Seuil, 1970, Coll. *Points. Essais*, N° 70.
- BAUR Uwe : *Trivalliteratur. Zur Verwendbarkeit eines Begriffs*. In Eva Philippoff Éd. : *La littérature populaire dans les pays germaniques*, Villeneuve d'Ascq : Université Lille 3, *Travaux de recherche*, 1999.

- BAUSINGER Hermann : *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*. In *Studien zur Trivallliteratur*. Heinz Otto Burger Éd., Francfort/M. : Klostermann, 1976.
- BLOCH Ernst : *Erbschaft dieser Zeit*, Francfort/M., 1962.
- BRACKERT Helmut et STÜCKRATH Jörn Éd. : *Literaturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1992 (rowohlts enzyklopädie 523).
- BRUNEL Pierre Éd. : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988
- BURGER Heinz Otto Éd. : *Studien zur Trivallliteratur*. Francfort/ M. : Klostermann, 1976.
- COUÉGNAS Daniel : *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil, 1992.
- CURTIUS Ernst Robert : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München, Tübingen : Francke, 1948/1993.
- DUBOIS Jacques : *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris : Seuil, 2000 (Coll. « Points essais »).
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie Éd. : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972/1995.
- ECO Umberto : *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993.
- FOLTIN Hans Friedrich : *Zur Erforschung der Unterhaltungs- und Trivallliteratur, insbesondere im Bereich des Romans*. In *Studien zur Trivallliteratur*. Heinz Otto Burger Éd., Francfort/M. : Klostermann, 1976.
- GENETTE Gérard :
  - *Figures II*. Paris : Seuil, 1969 (repris en coll. *Point*).
  - *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan Éd. :
  - *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
  - *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
  - *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986.
- HAMON Philippe :
  - *Pour un statut sémiologique du personnage*. In *Poétique du récit*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1977.
  - *Un discours contraint*. In *Littérature et réalité*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1982.
- HEMPFER Klaus : *Gattungstheorie*. Munich : Fink, 1973.
- HOCKE Gustav René : *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*. Hambourg : Rowohlt, 1957/1983.
- HÖLLERER Walter : *Über Ergebnisse der Arbeitskreise "Untersuchungen zur Trivallliteratur" an der Technischen Universität Berlin, sowie einige Folgerungen, die daraus zu ziehen sind*. In *Studien zur Trivallliteratur*. Heinz Otto Burger Éd., Francfort/M. : Klostermann, 1976.
- HÜGEL Hans Otto : *Unterhaltungsliteratur*. In *Literaturwissenschaft*. Helmut Brackert et Jörn Stückrath Éd., Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1992 (rowohlts enzyklopädie 523).
- ISER Wolfgang : *Der implizite Leser*. Munich : Fink, 1972.
- JAUSS Hans Robert : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1991.
- KILLY Walter : *Deutscher Kitsch*, Göttingen, 1962.
- LUGOWSKI Clemens : *Die Form der Individualität im Roman*, Berlin : Junker und Dünnhaupt, 1932 et Francfort/M. : Suhrkamp, 1976/1994.
- MECKLENBURG Norbert : *Literarische Wertung*. In *Literaturwissenschaft*. Helmut Brackert et Jörn Stückrath Éd., Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1992 (rowohlts enzyklopädie 523).

- MITTERAND Henri : *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris : PUF, 1994 (Coll. « Écriture »)
- PUFF-TROJAN Andreas : *Wien/Berlin/Dada. Reisen mit Dr. Serner*. Vienne : Sonderzahl, 1993.
- RIFFATERRE Michael : *L'illusion référentielle*. In *Columbia Review*, N° 57, 1978 ; repris in *Littérature et réalité*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1982.
- SCHAEFFER Jean-Marie :
  - *Du texte au genre*. In *Théorie des genres*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1986 (Coll. *Points. Littérature*. N° 181).
  - *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.
  - *Poétique*. In Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer Éd. : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972/1995.
  - *Temps, mode et voix dans le récit*. In Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer Éd. : 1972/1995, op. cit..
- SCHULTE-SASSE Jochen et WERNER Renate: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Munich : Fink, 1977.
- SKOLNIK Jonathan : "Who Learns History from Heine?" *The German-Jewish Historical Novel as Cultural Memory and Minority Culture*. Thèse, Columbia University, 1999.
- STALLONI Yves : *Les genres littéraires*, Paris : Nathan, 2000
- STANZEL Franz K. : *Theorie des Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- STEINER George : *La mort de la tragédie*, Paris : Gallimard, 1993 (Éd. originale : *The Death of Tragedy*, 1961 ; première traduction française 1965).
- TERRILE Cristina : *La crise de la volonté ou le romanesque en question : Borgese, Green, Perutz, Pirandello, Kafka*. Paris : Honoré Champion, 1997.
- THALMANN Marianne : *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*, Berlin, 1923 ; Nendeln/Liechtenstein : Kraus, 1967
- UEDING Gert : *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Francfort/M. : Suhrkamp, 1973.
- VANOOSTHUYSE Michel : *Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin*. Paris : PUF, 1996.
- VIËTOR Karl : Probleme der literarischen Gattungsgeschichte. In *Deutsche Viertelsjahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 9 (1931).
- WATT Ian : *Réalisme et forme romanesque*. In *Littérature et réalité*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov Éd., Paris : Seuil, 1982 (1<sup>er</sup> chap. de *The rise of the Novel*. Londres : Chatto and Windus, 1957).
- WILPERT Gero von : *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart : Kröner, 1989.
- ZIMA Peter V. : *Literarische Ästhetik*. Tübingen : Francke Verl., 1991.
- ZMEGAC Victor Éd. : *Geschichte der deutschen Literatur*. Francfort/M., Hain : Athenäum, 1992.

### 3- HISTOIRE POLITIQUE ET CONTEXTE CULTUREL

- BARIÉTY Jacques et DROZ Jacques : *Histoire de l'Allemagne. République de Weimar et Régime hitlérien. 1918-1945*. Paris : Hatier, 1973.
- BENAY Jeanne Éd. : *L'Autriche 1918-1938*. Publications de l'Université de Rouen, 1998.
- BÉRANGER Jean : *Histoire de l'empire des Habsbourg. 1273-1918*. Paris : Fayard, 1990.
- BERTIERE Simone : *Introduction aux Mémoires de Retz*. Paris : Classiques Garnier Multimédia, 1998.
- BLED Jean-Paul : *Histoire de Vienne*. Paris : Fayard, 1998.
- CARPENTIER Jean et LEBRUN François Éd. : *Histoire de l'Europe*. Paris : Seuil, 1990.
- DUROSELLE Jean-Baptiste : *L'Europe. Histoire de ses peuples*. Paris : Librairie académique Perrin et Bertelsmann Lexikonverlag, 1990 ; Hachette, coll. *Pluriel*.
- ERDMANN Karl Dietrich : *Die Weimarer Republik*. Stuttgart : Klett, 1973, Munich : dtv wissenschaft, 1980.
- FREUD Sigmund : *Psychologie collective et analyse du moi*. Paris : Payot, 1951 (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921).
- FRIEDEL Egon : *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*. München : DTV, 1983.
- GRAVES Robert et PATAI Raphael : *Les mythes hébreux*. Paris : Fayard, 1987.
- GROSS Benjamin : *Le messianisme juif dans la pensée du Maharal de Prague*. Paris : Albin Michel, 1994.
- HAJDU Tibor : *Le prestige, le statut social et la structure du corps des officiers de l'armée austro-hongroise et de l'armée des "Honvéd" royale hongroise*. In Miklós Molnár et André Reszler Éd. : *Le génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*. Paris : PUF, 1989.
- HAMANN Brigitte : *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. München : Piper Verlag.
- HEER Friedrich : *Der Kampf um die österreichische Identität*. Vienne, Cologne, Weimar : Böhlau, 1996.
- JOHNSTON William M. : *L'esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale. 1848-1938*. Paris : PUF, 1985 ; coll. *Quadrige* : 1991.
- KERSHAW Ian : *Hitler. 1869-1936*. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1998.
- KLEINDEL Walter : *Österreich Chronik. Daten zur Geschichte und Kultur*. Wien, Heidelberg : Carl Ueberreuter, 1978.
- KOHLER Alfred : *Personnalité et pouvoir*. In SOLY Hugo et VAN DE WIELE Johann Éd. : *Carolus. Charles Quint. 1500-1558*. Catalogue de l'exposition internationale. Gand, 2000.
- KREISSLER Félix : *De la révolution à l'annexion. L'Autriche de 1918 à 1938*. Paris : PUF, 1971.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : P.U.F., 1967, repris dans la collection *Quadrige*, 1998.
- LE RIDER Jacques : *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris : PUF, 1990.
- MAGRIS Claudio : *Le mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris : Gallimard, 1991, pp. 148-152 — édition originale : Einaudi, 1963.
- MOLNAR Miklós et RESZLER André Éd. : *Le génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*. Paris : PUF, 1989.
- PÉRONNET Michel : *Le XVII<sup>e</sup> siècle : des grandes découvertes à la Contre-Réforme*. Paris, Hachette, 1981.
- PETISKA Eduard : *Der Golem. Jüdische Märchen und Legenden aus dem alten Prag*. Berlin : Union Verlag, 1977, (rééd. Wiesbaden, 1981).



- RETZ Cardinal de : *Mémoires précédés de La conjuration du Comte de Fiesque*. Paris : Classiques Garnier Multimédia, 1998.
- ROTHMANN Kurt Éd. : *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. Wallenstein*. Stuttgart, Philipp Reclam : 1977.
- ROVAN Joseph : *Histoire de l'Allemagne*. Paris : Seuil, 1994/1998.
- SAMHABER Ernst : *Geschichte der Entdeckungsreisen*. Munich : Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., 1955.
- SCHMITZ Siegfried Éd. : *Sippurim. Prager Sammlung von jüdischen Legenden*. Vienne, Leipzig, 1926.
- SEIBT Ferdinand : *Kaiser Karl V. und Europa*. In *L'Autriche et l'idée d'Europe*. Actes du 29<sup>e</sup> congrès de l'AGES. Dijon : AGES et Éditions Universitaires de Dijon, 1997.
- SOLY Hugo et VAN DE WIELE Johann Éd. : *Carolus. Charles Quint. 1500-1558*. Catalogue de l'exposition internationale. Gand, 2000.
- WIGODER Geoffrey et GOLDBERG Sylvie Anne Éd. : *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*. Paris : Les Éditions du Cerf 1993 et Robert Laffont 1996.

## Index des noms propres

Les personnages historiques ne sont pas pris en compte lorsqu'il s'agit des figures mises en scène par Leo Perutz, mais seulement quand ils sont cités en tant que tels.

- **AARNE** Antti : 359
- **ABRAVANEL** ou **ABARBANEL**  
Isaac : 168, 333
- **ADLER** Hans : 14, 185
- **ADORNO**, Theodor W. : 31, 48, 90
- **AMPÈRE** Jean-Jacques : 86, 115
- **ANDREAS-SALOMÉ** Lou : 391
- **ARNDT** Ernst Moritz : 235
- **ARNIM** Achim von : 115, 120, 311-312, 337, 478
- **ARSÉNIEV** N. von : 177, 256
- **AUERBACH** Erich : 135, 140, 355
- **AUGUSTE II**, roi de Pologne (prince-électeur de Saxe sous le nom de **FRÉDÉRIC-AUGUSTE IER**) : 289
- **AVENARIUS** Richard : 179
- **d'AVENEL** Georges : 272
  
- **BACH** Jean-Sébastien : 273
- **BAHR** Hermann : 101, 179
- **BAKHTINE** Mikhaïl : 112, 114, 227
- **BALZAC** Honoré de : 77, 137, 142, 148, 249, 251, 389, 478, 484
- **BARIÉTY** Jacques : 195-196
- **BARONIAN** Jean-Baptiste : 77-78, 93, 140-141
- **BARTHÉLÉMY** Lambert : 69
- **BARTHES** Roland : 128, 133, 137-139, 146, 147-149, 151
- **BAUR** Uwe : 43, 46, 49, 50, 55
- **BAUSINGER** Hermann : 33
- **BEAUFORT** François de, duc de Vendôme : 268-269
- **BEAUPUIS**, François de : 268-269
- **BEER-HOFMANN** Richard : 16, 20, 38, 102
- **BEETHOVEN** Ludwig van : 155
- **BENAY** Jeanne : 228
- **BEN-CHORIN** Schalom : 56, 144, 145, 217, 359
- **BENJAMIN** Walter : 47, 463
- **BENZ** Richard : 87
  
- **BÉRANGER** Jean : 263, 296, 302, 304, 309, 315, 323, 325-327
- **BERG** Stephan : 4, 30, 68, 82, 83, 84, 95, 99, 115, 117-118, 122, 124, 136, 179, 201, 216, 219, 222-223, 362, 367, 393
- **BERMANN** Richard A. : 11, 16, 18, 20, 28, 35, 54, 62, 63, 143, 144, 145, 146, 155, 156, 162, 183, 190, 210, 214, 292, 446
- **BERTIÈRE** Simone : 251
- **BESSIERE** Irène : 77-78
- **BINDER** Lambert : 71
- **BISMARCK** Otto, prince von : 274
- **BLANCHO** Maurice : 404
- **BLÉD** Paul : 263
- **BLOCH** Chajim : 338
- **BLOCH** Ernst : 49
- **BONAPARTE** Joseph : 184, 235
- **BONTEMPELLI** Massimo : 107
- **BORCOSQUE** Carlos : 457
- **BORGES** Jorge Luis : 19, 75, 200, 457
- **BOSCH** Jérôme : 113, 364
- **BOURBON** Henri II de, prince de CONDE (M. le Prince) : 268
- **BOURBON** Louis de, comte de SOISSON : 268-269
- **BOURBON** Louis II de, duc d'ENGHEN, puis prince de CONDE (M. le Duc, le Grand Condé) : 268-269
- **BOZZETTO** Roger : 76, 77-78, 93, 125
- **BRACKERT** Helmut : 41, 43
- **BRAHMS** Johannes : 155
- **BRECHT** Bertolt : 112, 258
- **BREHM** Bruno : 16, 47-48
- **BROCH** Hermann : 2, 38, 42, 63-64
- **BROD** Max : 16-17, 59
- **BROUSSILOV** Aleksis Alkseïevitch, général : 211-212
- **BRUEGEL** Pieter II le Jeune ou d'Enfer : 340
- **BRUEGEL** Pieter l'Ancien : 113, 361
- **BRÜNING** Heinrich : 195-197

- BUCHNER Martina : 4, 68, 99-100, 434, 449, 457, 472
- BUNGERT Alfons : 65
- BURGER Heinz Otto : 33, 34, 38
- BUZZATI Dino : 74, 77
  
- CAGLIOSTRO Alexandre, comte de (BALSAMO Giuseppe) : 230, 235, 236
- CAILLOIS Roger : 66, 77-78, 80, 82, 87, 93, 99, 100, 110-111, 116, 125, 142, 429
- CALIGULA : 234, 244
- CALLOT Jacques : 112
- CALVINO Italo : 75, 478
- CAMUS Albert : 238
- CANETTI Elias : 333, 474
- CASTEX Pierre-Georges : 75, 77-78, 82, 86, 93, 100, 111, 116, 125, 134, 142, 389
- CAZOTTE Jacques : 75, 91
- CERSOWSKY Peter : 81-82, 83, 90-92, 95, 99, 100, 101, 222-223
- CERVANTES Miguel de : 310, 488
- CHAMISSO Adelbert von : 87, 118, 337, 478
- CHARLES Ier, empereur d'Autriche : 236
- CHARLES Ier, roi d'Angleterre : 247, 250, 269
- CHARLES QUINT, empereur germanique : 262, 292-300, 302-307, 309-311, 429, 486, 488
- CHARLES VII, roi de France : 278
- CHARLES XII, roi de Suède : 233, 287-290, 293
- CHASSAGNE Jean-Pierre : 5, 30, 69, 172, 199, 215, 221, 245, 258, 260, 271-272, 276, 277, 280, 327, 335, 354, 433, 436, 484
- CHIRICO Giorgio De : 113
- CHRISTENSEN Arthur : 359
- CHRISTIE Agatha : 65
- CINQ-MARS Henri d'EFFIAT, marquis de, grand écuyer du roi : 249-250, 272
- COLLOREDO (famille) : 263
- CORNEILLE Pierre : 250
- CORTÁZAR Julio : 107, 118, 478
- CORTÉZ Hernán : 228, 262
- COUÉGNAS Daniel : 44, 46, 50-54, 57, 133, 477
  
- CRANACH Lucas, dit l'Ancien : 298
- CRÉBILLON Fils (Claude Prosper JOLYOT de) : 273
- CROMWELL Oliver : 235, 246, 250-251, 269, 485
- CUGNOT Joseph : 273
- CURTIUS Ernst Robert : 37
- CZERNIN Hermann von : 324
  
- DAHL Roald : 128
- DAHN Felix : 146
- DANIEL-ROPS Henri : 387
- DELLE Jakobus van : 263
- DENIKINE Anton Ivanovitch, général : 212
- DEUTSCH Julius : 198
- DICKENS Charles : 142, 250
- DIDEROT Denis : 254-255, 271, 272
- DIETRICHSTEIN Egon : 20, 62, 165, 336
- DÖBLIN Alfred : 42, 146, 258
- DOLBIN Benedikt Fred : 154
- DOLLFUSS Engelbert : 35-36, 194-196, 197
- DOSTOÏEVSKI Fédor Mikhaïlovitch : 249-250, 459
- DOT TIN Mireille : 392
- DROZ Jacques : 195-196
- DUBOIS Jacques : 142
- DUBOIS Claude-Gilbert : 336
- DUBROVIC Milan : 59
- DUMAS Alexandre (père) : 230, 253, 311
- DUPERRAY Max : 79, 91, 92
- DÜRER Albrecht : 148
- DUROSELLE Jean-Baptiste : 247
- DZERJINSKI Félix : 190, 198
  
- ECKERT Brita : 3, 19, 25
- ECO Umberto : 49, 53, 54
- ELBOGEN Franz : 16, 20, 234
- ENGELS Friedrich : 237
- ENSOR James : 113
- ENZENSBERGER Patrizia : 4-5
- ERDMANN Dietrich : 196
- ESCHER Maurits Cornelis : 453
- EWERS Hanns Heinz : 7, 101, 131, 133, 183, 223, 386, 478

- **FABRE** Jean : 77-78, 81, 83, 95-96, 103, 119-120, 121, 125, 128, 404, 406, 482
- **FAIVRE** Antoine : 336
- **FERDINAND** Ier, empereur germanique : 315
- **FERDINAND** II d'Aragon, le Catholique, roi d'Espagne : 294
- **FERDINAND** II, empereur germanique : 263
- **FERNANDEZ** Dominique : 65
- **FERRIER-CAVERIVIÈRE** Nicole : 235
- **FEY** Emil : 195, 197
- **FINKELSTEIN** Joseph : 146
- **FINNÉ** Jacques : 77-78, 80, 82-83
- **FISCHER** Jens Malte : 62, 81-82, 88, 94, 113, 222
- **FLAUBERT** Gustave : 144, 147
- **FOLTIN** Hans Friedrich : 42, 45, 49
- **FORSTER** Brigitte : 6, 269, 276
- **FOUCAULT** Michel : 135
- **FRANCE** Anatole : 245, 249-250
- **FRANÇOIS** Ier, roi de France : 302
- **FRANK** Paul : 2, 11, 13, 46, 48, 185
- **FRÉDÉRIC** II (de HOHENSTAUFEN, empereur germanique) : 235, 341, 369, 468, 470
- **FRÉDÉRIC** V, électeur palatin : 315
- **FREUD** Sigmund : 19, 30, 78, 392, 463, 470-471
- **FREUND** Winfried : 68, 82, 87, 94, 95-96, 97, 222
- **FREY** Alexander Moritz : 223
- **FREYTAG** Gustav : 146, 312
- **FRIEDEL** Egon : 312
- **FRÖSCHEL** Georg : 10, 24, 59, 63, 140
  
- **GALLOIS** Évariste : 157
- **GAUTIER** Théophile : 118, 120-121, 133, 388, 389, 478
- **GENETTE** Gérard : 7, 105-106, 172, 275, 276-277
- **GENOT** Gérard : 88, 121, 136, 140
- **GEPPERT** Hans Vilmar : 259
- **GERSON** Jean CHARLIER, dit Jean de : 368
- **GEYER** Florian : 237
- **GOEBBELS** Joseph : 193, 474
  
- **GOETHE** Johann Wolfgang von : 4, 87, 89, 97, 230, 237-238, 250, 396, 410
- **GOETZ** von BERLICHINGEN : 237-238
- **GOGOL** Nicolas : 142, 478
- **GOLDBERG** Sylvie Anne : 169
- **GÖLLNER** Lutz : 65
- **GOYA** Francisco de : 113
- **GRAVES** Robert : 169, 398-399
- **GREIMAS** Algirdas : 172
- **GRILLPARZER** Franz : 156, 318
- **GRIMM** Jakob et Wilhelm : 120, 322, 329-330, 338, 339, 349, 486
- **GRIVEL** Charles : 80, 81
- **GROENER** Wilhelm : 197
- **GROSS** Benjamin : 264
- **GRUMBACH** Wilhelm von : 237
- **GUSTAFSSON** Lars : 83, 100
  
- **HAAS** Gerhard : 88, 135
- **HABSBOURG** Francois-Ferdinand de, Archiduc d'Autriche : 230
- **HADJU** Tibor : 157
- **HAMANN** Brigitte : 195
- **HAMON** Philippe : 128, 134-135, 137, 142, 143, 146, 147, 148, 160, 162, 164, 172, 274
- **HAMSUN** Knut : 249
- **HANEMANN** Gerty : 20, 21, 29
- **HARRACH** (famille) : 184, 263
- **HEER** Friedrich : 194-195, 303, 309, 315, 324, 325, 327, 332
- **HEIDENSTAM** Verner von : 288
- **HEMPFER** Klaus : 104, 118
- **HÉRODE** : 234, 244, 349-350
- **HIRSCHFELD** Ludwig : 63
- **HITLER** Adolf : 14, 194-196, 228
- **HOCKE** Gustav René : 37
- **HOFFMANN** E.T.A. : 4, 65, 73-74, 82, 86-87, 112-113, 114, 120, 142, 149, 311, 339-340
- **HOFMANNSTHAL**, Hugo von : 2
- **HOLBEIN** Hans, dit le Jeune : 310
- **HOLIÄNDER** Hans : 109-110
- **HÖLLERER** Walter : 34, 50
- **HORKHEIMER** Max : 48
- **HORN** Uffo Daniel : 338
- **HUEBER** Franz : 195
- **HÜGEL** Hans Otto : 43, 50, 54, 55
- **HUGO** Victor : 12, 74, 227, 245, 249, 251, 285, 292, 311

- HUS Jan : 303
- HUTTEN Ulrich von : 237
- HUYSMANS Georges Charles, dit Joris-Karl : 392
  
- IEHL Dominique : 112
- ISABELLE Ire, la Catholique, reine de Castille : 295
  
- JACQUELIN Evelyne : 234, 242, 344, 347, 354, 381, 437
- JAFFÉ CARBONELL Verónica : 2-3, 31-32, 36, 45, 57, 68, 83, 99-101, 134, 143, 147, 180, 215, 217, 219-220, 223-224, 235, 261
- JAMES Henry : 77, 478
- JAUSS Hans Robert : 141
- JEAN l'Évangéliste (saint) : 369
- JEANNE la Folle, reine de Castille : 295
- JOHNSTON William W. : 195, 332
- JUAN d'Autriche : 310
- JUAREZ Catalina : 262
- JUNG Edgar : 196
  
- KAFKA Franz : 2, 17, 65, 72, 74, 77, 90-92, 113, 478
- KAHL Kurt : 65
- KAPLIR Kaspar : 324
- KASCHNITZ Marie Luise : 107, 134
- KAYSER Wolfgang : 112-115
- KEPLER Johannes : 263, 266-268
- KERSHAW Ian : 195
- KHEVENHÜELLER (famille) : 263
- KILLY Walter : 50
- KINSKY (famille) : 263
- KISCH Egon Erwin : 10, 35, 64, 145
- KLEINDEL Walter : 315, 317, 321, 323
- KLEIST Heinrich von : 54, 203, 235, 279-280, 340, 389-390, 429, 478, 482, 486
- KOHLER Alfred : 298, 309
- KÖRTE Monika : 4-5
- KRACAUER Siegfried : 28
- KRAMBERG K. H. : 65
- KRAUS Karl : 2, 172, 199
- KREISSLER Félix : 36, 193-195, 197, 198
  
- KRIEGER Arndt : 5
- KÜBEK Blanche : 63
- KUBIN Alfred : 1, 4, 7, 67, 101, 183, 200, 223, 478
- KUH Anton : 20
  
- LABBÉ Denis : 78
- LAFORGUE Jules : 392
- LANG Philipp : 264
- LAPLANCHE Jean : 470
- LASSALLE Ferdinand : 237
- LA TRÉMOILLE (famille) : 269
- LE GRAND Henri, dit TURLUPIN : 276
- LE LOYER Pierre : 336
- LEM Stanislaw : 75, 82, 87-88, 136
- LE RIDER Jacques : 180
- LERNET-HOLENIA Alexander : 4, 34, 39, 83
- LEROUX Gaston : 45
- LESZCZYNSKI Stanislas : 289
- LEVETT Oswald : 12
- LEVIN Ira : 127
- LEVI-STRAUSS Claude : 172
- LEWIS Matthew Gregory : 75
- LICHTENSTEIN Charles de : 263
- LIFCZIS Annie et/ou Hugo : 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21-22, 38, 47, 72, 145, 146, 183, 201, 313-314
- LOBKOWITZ Sidoine de : 263
- LOÈVE-VEIMARS François-Adolphe de : 86, 115
- LOEW (JEHOUDAH BEN BEZALEL LOEW OU LIWA) : 263-264, 284, 313-314
- LOMÉNIE Henri-Auguste de, comte de BRIENNE : 272
- LOMÉNIE Louis-Henri de, comte de BRIENNE : 272
- LOUIS XII, roi de France : 278
- LOUIS XIV, roi de France : 289
- LOVECRAFT Howard Philipps : 123
- LUEGER Karl : 194-195
- LUGOWSKI Clemens : 4, 98, 100
- LÜTH Reinhard : 1, 3, 4, 21, 37-39, 57, 68-69, 77, 99, 101-102, 179-180, 206, 215-216, 220, 225, 235, 241, 243, 275, 298, 344-345, 359, 452, 456, 472
- LUTHER Martin : 235, 238, 250, 279, 303, 312
- LUYNES duc de : 269

- **MACH** Ernst : 30, 101, 179
- **MAGRIS** Claudio : 38, 156-157
- **MAHLER-WERFEL** Alma : 16
- **MALLARMÉ** Étienne, dit Stéphane : 392
- **MALRIEU** Joël : 77, 78, 82, 86, 93, 108, 112
- **MANDELARTZ** Michael : 3, 5, 6, 10, 39-41, 69-70, 88-90, 99, 109-111, 143, 179, 186, 202, 219, 234, 238, 240-241, 243, 258-259, 262, 263-264, 265, 279-280, 315, 327, 335, 338, 355, 357, 379-380, 399, 401-402, 407-408, 487-488
- **MANDOZA** Antonio de : 262
- **MANN** Heinrich : 258
- **MANN** Thomas : 4, 42, 477, 484
- **MARGUERITE** d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas : 296
- **MARIE** de Bourgogne : 295
- **MARINA** : 262
- **MÁRQUES** Gabriel García : 107
- **MARTÍNEZ** Matías : 4, 6, 30-31, 96-99, 272-273, 275, 386, 413, 430, 447, 449
- **MARX** Karl : 237
- **MARZIN** Florian F. : 68, 81-82, 83, 88, 94, 99, 100, 104, 116-117, 118, 128, 142
- **MATHIAS II**, empereur germanique : 317, 318, 321, 323, 324
- **MAUPASSANT** Guy de : 77, 91, 142, 478
- **MAUTHNER** Fritz : 172
- **MAXIMILIEN Ier**, empereur germanique : 278, 295
- **MAXIMILIEN II**, empereur germanique : 315
- **MAZARIN** Jules, cardinal : 251, 253, 269
- **MECKLENBURG** Norbert : 41
- **MEISL** Mordechai : 264-265, 313-314
- **MEISTER** Jan Christoph : 12, 121, 147, 154, 179, 237, 285, 453
- **MELLIER** Denis : 78, 79, 80, 81, 120-121, 123, 404
- **MÉRIMÉE** Prosper : 389, 478
- **MEYER** Conrad Ferdinand : 258
- **MEYRINK** Gustav : 1, 4, 7, 38, 64, 67, 68, 69, 71-74, 113, 183, 200, 203, 223, 225, 285, 331, 360, 372, 478, 482, 487
- **MICHEL-ANGE** (Michelangelo BUONARROTI) : 340
- **MILLET** Gilbert : 78
- **MILTON** John : 250
- **MIRABEAU** Honoré Gabriel RIQUETI, comte de : 251, 269-271, 485
- **MITTERAND** Henri : 142
- **MOELLER** van den BRUCK Arthur : 194, 223, 224
- **MONNIER** Sophie de : 270
- **MONTCLAIR** Florent : 79
- **MONTALVO** García Rodríguez de : 310
- **MONTAULT** de BÉNAC Philippe de, duc de NAVAILLES : 272
- **MONTEZUMA** (MOCHEZUMA II) : 259, 284
- **MONTMORENCY** Henri de : 249
- **MORLANG** Werner : 66, 453
- **MOUSNIER** Roland : 272
- **MOUSSORGSKI** Modeste : 148
- **MÜLLER** Adam : 195
- **MÜLLER** Hans-Harald : 1, 2, 3, 5, 6, 19, 29, 35-36, 46, 52, 56-57, 65, 69-76, 77, 84, 143, 146, 148, 157, 180, 192-193, 199, 215-217, 222, 236, 258, 259, 261, 275-276, 277, 282, 304, 342, 347, 430, 433-434, 436-440, 447, 449, 453, 455, 456, 458-459, 462, 463
- **MÜNTZER** Thomas : 238-239
- **MURAYAMA** Masato : 1, 2, 3, 10, 33-36, 38-39, 45, 47, 48, 72, 179, 215-217, 219-220, 236, 243, 341
- **MURNAU** Friedrich Wilhelm : 11, 63
- **MUSIL** Robert : 2, 28, 38, 41-42, 89, 477
- **MUZELLE** Alain : 282-283, 403-404
- **NADLER** Josef : 74
- **NAPOLÉON Ier** : 234-235, 243-244, 246, 254, 274
- **NERVAL** Gérard de : 77, 478
- **NEUHAUS** Dietrich : 2, 3, 21, 36-37, 45, 68-69, 96-97, 143, 148-149, 179, 215-216, 219, 220-221, 232, 280, 452, 457
- **NIETZSCHE** Friedrich : 222
- **NODIER** Charles : 77, 86, 103, 115, 133, 388-389, 478
- **NOSSACK** Hans Erich : 107
- **NUBER** Achim : 67

- **O'DONNELL** Enrique : 261
- **d'ORLÉANS** Gaston (Monsieur) : 269
- **d'ORLÉANS** Henri, duc d'AUMAËLE : 272
- **ORLEY** Bernard van : 298
- **OSSIETZKY** Carl von : 55
  
- **PALACIO** Jean de : 86
- **PÁLFFY** (famille) : 263
- **PANIZZA** Oskar : 392
- **PAPEN** Franz von : 195-197
- **PASCAL** Blaise : 10
- **PATAI** Raphael : 169, 398-399
- **PENNING** Dieter : 121, 142, 337
- **PERRAULT** Charles : 86
- **PERUTZ** Grete : 38, 70-71, 73, 273
- **PERUTZ** Paul : 196
- **PETISKA** Eduard : 265, 338
- **PÉTRARQUE** (Francesco di ser Petrarco, dit) : 379
- **PHILIPPE** Ier le Beau, souverain des Pays-Bas, roi d'Espagne : 295
- **PICHEROT** Annie : 251
- **PIEILLER** Évelyne : 65
- **PINDARE** : 10
- **PINKERNEIL** Beate : 53-54, 56
- **POE** Edgar Allan : 74, 113, 222, 223, 250, 340, 478
- **POLGAR** Alfred : 63, 143-144, 162
- **POLLET** Jean-Jacques : 3, 4, 62, 68, 69, 73, 83, 84, 87, 90, 94, 111, 113-115, 120, 121, 125, 183, 202-203, 215-216, 225, 331, 464
- **PONTALIS** Jean-Baptiste : 470
- **POTOCKI** Jean : 75
- **POUCHKINE** Alexandre : 250
- **PRAZ** Mario : 95, 359
- **PROPP** Vladimir : 172
- **PUFF-TROJAN** Andreas : 25
  
- **QUACK** Joseph : 41-42
  
- **RABELAIS** François : 52, 112
- **RABINOVICI** Doron : 280, 333, 335, 453
- **RABKIN** Eric S. : 83
- **RADETZKY** Joseph, comte von RADETZ, feld-maréchal : 156
- **RAUSCHNER** Auguste : 338
  
- **RAY** Jean : 45, 66, 123
- **RÉAUMUR** René Antoine FERCHAULT de : 273
- **REMBRANDT** : 148, 299, 306
- **RENAUDOT** Théophraste : 272
- **RETZ** Jean-François Paul de GONDI, cardinal de : 247-249, 251, 253, 269
- **RICHELIEU** Armand Jean du PLESSIS, cardinal de : 246-254, 268, 274, 275, 276, 277, 280, 485
- **RIFFATERRE** Michael : 128, 135, 160
- **RILKE** Rainer Maria : 2
- **ROBBE-GRILLET** Alain : 134, 478
- **RODOLPHE** II, empereur germanique : 259, 263-265, 284, 293, 313-315, 317, 321, 323, 324, 338, 429
- **ROHAN** Marguerite de : 269
- **ROHAN** Tancrède de : 269
- **ROSENBERG** Wuk et Zawisch von : 264, 338
- **ROTH** Joseph : 2, 157, 241, 332, 333
- **ROTHMANN** Kurt : 266-267
- **ROTTENSTEINER** Franz : 68-69, 82, 99, 100
- **ROUSSEI** Geneviève : 71
- **ROVAN** Joseph : 195, 369
- **ROZENBERG** Yehuda Yudl : 338
- **RUTHNER** Clemens : 49, 67, 68, 76, 82, 83, 84, 90, 92-93, 95-96, 99, 463
  
- **SAINT-JUST** Louis Antoine Léon : 247, 485
- **SAMHABER** Ernst : 262, 303
- **SARTRE** Jean-Paul : 82-83, 91-92
- **SAXE** Jean-Frédéric, prince-électeur : 305
- **SAXE** Maurice, prince-électeur : 305, 309
- **SCHAEFFER** Jean-Marie : 7, 93-94, 105-109, 111, 118, 130, 133, 260, 275, 481
- **SCHEFFLER** Herbert : 28, 64
- **SCHERNUS** Wilhelm : 2, 3, 65
- **SCHILDKRAUT** Joseph : 15
- **SCHILLER** Friedrich : 266
- **SCHLEGEL** Friedrich : 282, 403
- **SCHLEICHER** Kurt von : 196
- **SCHMITZ** Siegfried : 264
- **SCHNEIDER** Marcel : 65, 100
- **SCHNITZLER** Arthur : 71, 75, 102, 157, 185, 333, 456

- SCHÖNERER Georg, Ritter von : 194-195
- SCHOPENHAUER Arthur : 222
- SCHUBERT Franz : 155
- SCHULTE-SASSE Jochen :
- SCHUSCHNIGG Kurt von : 36, 194-195, 227
- SCHÜTZ Erhard : 64, 144, 220-221, 377
- SCOTT Walter : 86
- SÉGUIER Pierre, chancelier : 272
- SEIBT Ferdinand : 302-303, 309
- SEIPEL Ignaz : 195
- SÉNÈQUE : 379
- SERKE Jürgen : 35, 59, 71, 431
- SFORZA Ludovic : 278, 280
- SICKINGEN Franz : 237
- SIEBAUER Ulrike : 1, 5, 6, 35-36, 59, 72, 158, 188, 207, 210, 234, 261, 268, 314, 337, 440, 460, 463
- SIEBURG Friedrich : 27
- SIGISMOND de LUXEMBOURG, empereur germanique : 303
- SILHOUETTE Marielle : 112
- SKOLNIK Jonathan : 5,
- SOYKA Otto : 59
- SPANN Othmar : 195
- SPERBER Hugo : 16, 20, 234
- SPIEL Hilde : 338
- STALLONI Yves : 70
- STANZEL Franz K. : 57
- STAPELS Michaela : 21, 59, 71
- STARHEMBERG Ernst Rüdiger, prince : 195
- STEIN Ernst Eduard : 24, 27, 58, 64, 216-217
- STEINER George : 419
- STEINMETZ Jean-Luc : 78, 90, 92, 93, 122, 134, 140
- STENDHAL : 148, 251
- STEVENSON Robert Louis : 74, 118
- STORM Theodor : 142
- STRAGLIATI Roland : 66
- STRÄTER Lothar : 65
- STROBL Karl Hans : 7, 63, 83, 183, 223
- STÜCKRATH Jörn : 41, 43
- SUE Eugène : 77
  
- TALAMO Beatrice : 5
- TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon : 248
  
- TALLEYRAND Charles Maurice de : 148, 251
- TARTINI Giuseppe : 471
- TERRAMORSI Bernard : 79
- TERRILE Cristina : 4-5
- THALMANN Marianne : 49
- THOMSON Stith : 359
- TIECK Ludwig : 74, 87, 478
- TITIEN (Tiziano VECELLIO, dit) : 306
- TODOROV Tzvetan : 4, 7, 70, 77-78, 80, 82, 87-92, 93, 98, 100, 104-105, 108, 116, 119, 125-126, 137, 172, 259, 364, 405, 423, 429
- TOLKIEN John Ronald Reuel : 52, 82
- TORBERG Friedrich : 23-24, 25, 59, 61-62, 65, 154
- TOURGUÉNIEV Ivan Sergueïevitch : 249.
- TRAUTSON (famille) : 263
- TRITTER Valérie : 78
- TUCHOLSKY Kurt : 28, 38, 43
- TUNNER Erika : 90, 120
  
- UEDING Gert : 26, 43, 46, 49-50, 55, 66
- ULLMANN Ludwig : 62
  
- VANOOSTHUYSE Michel : 258
- VAX Louis : 68, 76, 77, 81, 82, 83, 87, 93, 99, 105, 113, 116, 119, 122, 123, 125, 359, 362, 367, 429
- VELÁZQUEZ Diego : 262
- VIAUD Didier : 69
- VIËTOR Karl : 50, 103-104, 105
- VIGNY Alfred de : 249-251, 258, 272, 311
- VILLIERS de L'ISLE-ADAM Auguste de : 133, 388
- VILLON François : 156, 180, 232, 280-282
- VINCI Léonard de : 146, 278, 280
- VOLTAIRE : 273, 288
  
- WALLENSTEIN Albrecht von : 263, 266-268, 321
- WALPOLE Horace : 75
- WATT Ian : 141, 147, 172-173, 201
- WEINHEBER Joseph : 16,
- WEISS Ernst : 20, 38, 158-159, 162



- WENCESLAS II : 264, 338
- WERFEL Franz : 4, 20,
- WERNER Renate :
- WEYRAUCH Wolfgang : 26
- WIEGLER Paul : 206
- WIELAND Christoph Martin : 87
- WIENER Friedrich : 65
- WIENER Oskar : 338
- WIENER Richard : 52
- WIGODER Geoffrey : 169
- WILDE Oscar : 478
- WILPERT Gero von : 44-45, 71, 84-85, 337
- WINKLER Michael : 222
- WITTGENSTEIN Ludwig : 172, 199
- WOLF Hugo : 54-55
- WORCH Ilse-Lore : 11
- WÜHRL Paul-Wolfgang : 86, 87
- WÜNSCH Marianne : 67, 68, 73, 75-76, 82, 83, 88, 92-93, 94, 99, 100, 109, 116, 119, 125-132, 137, 482
  
- ZAND Nicole : 65, 66
- ZGORZELSKI Andrzej : 100, 126, 129, 135
- ZIMA Peter V. : 40,
- ZIZKA Jan : 427
- ZMEGAC Victor : 67
- ZOLA Émile : 484
- ZONDERGELD Rein A. : 62, 68-69, 82, 99, 100
- ZSOLNAY Paul : 23
- ZWEIG Arnold : 19
- ZWEIG Stefan : 2

## Table des matières analytique

<b>Préambule</b> .....	1
Point des recherches consacrées à Leo Perutz et présentation du projet.	
<b>1- Les ambiguïtés d'une redécouverte</b>	
<b>Une réception mouvante, entre persécutions antisémites et flottements critiques</b> .....	10
<b>1.1- « Auf und Ab des Nachruhms »</b>	
<b>Une carrière contrastée soumise aux aléas de l'histoire</b> .....	10
◇ Succès .....	10
1915-1923 : une popularité croissante. Percée éditoriale rapide, tant sur le marché germanophone que par les traductions ; adaptations théâtrales et cinématographiques de certaines œuvres.	
◇ Embarras .....	12
1923-1928 : difficultés financières et travaux alimentaires.	
◇ Crises .....	13
1928-1938 : veuvage (1928) ; difficiles débuts comme auteur de théâtre (1930, 1935) ; fermeture du marché éditorial allemand à partir de 1933.	
◇ Exil .....	16
1938-1947 : ni la Palestine ni Israël ne peuvent constituer une nouvelle patrie.	
◇ Isolement .....	18
Bannissement culturel : Leo Perutz se trouve coupé de ses racines linguistiques et éditoriales.	
◇ Retour ? .....	21
1947-1957 : difficile réapparition sur les marchés éditoriaux allemands et autrichiens ; les succès d'estime ne suffisent pas à faire sortir Leo Perutz de l'oubli.	
<b>1.2- « Aber die Literaturkritik wußte schon damals nicht recht wohin mit ihm »</b>	
<b>Une évaluation hésitante du corpus</b> .....	25
◇ Modernité ? .....	25
Dans le contexte de l'après-guerre, l'érudition et le sens du romanesque perutziens sont interprétés comme des marques de conservatisme esthétique.	
◇ Divertissement ? .....	27
Le débat sur la modernité de Perutz s'inscrit dans une controverse plus vaste touchant à l'évaluation esthétique du corpus : la critique a toujours été partagée sur ce point.	
◇ Fluctuations .....	29
Même si Perutz est de plus en plus souvent considéré par la recherche universitaire comme un écrivain reconnu, dont l'œuvre s'impose sans qu'il soit nécessaire de s'engager dans aucun débat (S. Berg, J.-P. Chassagne), l'unanimité n'est pas totale (M. Martínez) : il est donc nécessaire de revenir sur la question, d'autant que certaines tentatives de réhabilitation sont ambiguës (V. Jaffé Carbonell).	
◇ Charge .....	33
À l'origine des controverses se trouvent des analyses très discutables traitant les œuvres de Leo Perutz comme des exemples d'une littérature de consommation courante, au prix d'incohérences théoriques, de contresens interprétatifs et d'erreurs biographiques (M. Murayama).	
◇ Contextualisation .....	36
Le corpus a été réévalué en se trouvant mesuré à l'aune de certains courants littéraires : le lire dans la perspective du maniérisme permet de valoriser des labyrinthes narratifs où viennent s'inscrire crises sociales et désarroi métaphysique (D. Neuhaus) ; le situer dans l'histoire littéraire de son temps conduit à montrer que s'il se situe à l'écart des avant-gardes, il n'en propose pas moins une véritable vision de l'histoire et un questionnement métaphysique (R. Lüth).	

◇ Esthétique .....	39
La valeur littéraire des œuvres s'est aussi trouvée défendue par des considérations d'esthétiques générales, sans que la question des critères d'évaluation ne soit abordée concrètement (M. Mandelartz), position invitant à poursuivre la réflexion.	
<b>1.3- « ... und was daran Literatur ist, das gibt sich so anspruchsvoll und bescheiden, daß man den Dichter über dem Gedichteten vergißt »</b>	
<b>Réflexions sur la question de la valeur littéraire et les malentendus marquant la réception perutzienne</b> .....	43
◇ Paralittérature .....	43
L'en-deçà de la littérature : approche d'une notion difficile à saisir.	
◇ Commerce .....	45
Production alimentaire, production artistique : Perutz se revendique écrivain.	
◇ Conformisme ? .....	48
Définir la paralittérature comme une représentation conventionnelle et conservatrice du monde est trop schématique.	
◇ Modèle .....	50
La perspective multidimensionnelle de Daniel Couégnas : critères de paralittérarité et modes de lecture.	
◇ Polysémie .....	52
L'œuvre de Leo Perutz s'offre à une lecture plurielle, proposant une "polyphonie idéologique" qui est aussi gage de littérarité. C'est en revanche la structure en énigme, fondée sur le primat de l'action, qui nourrit doutes et malentendus à propos de sa valeur artistique.	
◇ Architecture .....	55
L'architecture narrative n'est pas ornementale, chez Leo Perutz, mais apparaît comme un jeu sur les formes classiques du récit.	
◇ Paradoxes .....	58
Une éthique et une esthétique de la discrétion peuvent expliquer les hésitations et les contradictions de la critique face à l'œuvre de Leo Perutz.	

## 2- Les scandales du fantastique

<b>L'inscription problématique de Leo Perutz dans le champ fantastique, genre controversé et notion en travail.</b> .....	62
---	----

### 2.1- « ... heute mit recht als einer der bedeutendsten phantastischen Erzähler in deutscher Sprache angesehen »

<b>Un rattachement discuté au domaine fantastique</b> .....	62
◇ Lectures .....	62
La critique journalistique : Perutz est de plus en plus nettement perçu, au fil des publications, comme un auteur fantastique.	
◇ Classement .....	65
La réception post mortem confirme cette vision ; le "Prix Nocturne", les anthologies et histoires littéraires consacrent cette approche.	
◇ Recherches .....	67
Leo Perutz devient un cas exemplaire du fantastique allemand début de siècle tel que l'aborde l'université.	
◇ Contestation .....	69
Certains chercheurs s'opposent à cette approche : l'argument biographique parfois avancé n'est pas recevable, Perutz ne s'étant jamais opposé à ce qu'on le lise comme un auteur fantastique à condition de pouvoir se démarquer de Meyrink.	
◇ Révocation ? .....	74
Les arguments théoriques parfois développés contre la notion de fantastique ne posent pas le problème de manière adéquate ni conforme aux théories en vigueur : il convient donc de réexaminer la question.	

## 2.2- « Étrange démarche que celle qui consiste à parler longuement d'un objet préalablement déclaré indéfinissable »

<b>Divergences théoriques de part et d'autre du Rhin</b> .....	77
◇ <b>Approches</b> .....	77
Émergence du champ fantastique en France et en Allemagne : une tradition française établie, des analyses allemandes plus récentes.	
◇ <b>Réticences</b> .....	81
Les réserves allemandes tiennent en partie au doute pesant sur le statut littéraire accordé au corpus fantastique, notion à laquelle on préfère celle, valorisée, de conte ( <i>Märchen</i> et <i>Kunstmärchen</i> ). Sur le plan théorique, elles semblent aussi liées à une position plus marginale du structuralisme et de la narratologie.	
◇ <b>Malentendus</b> .....	87
La réception souvent polémique de l' <i>Introduction à la littérature fantastique</i> (T. Todorov) en Allemagne conforte cette hypothèse (S. Lem, M. Mandelartz, P. Cersowsky).	
◇ <b>Accents</b> .....	92
Dans un champ critique aujourd'hui largement pluriel se dessine une spécificité germanique en matière de fantastique : tandis que l'accent porte plutôt sur la recherche d'invariants génériques en France, les spécialistes germanophones s'intéressent davantage au contexte historique.	
◇ <b>Positionnements</b> .....	96
Les spécialistes de Perutz adoptent en général des positions médianes, à l'exception de D. Neuhaus, qui définit le genre en termes d'histoire des idées, d'une manière trop peu spécifiante, et de M. Martínez, qui contourne la question du fantastique en introduisant une nouvelle catégorie trop peu distincte pour convaincre. V. Jaffé Carbonell, R. Lüth et M. Buchner juxtaposent de manière plus classique narratologie et étude du contexte littéraire dans lequel s'inscrit l'œuvre.	

## 2.3- « Et puis, il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu'on fasse pour le proscrire »

<b>Élaboration d'une définition</b> .....	103
◇ <b>Prolégomènes</b> .....	103
Le dilemme de la théorie des genres, oscillant entre méthodes inductives et méthodes déductives.	
◇ <b>Transtextualité</b> .....	105
La voie ouverte par J.-M. Schaeffer : le genre est une composante textuelle parmi d'autres, inscrivant l'œuvre dans un réseau de parentés à travers un jeu de reprise et de distorsion de traits spécifiques qu'il appartient au théoricien de dégager. Dans le champ fantastique, ces caractéristiques génériques peuvent être saisies en analysant les points d'accord et de désaccord entre les définitions en cours.	
◇ <b>Genre ?</b> .....	108
La perspective définie par Schaeffer rend superflue la distinction proposée par Marianne Wunsch entre genre et structure narrative élémentaire, tout comme l'opposition entre genre et catégorie esthétique générale sur laquelle Michael Mandelartz fonde son refus d'une approche narratologique.	
◇ <b>Grotesque</b> .....	111
Une réflexion formulée en termes de catégorie esthétique devrait en revanche conduire à s'interroger sur les rapports entre fantastique et grotesque, notions voisines et cependant distinctes.	
◇ <b>Trame</b> .....	115
Le texte fantastique apparaît, dans la majorité des théories actuelles, comme la mise en scène d'un scandale, l'organisation d'une ambivalence narrative qui renvoie à des visions du monde incompatibles.	
◇ <b>Variables</b> .....	118
Cette structure fondamentale permet bien des variations : brusque déchirement de la narration ou glissement progressif d'une réalité à une autre ; effets de terreur ou visées ludiques ; répertoire thématique largement ouvert, sans valeur définitoire.	

◊ Contexte .....	123
Le scandale fantastique met en question une vision du réel : la volonté d'inscrire plus précisément cette dimension référentielle parmi les critères génériques est à la source des plaidoyers allemands pour une démarche historique. Mais le projet apparaît comme une gageure, ainsi qu'en témoigne la tentative de Marianne Wünsch dont la définition tend à exclure, par exemple, le fantastique d'inspiration chrétienne.	
◊ Discours .....	128
La faiblesse majeure d'une analyse générique essentiellement contextuelle tient à ce qu'elle néglige la cohérence interne du texte littéraire, les stratégies mises en œuvre pour faire naître la contradiction propre au fantastique.	
◊ Codes .....	132
Les notions d'effet de réel, de code de vraisemblance, et plus largement de code littéraire, au sens barthésien du terme, permettent d'échapper à cette impasse théorique : le fantastique n'apparaît plus alors comme l'organisation d'une collision entre des visions du monde qu'il faudrait définir une fois pour toutes, mais comme un jeu sur des <i>topoi</i> mimétiques et imaginaires variables.	

### 3- Mimésis

**L'avers du fantastique : une écriture avant tout mimétique, imprégnée d'un réalisme nominal, plutôt que descriptif, par lequel l'œuvre de Leo Perutz entre en résonance avec son époque.** .....

140

#### 3.1- « ... mit fast erschreckender Lebensechtheit ... »

**L'art du détail vrai, signature perutzienne** .....

140

◊ Ancrage .....

140

Le fantastique mobilise des codes mimétiques pour les subvertir : le point de référence est en l'occurrence le discours réaliste tel qu'il se constitue au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

◊ Authenticité .....

143

Souci d'exactitude et précision documentaire : la véracité perutzienne au miroir de la critique et des témoignages.

◊ Détails .....

147

La référence au réel concret : multiplication de détails superflus, souvent réunis en nomenclatures, sur lesquels repose l'effet de réel tel que l'a défini Roland Barthes. Réflexion sur le degré de contingence variable de ces notations, à partir des nouvelles réunies dans *Seigneur, ayez pitié de moi !*.

◊ Autoportrait .....

152

Obsession du tabac, goût du jeu ou notations musicales : certains détails sont récurrents et inscrivent en filigrane le portrait de l'auteur en même temps que sa signature.

◊ Garnison .....

156

Toile de fond commune à de nombreux textes, la vie militaire combine les éléments typiques du réalisme de détail propre à Leo Perutz : l'exemple de *L'auberge à la Bombarde*, nouvelle à la structure déceptive dont l'intrigue s'évanouit dans les méandres des notations concrètes.

#### 3.2- « Sprache der Zeit, ... Sprachgeist der Personen »

**Le « réalisme textuel » : mimétisme verbal, identités langagières et vraisemblable onomastique** .....

162

◊ Archaïsmes .....

162

La patine de la langue, entre réalisme et mystification historique.

◊ Jargons .....

164

Le réel comme « mosaïque linguistique » (Philippe Hamon) : parlars militaires, langue du jeu et « discours technologiques ».

◊ Babel .....

166

La rumeur du monde inscrite dans les fictions perutzienne par le biais de citations étrangères. Deux cas particuliers : la confusion des langues dans *Le marquis de Bolibar* et l'extranéité linguistique de *La nuit sous le pont de pierre*.

◇ Idiolectes .....	169
Typologie langagière et statuts sociaux : un art du croquis dialogique, où les parlars individuels signalent, mais aussi travestissent l'appartenance à tel ou tel milieu ( <i>Le tour du cadran</i> ).	
◇ État civil .....	172
L'obsession des noms et professions : l'identité et la vraisemblance des personnages perutzien, même les plus secondaires, se constituent non par le portrait classique, mais par la dénomination, technique caractéristique de certains romans composés sur le mode de la ronde ( <i>Le tour du cadran</i> , <i>Où roules-tu, petite pomme ?</i> , <i>La nuit sous le pont de pierre</i> ).	
◇ Identité .....	178
Identités sociales et dépersonnalisation : la précision onomastique contraste avec le thème récurrent de la fragmentation du moi, mais la fonction de codage mimétique demeure une constante pour tous les héros perutzien, même lorsqu'ils sont privés de patronyme stable, comme dans <i>La troisième balle</i> ou <i>Le cavalier suédois</i> .	

### 3.3- « Die Klage des Lear'schen Narren hat auf mich immer stärker gewirkt als die des König Lear »

<b>Réalisme social et regard politique</b> .....	183
◇ Miséreux .....	183
Le point de vue des petites gens : le panorama social dessiné par Leo Perutz s'organise autour d'une ligne de fracture opposant les multiples figures de l'aliénation aux détenteurs du pouvoir et des richesses.	
◇ Subversion .....	185
Accents anarchistes : le primat accordé aux contingences matérielles sur les idéaux et les valeurs éthiques conduit à mettre en question l'ordre établi, notamment la propriété, la justice pénale et l'armée.	
◇ Aliénation .....	190
Le refus de la terreur bolchevique interdit toute échappée vers un horizon utopique progressiste : le déterminisme social demeure sans issue.	
◇ Reich .....	192
Dénonciation d'une utopie réactionnaire : légitimisme et mythe du <i>Reich</i> dans <i>La neige de Saint-Pierre</i> .	
◇ Internationale .....	196
La chute du baron Malchin, reflet d'une polarisation politique croissante, de 1930 à 1933 : le scepticisme humaniste de Leo Perutz n'a plus de place sur l'échiquier politique du temps.	

## 4- Mémoire des lieux et « temps mauvais »

### Du réalisme géographique à la réflexion sur l'histoire : l'inscription d'un temps funeste dans l'espace fictionnel. ....

<b>4.1- « Aber man ist mit einem Land oder einer Stadt nicht fertig, solange man seine Träume noch dort lokalisiert »</b>	
<b>Adresses et itinéraires : réseau de noms, stations du deuil</b> .....	201
◇ Symbolisme .....	201
La dimension spatiale est traitée de manière presque exclusivement dénotative chez Perutz, qui utilise peu le potentiel symbolique des lieux.	
◇ Topographie .....	203
Multiplication d'indications locatives nominales, plutôt que descriptives : les mentions de rues, villes et pays se combinent pour jalonner les itinéraires des personnages.	
◇ Villes .....	205
Parcours mortifères, souvenirs d'enfance et mémoire collective : Vienne et Prague, villes hantées par la mort et le refoulement historique dans <i>Le tour du cadran</i> , <i>Le maître du Jugement dernier</i> , <i>L'Auberge à la Bombarde</i> et <i>La nuit sous le pont de pierre</i> .	
◇ Fronts .....	209
L'Europe du Sud-Est, entre Balkans et Ukraine : transposition de l'expérience de la Grande Guerre dans la géographie de <i>Où roules-tu, petite pomme ?</i> et <i>Seigneur, ayez pitié de moi !</i> .	

#### 4.2- « Du warst — leider mit Recht — immer ein Pessimist »

<b>La critique face aux pièges de l'histoire, caution mimétique ambivalente mise au service d'un pessimisme trompeur</b> .....	214
◇ Histoire .....	214
Récits fantastiques ou romans historiques, mise en scène novatrice du passé ou conformisme littéraire : le jeu sur le temps — celui des annales répertoriées comme celui de parcours fictifs marqués par l'accomplissement du destin — suscite des lectures divergentes.	
◇ Pessimisme .....	217
Un point d'accord entre les commentateurs : l'histoire emporte et broie des personnages privés d'emprise sur leur propre devenir. Résignation fataliste d'essence conservatrice ou dénonciation d'un ordre aliénant : le pessimisme de Leo Perutz offre une certaine résistance à l'interprétation.	
◇ Patronages .....	222
L'irrationalisme caractérisant la marche de l'histoire telle que Leo Perutz la met en scène peut conduire à une dérive interprétative liée à l'influence du contexte weimarien, ses œuvres se trouvant facilement associées, à tort, à un pessimisme culturel hanté par l'idée de décadence, grille de lecture parfois appliquée à tout le fantastique de l'époque.	
◇ Valeurs .....	224
Les contradictions critiques incitent à revenir au questionnement de textes où destins individuels et histoire collective s'articulent d'une manière complexe pour brouiller les repères éthiques et mettre en question les références axiologiques.	

#### 4.3- « Si l'on rudoie l'utopie, on la tue »

<b>Repères temporels et dialectique de la révolte</b> .....	227
◇ Chronologies .....	227
Mention de dates plutôt que panorama historique : le cadre temporel est toujours posé avec une extrême précision, mais les allusions aux événements réels se fondent dans les fictions au point de s'y faire oublier.	
◇ Règnes .....	231
Deux périodes retiennent plus particulièrement Leo Perutz : le seuil de l'époque moderne, entre Renaissance et âge baroque, et le XXe siècle. À travers les avatars des empires germaniques se trouve posée la question plus abstraite du rapport entre un pouvoir hégémonique et l'opposition qu'il suscite, sur fond de dissensions religieuses.	
◇ Révoltes .....	236
La dénonciation d'une domination autocratique complète la mise en cause des rapports sociaux et permet de reprendre, d'un point de vue historique, le problème de l'impossible soulèvement contre un ordre aliénant : les figures de rebelles, Grumbach comme Saracho, finissent toujours par trahir les idéaux dont ils se réclament en s'arrogeant les attributs du pouvoir.	
◇ Révolution .....	245
Pivot secret de cette vision de l'histoire : la réflexion sur la Révolution française, toujours envisagée de manière indirecte dans ses dérives autoritaires. La figure de Richelieu, dans laquelle se fondent le tyran et le révolutionnaire, dont le projet se trouve ainsi privé de tout fondement utopique, illustre ce pessimisme sceptique.	

## 5- Le double jeu de l'histoire

Déconstruction et recomposition d'une histoire en éclats, entre mimésis et fantaisie fantastique. .... 256

### 5.1- « Mein Roman ist ja keine geschichtlich treue Darstellung, keine Quelle historischer Tatsachen »

Détournements et réécriture paradoxale de l'histoire ..... 256

◊ Duplicité ..... 256

Refus d'une mise en scène didactique de l'histoire : les références historiques, données comme garantes de l'effet de réel, sont dispersées et minées par l'ironie de Perutz, qui les fait ostensiblement dériver vers l'imaginaire. La double allégeance au genre historique et au fantastique nourrit ainsi un va-et-vient permanent entre réalisme et fantaisie.

◊ Montages ..... 260

Érudition et gauchissement des annales : l'invention de La Bisbal ; les biographies retouchées de Meisl et du rabbin Loew ; les variations sur l'horoscope de Wallenstein ; la recomposition de l'histoire dans *Turlupin*.

◊ Brouillages ..... 271

La double stratégie narrative mise en œuvre avec le *topos* des études fictives ou des mémoires simulés dans les préfaces de *Turlupin*, du *Marquis de Bolibar* et du *Cavalier suédois* : illusion référentielle, extension du domaine de la fiction et parodie du réalisme historique. Dans *Turlupin* comme dans *Le Judas de Léonard*, la « métalepse narrative » (G. Genette), à travers laquelle se dévoile la figure du narrateur, affiche le triomphe de la fiction.

◊ Bascule ..... 283

La contrebande du merveilleux et le réseau secret des annales : les narrateurs du *Marquis de Bolibar* et du *Cavalier suédois* désavouent ou congédient les mémorialistes dont ils s'instituent pourtant les continuateurs, mariant comme eux le mythe et la magie populaire à des faits historiques dont les ramifications innervent secrètement les fictions, comme le règne de Charles XII de Suède dans *Le cavalier suédois*.

### 5.2- « Impressionistische Analyse der Historie »

La geste de Grumbach ou l'anamorphose de Charles Quint ..... 292

◊ Chroniques ..... 292

Deux mosaïques d'histoire et de légendes : *La troisième balle* et *La nuit sous le pont de pierre* se font écho, chacun des romans inscrivant un règne dans les méandres de fictions mâtinées de merveilleux

◊ Charles Quint ..... 293

Grumbach, demi-frère et double négatif de l'Empereur.

◊ Correspondances ..... 297

Le rebelle et le souverain : à travers le personnage du rhingrave, contradictoire de Charles Quint, c'est la vision impériale du monarque et les enjeux de son règne qui s'inscrivent à rebours dans la fiction.

◊ Allemagne ..... 300

L'espace germanique, mirage menant Grumbach à sa perte et pierre d'achoppement pour Charles Quint.

◊ Défaites ..... 304

La fuite de Cortez et la bataille de Mühlberg : trompeuses victoires du rhingrave et de l'Empereur.

◊ Renoncement ..... 307

Deux formes de reniement et d'oubli de soi : l'abdication et l'abandon à l'amnésie.

◊ Anamorphose ..... 310

L'art de la déformation, entre hommage au maniérisme et héritage romantique : l'anamorphose de Charles Quint et les maléfices de l'espace allemand.



<b>5.3- « ... eine Verbeugung vor dem alten Prag »</b>	
<b>Une fresque de Bohême : Rodolphe et Mordechai Meisl</b> .....	313
◇ Tresse .....	313
Rodolphe, Meisl et Loew, trois personnages historiques, mais déjà nimbés de merveilleux, sont unis par des motifs surnaturels empruntés au folklore juif pragois. L'agencement temporel discontinu invite à lire le cycle comme une série de contes plutôt que dans une perspective référentielle.	
◇ Pactes .....	315
La reconstitution du déroulement chronologique, à partir des relations d'échange en partie magiques entre le souverain et le marchand juif, permet de saisir les enjeux historiques de l'œuvre, tableau d'un règne miné par les dissensions religieuses.	
◇ Désillusion .....	318
Avec la vengeance de Meisl, doublement trompé par la Cour, c'est aussi un changement d'époque qui s'inscrit dans la fiction : les flux financiers ne servent plus à alimenter les collections artistiques de l'empereur, mais à préparer la guerre dont la rumeur monte jusqu'à l'évocation de la bataille de la Montagne blanche.	
◇ Minorités .....	323
Le marché de dupes passé entre l'Empereur et le marchand juif, motif doublé par le thème de la révolte utraquiste, pose la question du traitement des minorités dans un espace germanique menacé d'éclatement.	
◇ Deuil .....	327
L'adieu à la Bohême et la mémoire du ghetto : le véritable legs de Meisl est constitué par l'expérience de la dépossession, dans un espace d'affrontements où l'histoire se déporte sans cesse de la voie utopique dessinée par les légendes juives.	

## 6- Imaginatio phantastica

**L'autre versant du fantastique : les emprunts aux littératures de l'imaginaire.** ..... 336

### 6.1- « ... auf manchen Seiten blättert man wie in der orientalisch-farbigen Pracht von Tausend und eine Nacht »

<b>Une filiation revendiquée avec la tradition du conte</b> .....	336
◇ Emprunts .....	336
Effets d'intertextualité : réception critique et filiations littéraires revendiquées.	
◇ Conte .....	341
Reprise de caractéristiques stylistiques : les structures triadiques dans <i>La troisième balle</i> , <i>Le marquis de Bolibar</i> , <i>Le cavalier suédois</i> et <i>La nuit sous le pont de pierre</i> .	
◇ Oralité .....	344
La figure du récitant dans <i>La troisième balle</i> .	
◇ Formulettes .....	348
Répétition de tournures et refrains dans <i>Le cavalier suédois</i> .	
◇ Scansion .....	351
Structuration du récit par la répétition de formules figées dans <i>La troisième balle</i> .	

### 6.2- « Man spürt die mystische Welt hinter den Erscheinungen des Tages »

<b>Lieux étranges, passeurs et auxiliaires magiques : une dérive parfois parodique vers l'« autre côté » des choses</b> .....	359
◇ Topoi .....	359
Reprise et parodie de motifs et thèmes empruntés à un merveilleux féerique ou noir, menant graduellement du versant réaliste au revers magique du monde.	
◇ Lieux .....	360
Déformations de l'espace préparant l'avènement du surnaturel : le banquet du <i>Marquis de Bolibar</i> et le moulin du <i>Cavalier suédois</i> .	
◇ Exotisme .....	364
« Merveilleux exotique » et surnaturel chrétien dans <i>La troisième balle</i> .	

◇ Antiquaires .....	366
Installation et déconstruction d'un motif classique : frisson surnaturel, mystification et fantasmes — les brocanteurs, passeurs ambigus, dans <i>Le tour du cadran</i> , <i>Le maître du Jugement dernier</i> et <i>La neige de Saint-Pierre</i> .	
◇ Livres .....	371
Occultisme bouffon, superstitions chrétiennes et magie noire : le grimoire de <i>Turlupin</i> et les livres talismans de <i>La troisième balle</i> et du <i>Cavalier suédois</i> .	

### 6.3- «Es herrschen Schicksal, Teufelspakt und Fluch »

#### Rencontres avec l'au-delà, entre ésotérisme dérisoire et surnaturel judéo-chrétien .

377

◇ Mages .....	377
Pouvoirs obscurs et alchimistes impuissants : Masticona, Crémonius et Jakobus van Delle.	
◇ Sortilèges .....	380
La parole efficace, entre prière et malédiction : brouillages axiologiques et ambivalences narratives dans <i>La troisième balle</i> et <i>Le marquis de Bolibar</i> .	
◇ Succube .....	386
Monjita ou l'inversion du thème de la revenante maléfique : <i>Le marquis de Bolibar</i> et <i>Inès de las Sierras</i> (Charles Nodier).	
◇ Émissaires .....	393
Spiritisme et jeux narratifs dans <i>La neige de Saint-Pierre</i> et <i>Une simple pression sur le bouton</i> . Envoyés infernaux et anges : du christianisme au judaïsme dans <i>La troisième balle</i> , <i>Le marquis de Bolibar</i> , <i>Le cavalier suédois</i> et <i>La nuit sous le pont de pierre</i> .	

## 7- Les labyrinthes du destin et le fantastique désenchanté

### Appropriation d'un modèle générique : reconduction du scandale fantastique, variations narratives et sécularisation du genre.....

403

#### 7.1- « Der Gott des Zufalls in seiner unberechenbaren Laune »

L'emprise du diable et la Loi divine .....	403
◇ Ambivalence .....	403
La contradiction fantastique, collision entre une écriture mimétique et des motifs merveilleux, s'organise en des mises en scène ambivalentes du destin.	
◇ Fatalité .....	405
L'enchaînement des déterminations surnaturelles dans <i>La troisième balle</i> : règne du diable et pécheur tragique.	
◇ Engrenage .....	412
Passion d'officiers et fatalité militaire dans <i>Le Marquis de Bolibar</i> .	
◇ Destins .....	416
Le dépassement du tragique apocalyptique : légende vérifiée, Jugement divin et rachat dans <i>Le cavalier suédois</i> ; Loew et la Loi dans <i>La nuit sous le pont de pierre</i> .	

#### 7.2- « Das ist die Geschichte [...], sie gehört Ihnen, machen Sie aus ihr, was sie wollen. »

### Jeux de piste fantastiques : parcours métaphysiques et miroirs de la conscience malheureuse .....

423

◇ Dichotomie .....	423
Mise en doute du surnaturel : l'hésitation fantastique figurée, dans <i>Le cavalier suédois</i> et <i>La table de l'empereur</i> .	

◇ Croyances .....	428
Sortilèges ou hallucinations : la question des systèmes de représentation du réel et les mises en scène de la croyance.	
◇ Pièges .....	432
Déconstruction du merveilleux dans <i>La troisième balle</i> : la scène du pacte, entre ironie, superstition et références littéraires ; bifurcations, combinatoire narrative, et rupture entre histoire cadre et récit enchâssé.	
◇ Clivage .....	437
Double lecture de <i>La troisième balle</i> : culpabilité, refoulement et fantasme, au revers de la fatalité.	
◇ Jumelages .....	443
Malédiction et discours de la mauvaise conscience dans <i>La lune rit</i> et <i>Le Marquis de Bolibar</i> .	
<b>7.3- « Ein jeder von uns trägt sein Jüngstes Gericht in sich »</b>	
<b>Les habits profanes du merveilleux et le rêve d'épopée .....</b>	<b>451</b>
◇ Apories .....	451
Art du trompe-l'œil et construction en énigme, traits d'union entre toutes les œuvres de Perutz : narrateur suspect et autobiographie trompeuse dans <i>Le maître du Jugement dernier</i> et <i>La neige de saint-Pierre</i> ; le scénario borgésien du <i>Tour du cadran</i> .	
◇ Désenchantement .....	458
Sécularisation des éléments de surnaturel : les menottes fatales de Stanislas Demba ; l'extase chimique dans <i>Le maître du Jugement dernier</i> et <i>La neige de saint-Pierre</i> ; la malédiction de la parole donnée dans <i>Le Marquis de Bolibar</i> et <i>Où roules-tu, petite pomme ?</i> .	
◇ Déshonneur .....	464
Le désir d'héroïsme, rêve malheureux inscrit au cœur des labyrinthes perutzziens : Yosch et l'honneur militaire ; Turlupin et le mirage de la noblesse ; la vengeance de Vittorin ; l'adoubement du docteur Amberg.	
◇ Disarmo ! .....	470
<i>La neige de Saint-Pierre</i> : une épopée trompeuse où les modèles héroïques se retournent en puissance castratrice et en leurre politique.	
<b>Bilan .....</b>	<b>477</b>
Les aventures proposées par Leo Perutz doivent être mesurées à l'aune de la littérature. Elles peuvent difficilement être analysées sans recourir à la notion de fantastique, sur laquelle il convient de revenir, notamment dans une perspective de germaniste : on peut définir le genre comme un jeu sur la mimésis, une manière de confronter écriture réaliste et merveilleux.	
Analyser les éléments référentiels mis en œuvre par l'écrivain conduit à mieux cerner une véritable vision de l'histoire, que l'étude du merveilleux complète et confirme. La manière dont Perutz mêle ces deux dimensions, caractéristique du fantastique marquant ses œuvres, en fait un héritier du romantisme tout en le plaçant dans le sillage de Borges. Dans ces labyrinthes narratifs s'inscrit une réflexion sur la révolution et sur le nationalisme allemand.	