HAL
open science

Innovation – Révolution : discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques

Fanny Platelle, Nora Viet

To cite this version:

Fanny Platelle, Nora Viet (Dir.). Innovation – Révolution : discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques. Fanny Platelle et Nora Viet. Clermont-Ferrand, PUBP, 2018, coll. "À la croisée des SHS", 190 p. hal-02999946

HAL Id: hal-02999946

https://uca.hal.science/hal-02999946v1

Submitted on 11 Nov 2020

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

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

INNOVATION - REVOLUTION :

Discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques

Introduction

Fanny PLATELLE et Nora VIET

Ce volume réunit les contributions issues de la journée d'études « *Innovation - Revolution* : discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques » / « *Innovation - Revolution* **:** *literarische und künstlerische Erneuerung im Diskurs* », organisée à la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand le 16 juin 2016. Cette journée s'est inscrite dans le projet « *Wende & Wandel* : dire et penser le changement dans le monde germanique » du groupe interdisciplinaire de travail Germanosphères, projet soutenu par la MSH de Clermont-Ferrand (2015-2016). Après un premier atelier scientifique dédié à la notion d'« heure zéro » (« *Stunde null* : entre mythe et réalité », le 2 octobre 2015), cette seconde journée a été consacrée aux processus d'innovation et de renouvellement à l'œuvre dans l'histoire littéraire et l'histoire de l'art des pays germaniques, abordés à travers les concepts et discours qu'ils suscitent.

« *Innovation* », « *Revolution* », « *Traditionsbruch* », « *Avant-Garde* » : les mots qui désignent l'innovation littéraire et artistique dans le discours critique des pays germaniques sont porteurs d'une pensée, voire d'un imaginaire de la nouveauté esthétique, nécessairement tributaires du contexte historique, culturel et idéologique dans lequel ils s'inscrivent, mais qui ne se laissent pas toujours réduire à ce contexte. Dans cette perspective, les contributions de ce volume se proposent d'étudier les discours théoriques et critiques sur la nouveauté esthétique, générique, poétique que peuvent représenter la publication d'une œuvre donnée, la traduction d'un auteur étranger, l'émergence d'un courant, l'apparition d'un nouveau genre. À partir de l'analyse de traités, de paratextes, de recensions ou de la correspondance des auteurs, il s'agit à la fois de repérer les termes spécifiques utilisés pour exprimer la nouveauté, l'innovation, le renouvellement et d'analyser les conceptions particulières qu'ils véhiculent. Quels enjeux esthétiques, idéologiques et politiques se dégagent de ces concepts et discours ? Comment est pensée et jugée la nouveauté esthétique selon les époques ? Quelles réticences, quelles résistances au changement se font jour ? Certaines époques sont-elles particulièrement propices à l'apparition de termes nouveaux, à la disparition de mots tombés en désuétude, au réinvestissement sémantique de notions ?

La perspective adoptée, à la fois diachronique et comparatiste, a pour vocation de confronter les discours sur la nouveauté formulés à des époques et dans des contextes culturels divers et d'en définir les implications spécifiques. Le volume propose de renouveler ainsi une réflexion sur les changements littéraires et artistiques rarement abordés jusqu'ici dans leur dimension linguistique et discursive. Les études qui questionnent les mouvements et les charnières de l'histoire littéraire et artistique ne manquent pas, mais elles se sont souvent attachées à l'étude des mécanismes historiques qui suscitent le changement, plus qu'à leurs manifestations discursives. La critique a ainsi pu analyser les modalités de ces évolutions dans la perspective d'une dialectique entre nouveauté et continuité[1], ou d'une tension entre rupture et processus progressif[2]. Elle s'est intéressée aux leviers du changement dans des domaines spécifiques, religieux[3], linguistique[4], médiatique[5], ainsi qu'à la réception et aux répercussions des « tournants » historiques et politiques dans la littérature et les arts (remise en question des positions esthétiques, émergence de thématiques inédites, de modalités d'écriture nouvelles). Certaines « césures », notamment du XXe et du XXIe siècles, ont été à cet égard particulièrement interrogées : 1900, 1918, 1938, 1945, 1968, 1989, 2000[6].

Les discours qui accompagnent et explicitent ces évolutions littéraires et artistiques n'ont pas pour autant été ignorés par la critique des dernières décennies : dès les années 1990,

---

[1] Dieter Hornig, Georg Jankovic et Klaus Zeyringer (dir.), *Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne : 17 essais*, Paris-Nîmes, Jacqueline Chambon, Annales de l'Institut Culturel Autrichien (vol. I), 1996 ; Audrey Giboux (dir.), *Modernité et tradition : un éternel retour ?*, *Comparatismes en Sorbonne*, n°1, février 2010. www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=1 (consulté le 20/10/2017).

[2] Walter Haug (dir.), *Mittelalter und frühe Neuzeit : Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen, Niemeyer, 1999.

[3] Volker Leppin, *Das Zeitalter der Reformation : Eine Welt im Umbruch*, Stuttgart, Theiss, 2009.

[4] Christa Bertelsmeier-Kierst et Christopher Young (dir.), *Eine Epoche im Umbruch : Volkssprachliche Literalität, 1200-1300*, Cambridger Symposium 2001, Tübingen, De Gruyter, 2003.

[5] Jan-Dirk Müller, « Medialität, Frühe Neuzeit und Medienwandel », in Kathrin Stegbauer, Herfried Vögel et Michael Waltenberger (dir.), *Kulturwissenschaftliche Frühneuzeitforschung. Beiträge zur Identität der Germanistik*, Berlin, Erich Schmitt Verlag, 2004, p. 41-71.

[6] Marie-Hélène Quéval, *Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction en RDA (1985-1995)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003 ; Frank Thomas Grub, *"Wende" und "Einheit" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch*, Berlin-New York, De Gruyter, 2003, 2 vol. ; Renata Cornejo et Ekkehard W. Haring (dir.), *Wende, Bruch, Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wechsels*, Wien, Praesens Verlag, 2006 ; Martina Novotny, *Die Revolution frisst ihre Eltern. 1968 in Österreich : Kunst, Revolution und Mythenbildung*, Marburg, Tectum Verlag, 2008 ; Matthias Beilein, *86 und ihre Folgen. Robert Menasse, Robert Schindel und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, coll. « Philologische Studien und Quellen » (n° 213), 2008 ; Kerstin E. Reimann, *Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben ? Literarische Reflexionen nach 1989/90*, Würzburg, Köngishausen & Neumann, 2008 ; Fabian Thomas, *Neue Leben, Neues Schreiben? Die "Wende" 1989/90 bei Jana Hensel, Ingo Schulze und Christoph Hein*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2009 ; André Combes, Alain Cozic et Nadia Lapchine (dir.), *Tournants et (ré)critures littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « De L'Allemand », 2010 ; Frank Hoffmann (dir.), *"Die Erfahrung der Freiheit". Beiträge zu einer Kulturgeschichte der europäischen Revolution 1989/91*, Berlin-Münster-Wien-Zürich-London, LIT Verlag, coll. « Deutschland in Europa. Gesellschaft und Kultur » (n° 2), 2012.

l'ouvrage collectif *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (1994)[7], dirigé par Dietrich Borchmeyer et Victor Žmegač, ou, plus récemment, les actes de colloque publiés par Nicole Pelletier sous le titre *Crises et conscience de crise dans les pays de langue allemande (années vingt et trente)* (2008) et ceux édités par Bernard Dieterle et Daniel Meyer, intitulés *Der Umbruchsdiskurs im deutschspachigen Literatur zwischen 1900 und 1938* (2011)[8], s'attachent précisément aux discours qui commentent et conceptualisent la crise et le changement (littéraires et artistiques pour le premier, d'époque historique et culturelle pour les deux autres). Des ouvrages tels que *"Wende" und "Einheit" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur* (2003)[9] de Frank Thomas Grub et la thèse de Matthias Beilein, *86 und ihre Folgen* (2008)[10], incluent l'étude des essais, journaux, autobiographies des auteurs examinés, ainsi que des débats dans la presse.

Le plus souvent, les travaux existants n'étudient pas cependant les discours sur le changement de manière systématique, comme objet d'étude premier, et ne l'envisagent pas non plus dans la durée. L'ensemble des études évoquées se cantonne à une période restreinte de l'histoire littéraire et artistique : ainsi, la *Moderne Literatur in Grundbegriffen* porte sur la modernité, même si l'ouvrage traite à la fois de la « micropériode » (à partir des années 1880) et de la « macropériode » (à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle), incluant aussi la notion de « postmodernité ». *Crises et conscience de crise* se focalise sur les décennies 1920-1930, *Der Umbruchsdiskurs im deutschsprachigen Raum* couvre la période allant de 1900 à 1938. Matthias Beilein, dans *86 und ihre Folgen*, s'intéresse aux conséquences de l'« affaire Waldheim », en 1986 en Autriche, Frank Thomas Grub, dans *"Wende" und "Einheit"*, aux années de la réunification allemande.

L'un des apports de ce volume consiste donc à étendre l'approche linguistique et discursive de la nouveauté littéraire et artistique à une période large (les études vont du XIe au XXe siècle), pour interroger des moments moins étudiés dans cette perspective (le Moyen Âge, par exemple). L'introduction du terme de « nouveauté » permet aussi d'appréhender de manière nouvelle les concepts plus classiques de « modernité[11] » (« *Moderne*[12] »,

---

[7] Dieter Borchmeyer et Victor Žmegač (dir.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen, De Gruyter, 1994.
[8] Bernard Dieterle et Daniel Meyer (dir.), *Der Umbruchsdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938*, Heidelberg, Winter, 2011.
[9] Frank Thomas Grub, *"Wende" und "Einheit" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*, *op. cit.*
[10] Matthias Beilein, *86 und ihre Folgen. Robert Menasse, Robert Schindel und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*, *op. cit.*
[11] Audrey Giboux (dir.), *Modernité et tradition : un éternel retour ?*, *op. cit*.

« *Modernität* », « *Modernismus* »), « rupture » (« *Bruch*[13] »), « révolution » (« *Revolution*[14] ») ou « originalité » (« *Originalität* »). Le choix d'un empan chronologique large, comme celui d'une approche interdisciplinaire, embrassant les discours sur la littérature, la peinture, le cinéma, conduisent ensuite à faire surgir des parallèles et certaines constantes dans la manière d'appréhender le changement entre des périodes éloignées dans l'histoire. Les études conduites montrent ainsi comment se formule la nouveauté esthétique à travers le temps, et permettent de poser les jalons d'une histoire de l'innovation littéraire et artistique dans l'espace germanique, faite de ruptures brusques, de révolutions, ou de transformations progressives.

Enfin, le discours sur la nouveauté se positionnant souvent, dans l'espace germanique, par rapport à des modèles étrangers, un autre objectif du volume est d'élucider comment des conceptions nouvelles s'élaborent à partir de l'adoption, de l'adaptation ou au contraire du rejet de ces modèles, et comment cette assimilation d'apports exogènes se traduit par les termes utilisés. Ainsi, la fréquence des emprunts linguistiques dans le discours critique sur la nouveauté (*Renovation, Moderne, Avant-Garde*) est en soi une piste de réflexion intéressante.

Face à l'ampleur de cette tâche, et compte tenu de la longueur de la période considérée, les huit études réunies dans ce volume ne peuvent répondre que partiellement à l'objectif fixé. On lira ces contributions comme autant de sondages ponctuels, comme autant d'études de cas effectuées dans le but d'ouvrir des perspectives nouvelles et de poser les premiers éléments d'une réflexion qu'il reste à poursuivre par des analyses de corpus plus vastes.

Les articles de la première section, « Innover sous le signe de la tradition », réfléchissent à l'articulation entre tradition et innovation au Moyen-Âge et durant la Réforme. Dans sa contribution consacrée à « L'idée de *translatio* dans l'Empire à travers trois chroniques des XIe et XIIe siècles » (la *Chanson d'Annon*, la *Chronique impériale* et l'*Histoire des deux États* d'Othon de Freising), Patrick del Duca montre comment la conception et l'écriture de l'histoire dans la littérature médiévale, marquées par la continuité (l'histoire de l'humanité s'inscrit dans un plan providentiel divin qui lui donne sens), intègrent

---

[12] Cf. Victor Žmegač, « Moderne/Modernität », in Dieter Borchmeyer et Victor Žmegač (dir.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, *op. cit.*, p. 278-285 ; *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, n° 37, 1, 2012, « Schwerpunkt Moderne / Literatur », p. 31-134.

[13] Voir par exemple Renata Cornejo et Eckehard W. Haring (dir.), *Wende – Bruch – Kontinuum*, *op. cit.*

[14] Martina Novotny, *Die Revolution frisst ihre Eltern*, *op. cit.* ; Frank Hoffmann (dir.), *"Die Erfahrung der Freiheit". Beiträge zu einer Kulturgeschichte der europäischen Revolution 1989/91*, *op. cit.*

des changements qui prennent la forme non d'une césure brutale, mais d'un transfert (« *translatio* ») ou d'une renaissance (« *renovatio* »). L'auteur étudie les variations dans les schémas et les interprétations des récits historiques et met en évidence les enjeux idéologiques, à la fois politiques et religieux, de la représentation de la *translatio imperii* notamment. Dans « Ordres menacés et innovations littéraires : les jeux carnavalesques de Niklaus Manuel pendant la Réforme », Klaus Ridder s'intéresse aux années 1518 (arrivée des premiers écrits de Martin Luther) à 1528 (édit du Conseil bernois introduisant officiellement la doctrine réformée) à Berne, qu'il considère comme une période d'« ordre menacé », selon le concept élaboré par le *Sonderforschungsbereich* 923[15] de l'université de Tübingen. Les « ordres menacés » sont des moments et des espaces-temps durant lesquels des idées et possibilités d'action nouvelles peuvent se former. Ces situations trouvent un écho dans les textes narratifs, les œuvres littéraires et les représentations théâtrales. Analysant les éléments traditionnels et novateurs (notamment le changement du rôle du paysan) dans les jeux de carnaval de Niklaus Manuel, l'un des principaux artisans de la Réforme à Berne, Klaus Ridder montre comment la situation d'ordre menacé peut aider à comprendre les innovations esthétiques de ce qu'il nomme le « théâtre de menace » (« *Bedrohungstheater* »).

Les contributions de la section suivante, « Le discours sur la nouveauté dans la promotion d'une littérature vernaculaire allemande », sont consacrées aux réflexions théoriques sur le renouvellement de la langue et de la littérature allemandes au XVIIIe siècle. L'innovation prend à ce moment le sens d'originalité : il s'agit d'une part de revenir aux sources, de (re)trouver la spécificité de la langue et de la littérature « allemandes », d'autre part de se positionner par rapport au modèle classique français ou latin, d'adopter des références nouvelles (qui peuvent s'inspirer d'exemples étrangers) et propres. La visée est avant tout esthétique et philosophique. L'article de Friederike Spitzl-Dupic (« Der sprachtheoretische Diskurs zur Innovation in der Literatursprache und in literarischen Übersetzungen im 18. Jahrhundert ») s'intéresse aux discours théoriques sur l'innovation linguistique dans la littérature allemande du XVIIIe siècle. Il se focalise sur la controverse entre les principaux partisans (Bodmer et Breitinger notamment) et opposants (en premier lieu Gottsched) à l'utilisation de structures participiales dans la prose, la poésie et les traductions : au cœur de l'argumentation se trouve la question de l'évolution et de l'amélioration de la langue allemande ou, au contraire, de sa décadence. L'auteur observe que le processus de concentration de la langue, dans lequel s'inscrit l'utilisation de structures participiales, se

[15] Programme de recherche de l'université de Tübingen financé par la DFG (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*).

poursuit jusqu'à nos jours, sous d'autres formes et par d'autres médias. Dans « Herder et le *Volkslied* : plaidoyer pour une littérature originale », Gaëlle Loisel analyse les notions de « *Volkslied* » et de « *Naturpoesie* », qui occupent une place centrale dans les réflexions de Herder sur le renouvellement de la littérature allemande. Celles-ci sont formulées dans ses essais théoriques et critiques parus entre 1769 et 1777, et aboutissent à la publication des *Volkslieder* en 1778-1779. La découverte des travaux des Antiquaires anglais, des œuvres de Shakespeare et d'Ossian à la fin des années 1760 entraîne chez Herder le rejet du modèle classique français et de la pratique de l'imitation. L'émergence d'une littérature allemande originale passe par la réappropriation du patrimoine « national » : il s'agit de revenir aux sources populaires, orales, naturelles et vivantes de la poésie. L'auteur montre que Herder souhaite proposer, à travers l'objet littéraire qu'est le « *Volkslied* », non seulement un nouveau modèle et de nouveaux critères esthétiques mais aussi une nouvelle façon de lire et d'envisager la création littéraire.

Tout en appelant à une rupture avec l'ancien et l'académisme (« *Secession* ») et à un nouveau départ, à une régénération de l'art et de la vie, les avant-gardes littéraires et artistiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle se réfèrent et font écho, en particulier en Allemagne et en Autriche, à des périodes antérieures, comme le révèlent les contributions de la troisième section : « Innovation et rupture : de la Modernité aux modernismes ». Armelle Weirich (« Du *Jugendstil* au *Neukunst*, autour des concepts artistiques de la *Wiener Moderne* ») étudie les discours sur la nouveauté artistique pendant la Modernité viennoise et au moment de l'émergence de l'expressionnisme en Autriche, en privilégiant quatre critiques d'art : Hermann Bahr, Ludwig Hevesi, Berta Zuckerkandl et Arthur Roessler. Les termes utilisés (« *Jugendstil* », « *Wiener Kunst* », « *Zeitkunst* » et « *Neukunst* ») combinent une dimension géographique, (supra-)nationale, et la revendication d'un art nouveau, adapté à l'époque (selon la devise de la Sécession viennoise). Il s'agit de faire de l'art un élément central de la vie sociale. L'incitation à créer un art typiquement autrichien a également une fonction politique, voire idéologique : dans le contexte de la concurrence avec l'Allemagne et du risque d'éclatement de l'Empire austro-hongrois, l'art doit participer au rayonnement de Vienne en Europe et contribuer à la cohésion de l'Empire. Matthieu Fantoni (« Renouveau et Révolution du concept de *Manierismus* dans l'histoire et la critique des arts visuels (1900-1920) ») s'intéresse à la réhabilitation du concept de « *Manierismus* » en Allemagne et en Autriche dans les années 1900-1920. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, la production maniériste était en effet considérée par les historiens de l'art de la Renaissance comme une décadence

artistique (cette valeur dépréciative était déterminée par l'origine même du mot « *Manierismus* »). L'auteur se concentre sur la tendance dite « expressionniste », qui, s'appuyant sur les théories de l'avant-garde (en particulier la dichotomie entre l'art naturaliste et les expériences personnelles introspectives des Expressionnistes) et sur l'étude du contexte intellectuel du XVIe siècle, situe l'art de la seconde moitié du XVIe siècle dans une histoire du développement de l'individualité de l'artiste et le compare à la production contemporaine. Selon cette approche, le Maniérisme laisserait affleurer dans la production artistique des préoccupations similaires à celles qui sont à l'origine des expérimentations de l'art moderne. Chez Max Dvořák, l'étude du Maniérisme aboutit même à la création d'un nouveau schéma historique, privilégiant les « résonances » ou les « consonances » artistiques, à plusieurs siècles d'écart. Ces phénomènes s'expliquent par les circonstances historiques (guerres de religion du XVIe siècle et Première Guerre mondiale) ou par des postures individuelles. Une telle démarche assigne un nouveau rôle à l'histoire de l'art, qui ne consiste plus seulement à étudier les œuvres dans leur contexte historique, mais à décrire sur le long terme une histoire des « idées » (ou des « représentations du monde »), replaçant les objets dans une opposition constante entre naturalisme et *anaturalisme.*

Face à l'indicible et à l'inconcevable qu'est l'Holocauste, les artistes du XXe siècle réagissent par des expérimentations radicales. Leur étude fait l'objet de la quatrième section : « L'expérimentation aux limites de l'art et de la vie : l'innovation et l'inconcevable ». L'article de Laurence Olivier-Messonnier (« *Leben ? oder Theater ?* de Charlotte Salomon, un exemple d'innovation à la croisée des arts ») est consacré à l'œuvre autobiographique unique de Charlotte Salomon, jeune artiste berlinoise d'origine juive, morte à Auschwitz en 1943. De fin 1940 à mi-1942, elle peint plus d'un millier de gouaches, dont elle retient près de huit cents, qui forment, avec les feuilles calques sur lesquelles elle écrit simultanément, le roman de sa vie : *Leben ? oder Theater ?* (*Vie ? ou Théâtre ?*). Laurence Olivier-Messonnier met en lumière les multiples références à la culture allemande, le dépassement des frontières entre les genres picturaux, littéraires et musicaux, ainsi que les interrogations sur le sens de l'existence et la vocation de l'art contenues dans les allusions méta-textuelles et méta-sémiotiques de cet *opus magnum*. Il constitue un exemple inédit de synesthésie, de fusion des arts : une « œuvre d'art totale » (« *Gesamtkunstwerk* »), « quelque chose de spécial un peu fou[16] » (« *etwas ganz verrückt Besonderes* »), selon les termes de son auteur. Anne-Sophie

[16] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, Anne Hélène Hoog, Michel Roubinet, Chantal Philippe (trad.), Paris, Le Tripode, 2015, annexes, p. 815. L'expression est employée par Charlotte Salomon elle-même et citée par les commissaires d'expositions organisées autour de l'œuvre de Charlotte Salomon à Amsterdam et Nice.

Gomez (« En finir avec le *Heimatfilm* ? Expérimentation et avant-garde cinématographique en Autriche dans les années 1960 ») évalue la pertinence de la notion d'« avant-garde » appliquée à la jeune génération de cinéastes qui émerge en Autriche à partir des années 1960. Celle-ci, qui n'a pas signé de manifeste, a durablement infléchi la vie culturelle du pays et contribué à son rayonnement à l'étranger, préparant la voie au « *Neuer österreichischer Film* » à partir des années 1970. Elle entendait rompre radicalement avec les codes du film commercial, à visée divertissante, et notamment avec le genre du « film de terroir » (« *Heimatfilm* »), qui domina la production cinématographique dans les années 1930 puis dans l'immédiat après-guerre. La rupture se manifeste par le placement du medium cinématographique au centre du dispositif, dans une démarche d'autoréférentialité, par le rejet de la continuité narrative au profit du sérialisme et du formalisme, par le choix de formats courts, par une approche expérimentale et un parti-pris de provocation, enfin par la création de structures de production propres. L'auteur montre que, si l'avant-garde viennoise met volontiers en avant sa radicalité et sa volonté d'innovation, elle puise en partie son inspiration dans des œuvres du début du XXe siècle, qui avaient déjà exploré le collage ou la superposition (surréalisme, dadaïsme).

Par le dialogue entre les arts et les époques qu'elles instaurent, les études réunies nous semblent faire émerger des parallèles et des rapprochements insoupçonnés dans la façon d'appréhender l'innovation à différents moments de l'histoire des pays germaniques. La contribution d'Anne-Sophie Gomez invite ainsi à nuancer la radicalité du changement suggérée par le terme d'« avant-garde », ce qui tend à réduire l'écart entre des périodes où le changement ne semble pouvoir être pensé qu'en termes de continuité (comme le Moyen-Âge, selon la démonstration de Patrick del Duca) et celles où l'innovation se veut révolution, rupture radicale (comme le XXe siècle notamment). Plus généralement, les études rassemblées suggèrent par leurs convergences que l'innovation charrie sa part de tradition à toutes les périodes de l'histoire, et que la nouveauté compose avec l'ancien, quels que soient les discours, parfois plus radicaux que les pratiques elles-mêmes, qui l'accompagnent. Une contribution comme celle de Klaus Ridder, portant sur une période où l'innovation littéraire, linguistique et culturelle se pense dans une continuité avec l'ancien (on songe notamment aux termes de « *renovatio* » et de « *translatio* »), inscrit pourtant les innovations littéraires de cette période dans un contexte d'« ordre menacé ». Il forge ainsi un concept qui peut aussi se transposer à des périodes plus récentes de l'histoire. Là encore affleurent les éléments d'une pensée transhistorique de l'innovation.

Les articles rassemblés contribuent ainsi à redéfinir les liens entre l'histoire et l'évolution littéraire et artistique, et à esquisser un nouveau modèle historique, fondé sur une temporalité plus complexe, plus cyclique que linéaire[17]. S'il est évident que la pensée du changement est inséparable des préoccupations d'une époque, d'un contexte historique et culturel général, s'il est évident aussi que l'émergence de concepts nouveaux pour dire l'innovation est toujours tributaire d'une conception historiquement marquée de l'art (on pense aux notions de « *translatio* », par exemple, ou d'« originalité » au XVIIIe siècle), les huit contributions de ce volume montrent que l'innovation construit des ponts par-delà les siècles, et forge partiellement ses propres lois et sa propre rhétorique.

[17] Voir aussi Audrey Giboux (dir.), *Modernité et tradition : un éternel retour ?*, *op. cit*.

Première Partie

Innover sous le signe de la tradition

L'idée de *translatio* dans l'Empire à travers trois chroniques des XIe et XIIe siècles

The idea of *translatio* in the Empire through three chronicles of the 11th and 12th centuries

Patrick del Duca

Professeur en littérature allemande médiévale, Université Clermont Auvergne, CNRS-IHRIM

Résumé
L'idée de rupture ou de révolution est peu compatible avec la pensée médiévale. Malgré ses vicissitudes et les nombreux changements qui la marquent, l'histoire a un sens qui s'inscrit dans un plan voulu par Dieu et dans une continuité. Cette contribution se propose de voir, à travers trois textes médiévaux relatifs à l'histoire de l'humanité, comment cette notion de continuité est pensée et quel rôle joue l'Empire dans la réalisation de ce projet divin.

Abstract
The idea of rupture or revolution is scarcely compatible with the medieval way of thinking. Despite its vicissitudes and the numerous changes that affect it, history has a meaning that falls within a divine plan while revealing continuity. The purpose of this study is to analyze through three medieval texts that deal with the history of humanity how this notion of continuity follows a coherent pattern and to examine the role played by the Holy Roman Empire in the realization of this divine plan.

Mots-clés / Keywords
Empire, *translatio imperii*, *renovatio imperii*, *Chanson d'Annon*, *Chronique impériale*, Othon de Freising, Orose.

Employer les notions de « crise », de « rupture » ou de « révolution » est sans doute erroné et anachronique lorsque l'on évoque le mode de pensée médiéval. Certes, l'homme médiéval a bien conscience de certains changements ou de césures, mais il ne peut s'agir de déchirures brutales et définitives, de véritables ruptures profondes et irrémédiables, comme le sera par exemple la Révolution française. Ces changements, pour être compris, doivent être inclus dans une continuité, et seul le rapport entre continuité et changements permet de comprendre la conception que les penseurs médiévaux pouvaient avoir de ces mutations. Il est donc nécessaire d'inclure tout modèle de changement dans une durée[18].

Cela vaut pour la littérature comme pour la conception de l'histoire où il est préférable de parler de transfert, de *translatio*, ou de restauration, de *renovatio* (dont le couronnement de Charlemagne est l'expression la plus parlante), plutôt que de rupture. Ainsi les différentes périodes qualifiées de « renaissances » – celle du XVIe siècle bien sûr, mais aussi la renaissance dite carolingienne ou celle du XIIe siècle – doivent-elles être repensées puisque l'idée de renaissance implique celle de rupture et que justement cette rupture n'existe pas. La renaissance carolingienne, par exemple, loin de marquer une quelconque césure, doit être perçue comme un « renouveau intellectuel », un mouvement qui « redécouvre certains aspects de l'Antiquité classique et transmet une partie de ses œuvres[19] ». La culture classique demeure la référence : ainsi, lorsqu'il écrit sa *Vie de Charlemagne*, Éginhard s'inspire directement de la *Vie des douze Césars* de Suétone[20]. C'est un renouveau semblable qui marquera le XIIe siècle avec, par exemple, la redécouverte d'Ovide. Mais de rupture il n'est nullement question, car jamais la culture antique n'avait disparu.

L'idée de *translatio* vise également à marquer la supériorité d'une culture sur une autre. Ainsi, lors d'une rencontre avec des notables romains en 1155, Frédéric Ier Barberousse affirme que la grandeur passée de Rome est désormais venue « à nous » avec l'Empire, accompagnée de ses ornements, des consuls, du sénat, des soldats[21]. L'idée de renouveau au Moyen Âge s'inscrit dans une continuité en même temps qu'elle implique un dépassement. On hérite du savoir antique et l'on atteint l'excellence grâce à l'enseignement du Christ. Si, dès le début de son règne, Frédéric Ier Barberousse se voit comme un nouveau César, c'est

---

[18] Voir Jacques Le Goff, *À la recherche du Moyen Âge*, avec la collaboration de Jean-Maurice de Montremy, Paris, Louis Audibert, coll. « Points Histoire », 2003, p. 165.

[19] Robert Folz, *Le couronnement impérial de Charlemagne (25 décembre 800)*, préface de Laurent Theis, Paris, Gallimard, coll. « Les Journées qui ont fait la France », 2008 (1re éd. : Gallimard, 1964), p. 82.

[20] Voir Éginhard, *Vie de Charlemagne*, texte, traduction et notes sous la direction de Michel Sot et Christiane Veyrard-Cosme, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les classiques de l'histoire du Moyen Âge », 2014 (1re éd. : Les Belles Lettres, 1938), p. XXXI-XXXIV.

[21] Voir Enrico Fenzi, « *Translatio studiorum* et renaissances », in Marie-Sophie Masse et Michel Paoli (dir.), *La Renaissance ? Des Renaissances ? (VIIIe – XVIe siècles)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 81.

parce qu'il dépasse la figure antique de Jules César en imposant la paix selon la volonté de Dieu[22].

La notion de « transfert des empires », impliquant la croissance, l'évolution puis la décadence des empires universels, repose dans les textes médiévaux sur un premier rêve fait par Nabuchodonosor et expliqué par le prophète Daniel (Dn 2, 1-45). Les quatre éléments composant la statue vue par Nabuchodonosor (une tête en or, une poitrine et des bras d'argent, le ventre et les cuisses de bronze, les pieds de fer et d'argile) sont interprétés par Daniel comme la succession de quatre royaumes, dont le premier est celui de Nabuchodonosor. Dans un autre rêve, Daniel lui-même voit quatre bêtes énormes sortir de la mer et un Ancien assis sur un trône de feu (Dn 7, 1-27). Là encore, les quatre animaux représentent quatre rois, tandis que le vieil homme incarne Dieu et l'avènement de son empire éternel à la fin des temps. À l'époque où vit l'auteur du livre de *Daniel*, les quatre royaumes symbolisés par la statue doivent sans doute être identifiés à ceux des Babyloniens, des Mèdes, des Perses puis des Grecs. À la fin du IVe siècle, saint Jérôme superposera les deux rêves et y verra les royaumes babylonien, médo-perse, grec et romain[23]. Le principe de succession demeure le même : les rois succèdent aux rois, les royaumes aux royaumes, ceux-ci étant gouvernés, transformés puis détruits par la volonté de Dieu.

Dans le cadre de cette contribution, nous tenterons de voir à travers trois textes médiévaux relatifs à l'histoire de l'humanité comment cette notion de continuité s'articule, quelles fonctions elle remplit et quelle place elle peut parfois laisser à l'idée de césure. Nous nous pencherons pour cela sur deux textes anonymes, la *Chanson d'Annon* (*Das Annolied*) et la *Chronique impériale* (*Die Kaiserchronik*), ainsi que sur l'*Histoire des deux États* (*Chronica sive historia de duabus civitatibus*) d'Othon de Freising.

La Chanson d'Annon

---

[22] Voir l'inscription que Frédéric a fait réaliser sur une pierre votive du château de Nimègue en 1155. Voir Rolf Funker, *Die Bauinschriften des Erzbistums Köln bis zum Auftreten der gotischen Majuskel*, Cologne, Kunsthistorisches Institut, coll. « Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln » (n° 19), 1981, p. 156 : « *Anno milleno p[ost] / qua[m] salus e[st] data seclo / centeno iuncto quin quageno quoqu[e] quinto / Cesar in orbe sit[us], Frid / eric[us] pacis amicus / lapsu[m] confractu[m] vet[us] / in nichil ante redactu[m] / arte nitori pari repa / ravit opus neomagi / Iulius in primo tamen / extitit eius origo / impar pacificio re / paratori Friderico.* » (« En l'an 1155, après que le Salut eut été donné au monde, l'empereur Frédéric, ami de la paix, a rétabli dans une splendeur égale à sa splendeur passée l'ancien édifice de Néomagus qui avait été brisé, ruiné et réduit à néant. Son fondateur paraît être Jules [César] qui ne ressemblait pas au restaurateur de la paix qu'est Frédéric. » (Sauf mention contraire, les traductions du latin ou de l'allemand sont de l'auteur de l'article.)

[23] Voir Enrico Fenzi, « *Translatio studiorum* et renaissances », *op. cit.*, p. 58-60. On pourra également consulter : Jean Schillinger, « Les quatre Monarchies dans le *Chronicon Carionis* de Philipp Melanchthon », *Revista de Historiographía*, n° 14, 1, 2011, p. 148 *sq.*

La *Chanson d'Annon*, dédiée à l'archevêque de Cologne Annon II (né vers 1010 et mort en 1075) et sans doute composée vers 1080 en vue de sa canonisation qui eut lieu en 1083, retrace l'histoire de la Création. Seuls les trois cents derniers vers se rapportent à l'archevêque, le reste du texte traite du commencement du monde, de la vie des empereurs (de Ninus à la naissance du Christ), de la fondation de l'évêché et des prédécesseurs d'Annon. L'auteur affirme dans le prologue que Dieu divisa la Création en deux parties : le monde terrestre et le monde spirituel[24]. Il évoque tout d'abord l'histoire du Salut puis celle du monde et la succession des quatre empires universaux : se référant au deuxième songe de Daniel, l'auteur évoque tout d'abord une lionne blanche, dotée de raison humaine, qui renvoie aux rois qui ont régné sur Babylone. Le deuxième animal, un ours sauvage, symbolise la victoire des Mèdes Darius et Cyrus sur les Chaldéens de Babylone, tandis que le troisième animal, un léopard, représente Alexandre qui parcourut le monde entier avec ses armées. Enfin, le quatrième animal, qui n'a pas de nom dans le rêve de Daniel devient, sans doute sous l'influence du commentaire de saint Jérôme, un sanglier sortant d'une forêt[25]. Ce sanglier, muni de dix cornes avec lesquelles il terrasse ses ennemis, représente l'Empire romain :

> *her was sô michil unti vorhtsam :*
> *ci Rôme wart diu werlt al gehorsam*. (str. 16, 11-12)
>
> « Il était si grand et effrayant que le monde entier se soumit à Rome. »

La onzième corne, qui se dresse vers le ciel, représente l'Antéchrist qui régnera sur le monde avant que Dieu ne le vainque et ne l'envoie en enfer. Cette vision profondément revisitée de l'histoire et, à nos yeux d'hommes modernes, totalement fictive, représentait pour les hommes du Moyen Âge une vérité historique. Après avoir évoqué la succession des quatre empires universaux, l'auteur décrit la lutte de César contre les peuples allemands, notamment contre les Souabes, les Bavarois et les Saxons. Tous ces peuples sont vaincus et se soumettent à

---

[24] « *duo deilti got sîni werch al in zuei : / disi werlt ist daz eine deil, / daz ander ist geistîn.* » (str. 2, 5-7) (« Alors Dieu divisa sa Création toute entière en deux : ce monde en constitue une partie, l'autre est spirituelle. »). Le texte de la *Chanson d'Annon* est cité d'après l'édition suivante : *Das Annolied. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch*, texte édité, traduit et commenté par Eberhard Nellmann, Stuttgart, Reclam (RU 1416), 1996 (1re éd. : Reclam, 1975).

[25] Voir Hieronymus, *Commentarius in Danielem Prophetam*, PL 25, col. 530 : « *Satisque miror, quod cum supra leaenam, et ursum, et pardum, in tribus regnis posuerit, Romanum regnum nulli bestiae compararit : nisi forte ut formidolosam faceret bestiam, vocabulum tacuit, ut quidquid ferocius cogitaverimus in bestiis, hoc Romanos intelligamus. Hoc quod hic tacitum est, Hebræi in Psalmis dictum putant : Devastavit eam aper de silva ; et singularis ferus depastus est eam* (Ps 79,14). » (« Je m'étonne passablement que, bien qu'il ait établi une lionne, un ours et un léopard pour représenter les trois royaumes, il n'ait comparé l'Empire romain à aucune sorte d'animal. Peut-être était-ce pour rendre l'animal effrayant qu'il a tu son nom, afin que nous comprenions que les Romains partagent les caractéristiques les plus féroces que nous puissions imaginer chez les animaux. Les Hébreux croient que l'animal qui n'est pas nommé ici est évoqué dans l'un des Psaumes : "Un sanglier venu de la forêt la dévasta, et un étrange animal sauvage en fait sa pâture." (Ps 79,14) »).

César ainsi que les Francs, descendants des Troyens et qualifiés de parents de César (str. 22, 2). Lorsque César se heurte à l'hostilité de Rome, il retourne en Germanie où il a connu tant de guerriers nobles et valeureux :

> *mit zorne her duo widir wante*
> *ci diutischimo lante,*
> *dâ her hât irkunnit*
> *manigin helit vili gût.* (str. 24, 7-10)
>
> « Empli de colère, il retourna en terre allemande où il avait fait la connaissance de nombreux guerriers très valeureux. »

Dès lors, l'auteur fait des Germains et des Francs les fidèles alliés de César contre Rome, Caton et Pompée : si César réussit à venir à bout de ses ennemis lors de la guerre civile et à vaincre « les hommes du puissant Pompée » (str. 27, 13 : « *des rîchin Pompêiis man* »), il le doit au soutien et au dévouement des troupes franques et germaniques qui, dès lors, furent appréciées et considérées à Rome :

> *sidir wârin diutschi man*
> *ci Rôme lîf unti wertsam*. (str. 28, 17-18)
>
> « Depuis lors, les Allemands furent appréciés à Rome et y jouirent d'une grande réputation. »

À César succède Auguste, lors du règne duquel le Christ voit le jour. La notion de *translatio imperii* s'inscrit donc dans un schéma idéologique, à la fois politique et religieux : les liens d'alliance évoqués entre César et les peuples germaniques permettent de justifier les prétentions universalistes des empereurs germaniques du Moyen Âge. L'Empire romain sera donc bien le dernier empire universel avant la venue de l'Antéchrist symbolisée par la onzième corne. Cette conception de l'histoire sert également « les intérêts d'un pouvoir temporel : le rythme même de l'histoire contribue à faire de l'empereur un élu de Dieu[26] » et *de jure* le souverain du monde[27]. Derrière cette notion de succession des empires apparaît également la division augustinienne de l'histoire terrestre en six âges[28], division qui fait coïncider le sixième âge avec l'époque allant de la naissance du Christ au Jugement dernier et qui présente le septième âge comme celui de la Jérusalem céleste. Le sixième âge commence

---

[26] Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2016, p. 483.

[27] Voir Jean-Marie Moeglin, *L'Empire et le Royaume. Entre indifférence et fascination (1214-1400)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire franco-allemande » (n° 2), 2011, p. 290

[28] Voir saint Augustin, *Sur la Genèse contre les Manichéens. – Sur la Genèse au sens littéral, livre inachevé / De Genesi contra Manichaeos. De Genesi ad litteram imperfectus liber*, texte latin traduit par Pierre Monat, préface de M. Dulaey, M. Scopello et A.-I. Bouton-Touboulic, notes de M. Dulaey, Turnhout, Brepols, coll. « Bibliothèque Augustinienne » (7e série, 50), 2004, livre I, chap. 23.

donc bien avec l'Empire conquis par César, fondé par Auguste et marqué par la venue du Christ.

La *Chronique impériale*

La *Chronique impériale* (*Kaiserchronik*) reprend sensiblement le même schéma que celui de la *Chanson d'Annon*, elle va toutefois y apporter certaines modifications qui sont significatives de l'intention idéologique de ses auteurs. Cette *Chronique* est l'œuvre d'un ou de plusieurs clercs bavarois qui la rédigèrent avant 1147 à Ratisbonne. Elle fut selon toute vraisemblance destinée à un public composé de nobles et de ministériaux, peut-être aussi de religieux. Comprenant plus de 17 000 vers rimés, elle retrace, de manière fictive, l'histoire de l'Empire à travers une succession de faits et de règnes allant de César et Auguste au roi allemand Conrad III.

Dans le passage qui nous intéresse, la *Chronique impériale* ne commence pas par le rêve de Daniel et l'évocation des quatre animaux, mais par les exploits de César en Germanie et son alliance avec les Germains. La notion de *translatio imperii* est de fait intégrée à l'histoire de Rome au moment où celle-ci s'apprête à devenir un empire. La *Chronique* valorise le personnage de Jules César et renforce encore les liens l'unissant aux Allemands. Le stratège romain est qualifié de « héros téméraire auquel la source attribue de nombreuses vertus[29] » (v. 249 *sq.*), la *Chronique* ajoute qu'il est généreux, noble et magnanime (v. 450 *sq.*)[30]. On apprend qu'il séjourna auprès des Allemands, jusqu'à ce que toute la noblesse de ce pays lui fût dévouée :

> *alse lange wonete er under in*
> *unz im alle Dûtiske hêrren*
> *willic wâren ze sînen êren.* (v. 452-454)
>
> « Il séjourna parmi eux le temps qu'il fallut pour que tous les seigneurs allemands lui fussent dévoués. »

On notera ici la présence de l'adjectif « willic » qui désigne l'adhésion des seigneurs allemands à la cause de César. Cet adjectif revêt une dimension politique qui n'est pas négligeable et désigne une forme d'amour, de solidarité à la fois familiale et tribale : il se rapporte au Moyen Âge à la bienveillance réciproque qui est établie entre celui qui règne,

---

[29] « *ain vermezzen helt / von dem das buoch michil tugent zelt.* » Le texte de la Chronique impériale est cité d'après l'édition suivante : *Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters*, vol. I/1 : *Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, Edward Schröder (éd.), Berlin, Weidmann, coll. « Monumenta Germaniae Historica », 1964 (1re éd. : Hanovre, Hahn, 1895).

[30] « *Cêsar was milt unde guot, / vil michel was sîn sin.* » (« César était généreux et bon, il avait l'esprit très magnanime »).

avec justice et sagesse, et ceux qui se soumettent loyalement et de bon gré à son autorité. C'est aussi avec toute la « chevalerie allemande » (« *mit Tûtiscer rîterscephte* », v. 480) que César déferle sur Rome, si bien que Caton, Pompée et les membres du sénat quittent la ville précipitamment. Même si sa troupe est plus petite, César n'hésite pas à les poursuivre, car il fait entièrement « confiance aux Allemands » : « *durh der Dûtiscen trôst* » (v. 497). C'est indéniablement grâce au soutien apporté par les Allemands qu'il soumet « les royaumes du monde entier » : « *daz er diu rîche elliu under sih gewan* » (v. 516). Les Allemands sont présentés par les auteurs de la *Chronique* comme les véritables fondateurs de l'Empire romain : ils sont les instruments de César mais aussi, et surtout, ceux de Dieu. Sans eux jamais César n'aurait soumis le monde et donc jamais l'Empire n'aurait pu être fondé par Auguste. Rome apparaît, dans toute la *Chronique*, comme le centre spirituel et politique de l'Empire. Comme l'a noté Mathias Herweg, dans l'édition partielle qu'il a récemment publiée de cette œuvre, ce texte promeut la « coopération idéale de l'Église et de l'Empire[31] ». D'un point de vue idéologique, les auteurs de la *Chronique* ont su exploiter les potentialités de la *Chanson d'Annon*. En 1968, dans une étude consacrée au thème de la légende dans la *Chronique impériale*, Friedrich Ohly a montré que les changements apportés dans la description de la deuxième vision qu'a eue le prophète Daniel s'inscrivent dans cette même perspective idéologique[32]. Les auteurs de la *Chronique* ont inversé les animaux : le premier animal est un léopard muni de quatre ailes et renvoyant à Alexandre. Le deuxième animal, un ours sauvage, n'est identifié à aucun empire ni à aucun roi, ce qui est logique puisqu'il aurait dû se rapporter à l'empire des Mèdes alors que celui-ci précède celui d'Alexandre. Le troisième animal est un sanglier terrible qui représente Jules César auquel rien ne saurait résister. Enfin, le quatrième animal, une lionne à l'entendement humain, aux yeux et à la bouche d'un homme, porte une corne qui se dresse en direction du ciel. Comme l'a démontré Friedrich Ohly, tous ces changements sont cohérents : dans leur entreprise de valorisation de l'Empire et du pouvoir impérial, les auteurs ont en effet à cœur de dissocier l'Empire romain du règne de l'Antéchrist. En outre, les animaux ne sont pas assimilés à des empires, mais à des personnages : Alexandre, César puis l'Antéchrist. Nous pouvons également remarquer que les auteurs se limitent à deux grands personnages de l'histoire, deux illustres conquérants,

[31] *Die Kaiserchronik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, texte traduit en allemand moderne, commenté et muni d'une postface par Mathias Herweg, Stuttgart, Reclam (RU 19270), 2014, p. 468 : « […] *für ein Werk, das die ideale Kooperation von Kirche und Reich propagiert* ».

[32] Ernst Friedrich Ohly, *Sage und Legende in der Kaiserchronik. Untersuchungen über Quellen und Aufbau der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 42 à 51.

et passent sous silence les souverains de Babylone, associés au péché, ainsi que ceux de l'Empire médique.

Ils enchaînent ensuite sur la fin tragique de César, assassiné « perfidement » (« *ungetrûwelîche* », v. 602) par les Romains, et sur le règne d'Auguste, le recensement que celui-ci ordonne à travers l'Empire et la naissance du Christ. César était donc un stratège vertueux qui créa les conditions d'un Empire universel qui voit la naissance du Christ et acquiert ainsi une dimension morale et exemplaire[33]. L'idée n'est certes pas nouvelle, on la trouve déjà chez Orose, mais elle donne ici une légitimité supplémentaire aux empereurs allemands.

Ces deux exemples de chroniques permettent donc de voir que la quête de continuité et de cohérence dans l'histoire ne correspond pas seulement au schéma imposé par une histoire du Salut (*Heilsgeschichte*), mais qu'elle s'inscrit également dans une perspective idéologique visant à légitimer le pouvoir impérial universel des souverains allemands.

L'*Histoire des deux États* d'Othon de Freising

Cependant, cette vision de l'histoire du monde ne saurait être partagée par tous les intellectuels médiévaux. La conception de l'histoire que développe Othon de Freising dans son *Histoire des deux États* (*Historia de Duabus civitatibus*)[34], inspirée de la *Cité de Dieu* de saint Augustin, est plus complexe et moins lisse que celle qui transparaît à travers la *Chanson d'Annon* ou la *Chronique impériale*. Othon, sans doute né vers 1114/1115, a fait ses études à Paris, il a été élève d'Hugues de Saint-Victor et est lui-même devenu moine cistercien. Pendant environ cinq ans, il est resté à l'abbaye de Morimond, dont il est devenu l'abbé vers 1137/1138, avant d'être nommé évêque de Freising par le pape en 1139. Othon fait partie de la noblesse princière : il est, par sa mère Agnès de Waiblingen, petit-fils de l'empereur Henri IV, demi-frère du roi Conrad III et oncle du futur empereur Frédéric Ier Barberousse. Il achève la première version de son *Histoire* en 1146, juste avant le début de la deuxième croisade qui se soldera par un échec pour la chrétienté. Une deuxième version du texte, précédée d'une lettre à l'attention de Frédéric, sera remise à son neveu, désormais empereur, en 1157. Seule une copie de cette deuxième version nous est aujourd'hui conservée. Othon meurt en 1158 dans l'abbaye de Morimond. On notera que pour l'auteur il s'agit aussi d'une *historia* et non, comme l'indique le titre de l'édition moderne à laquelle nous nous référons, d'une simple

[33] *Ibid.*, p. 48.
[34] Otto Bischof von Freising, *Chronica sive historia de duabus civitatibus*, texte traduit en allemand par Adolf Schmidt, édité par Walther Lammers, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961 (1re éd. : 1960).

chronique : à l'instar de la Bible, elle retrace donc l'histoire vraie des hommes depuis Adam et Ève jusqu'au Jugement dernier[35].

L'un des textes de référence utilisés par Othon sont les *Histoires contre les païens* (*Historiae adversus paganos*)[36], composées en 414 par Paulus Orosius (Paul Orose) à la demande de saint Augustin. À la suite de la prise de Rome et du sac de la ville par Alaric et ses hommes en 409, l'évêque d'Hippone, désireux de montrer que les malheurs actuels ne sont pas dus à la nouvelle religion officielle de l'Empire et à l'abandon du paganisme, demande à Orose de dresser un catalogue de toutes les catastrophes qui ont touché l'humanité depuis son commencement jusqu'à l'époque contemporaine. Afin de montrer que l'humanité n'était pas plus heureuse avant l'avènement du christianisme, Orose évoque tout ce qu'il a pu trouver « de guerres accablantes, d'attaques de maladies, de famines désolantes, de tremblements de terre effrayants, d'inondations exceptionnelles, de redoutables jaillissements de flammes, de déchaînements d'atteintes de la foudre et de meurtrissures de la grêle, et aussi de parricides et d'infamies déplorables […][37]. » (prologue du Livre I, 10) Cette enquête permet ainsi à son auteur d'affirmer que les malheurs de jadis étaient bien pires que ceux des temps présents, car « la mort avide de sang a régné aussi longtemps qu'était ignorée la religion qui devait interdire de verser le sang, que celle-ci, éclatant en pleine lumière, a paralysé celle-là[38] » (prologue du Livre I, 14). Cependant, cette succession de malheurs ne saurait être révélatrice d'un quelconque chaos, car l'histoire a un sens : « nous veillons (…) à mettre en valeur la signification des événements, et non leur appartenance[39] » (prologue du Livre III, 15).

À l'instar de son modèle, Othon se penche sur l'histoire du monde et sur le sens qu'elle recèle. C'est donc tout autant en historien qu'en théologien qu'il rédige son *Histoire* : la succession des quatre empires universaux lui permet de mettre en évidence la *mutatio*

---

[35] Voir le titre donné par Othon lui-même, *Chronica sive historia*, *op. cit.*, p. 10 : *Ottonis episcopi historia de duabus civitatibus*.

[36] Pauli Orosii *Historiarum adversum paganos libri VII accedit eiusdem liber apologeticus*, texte édité par Karl Zangemeister, Vienne, Gerold, coll. « Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum » (n° 5), 1882.

[37] *Ibid.*, p. 2 : « […] *quaecumque aut bellis grauia aut corrupta morbis aut fame tristia aut terrarum motibus terribilia aut inundationibus aquarum insolita aut eruptionibus ignium metuenda aut ictibus fulminum plagisque grandinum saeua uel etiam parricidiis flagitiisque misera* […]. » Nous citons la traduction française d'après l'édition suivante : Orose, *Histoire contre les païens*, texte édité et traduit par M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Les Belles Lettres, 1991-1992, vol. 1, p. 11.

[38] Pauli Orosii *Historiarum adversum paganos*, *op. cit.*, p. 2 *sq.* : « […] *regnasse mortem auidam sanguinis, dum ignoratur religio quae prohiberet a sanguine ; ista inlucescente, illam constupuisse* […]. » Traduction française : Orose, *Histoire contre les païens*, *op. cit.*, p. 9.

[39] Pauli Orosii *Historiarum adversum paganos*, *op. cit.*, p. 63 : « […] *maxime cum e contrario nos uim rerum, non imaginem commendare curemus* […]. » Traduction française : Orose, *Histoire contre les païens*, *op. cit.*, p. 9.

rerum, le caractère changeant des choses terrestres. Dès le prologue du premier livre, l'auteur déclare qu'il a longuement médité sur le caractère instable des choses temporelles, sur le cours désordonné des événements et oppose cette « *temporum mutabilitas*[40] » à la constance de la vertu (« *virtutum constantia*[41] ») et à la permanence de la Cité éternelle. En effet, le texte repose en partie sur une conception dualiste du monde qui oppose deux États : la Babylone terrestre, temporelle et soumise à l'influence du diable, et la Jérusalem céleste, éternelle et régie par le Christ[42]. Il ne s'agit cependant pas de notions abstraites, définitivement séparées l'une de l'autre. Les signes du monde céleste sont perceptibles dans le monde terrestre, l'histoire est donc conçue comme une révélation, comme la rencontre de ce qui est éternel et de ce qui est éphémère[43] : aussi faut-il savoir différencier l'un de l'autre, et c'est là l'un des enjeux du texte.

Au moment où il écrit son *Histoire*, Othon n'a aucun doute sur l'imminence de la fin du monde : « Mais nous qui nous trouvons à la fin des temps[44] », proclame-t-il avant d'étayer son propos en évoquant le rêve de Daniel. L'Empire de Rome, l'âge de fer, est aujourd'hui à bout de souffle, il est passé de Rome aux Grecs (c'est-à-dire aux Byzantins), puis des Grecs aux Francs, des Francs au Lombards et enfin de nouveau des Lombards aux « Francs allemands » (« *Teutonicos Francos* »). C'est un monde qui est en train de défaillir, d'exhaler son dernier soupir d'extrême vieillesse. Ce dernier empire n'est pas seulement trop vieux, mais il s'est aussi attiré par son inconstance « toutes sortes de saletés et de défauts[45] ». Cette croyance en un monde mourant, en un monde qui vieillit (« *mundus senescit* »), croyance issue des philosophes chrétiens du Bas-Empire confrontés à la chute de Rome et aux invasions germaniques, est toujours vive au XIIe siècle. Nous remarquerons qu'Othon ne reprend pas la division augustinienne de l'histoire terrestre en six âges et se réfère plutôt à la division quadripartite héritée du livre de Daniel, nous tenterons de comprendre pourquoi.

Le monde n'est ni en crise, ni en pleine révolution, mais il est marqué par de perpétuels changements, conséquences des temps troublés : *mutatio*, *mutabilitas* et *varietas* sont autant de *leitmotivs* de ce texte dont le ton rappelle celui d'un *contemptus mundi*. Il n'est

---

[40] Otto Bischof von Freising, *Chronica sive historia […]*, *op. cit.*, p. 10.
[41] *Ibid.*, p. 10.
[42] *Ibid.* : « *Cum enim duae sint civitates, una temporalis, alia eterna, una mundialis, alia caelistis, una diaboli, alia Christi, Babyloniam hanc, Hierusalem illam esse katholici prodidere scriptores.* » (« En effet, de même qu'il existe deux cités, l'une temporelle, l'autre éternelle, l'une dans le monde, l'autre au ciel, l'une appartenant au diable, l'autre au Christ, les auteurs catholiques voient en celle-ci Babylone, en l'autre Jérusalem. »).
[43] Voir introduction , *ibid.*, p. XLV : « *Die Geschichte der Menschheit ist eigentlich die sichtbare Begegnung des Ewigen mit dem Vergänglichen.* » (« L'histoire de l'humanité est véritablement la rencontre visible de l'éternel et de l'éphémère. »)
[44] *Ibid.*, p. 12 : « *Nos autem, tanquam in fine temporum constituti* […]. »
[45] *Ibid.* : « […] *sordes multiplices ac defectus varios contraxit.* »

pas rare qu'Othon ait recours aux métaphores maritimes, très courantes dans les milieux monastiques et qui assimilent la vie terrestre à un éternel naufrage, pour décrire les aléas de l'histoire : les changements dans le cours des événements, comme la mort de César ou la division de l'Empire de Charlemagne lors du traité de Verdun, sont comparés à une mer qui gonfle ou retombe[46]. L'histoire n'est cependant pas conçue comme un chaos incompréhensible, tout au contraire elle s'inscrit dans un plan divin. Et l'un des mérites de l'*Histoire* universelle écrite par Othon est de retracer le cours des événements du début à la fin, du Jardin d'Eden jusqu'à la fin des temps, marquée par la venue de l'Antéchrist et le Jugement dernier. Ce qui pour un lecteur moderne ferait partie d'un éventuel futur, apparaît donc pour l'évêque de Freising comme un fait passé, avéré notamment par les récits bibliques. L'histoire est prédéterminée et semble constituer une sorte de parenthèses entre deux éternités.

Puisque tout a un sens, l'avènement du christianisme s'inscrit dans ce tracé prédéfini de l'histoire. Dans le prologue du troisième livre, Othon explique pourquoi le Christ ne pouvait que naître lors de l'avènement de Rome. Le Sauveur de l'humanité devait nécessairement apparaître lorsqu'une seule ville régnait sur le monde entier. La religion universelle devait donc correspondre au nouveau pouvoir universel incarné par Auguste. À travers l'adoration d'un seul homme imposée par Rome, l'humanité devait apprendre également à adorer un seul Dieu. Même le recensement ordonné par Auguste s'inscrit dans le plan divin et permet d'annoncer au monde la venue de Celui grâce Auquel tous ceux qui embrassent la nouvelle foi pourront « se faire inscrire comme citoyens de la patrie éternelle[47] ». Et surtout, la venue du Christ ne pouvait que coïncider avec une époque lors de laquelle le monde entier, accablé par les maux et épuisé par les révoltes, préfère se mettre sous l'autorité d'un seul homme. La paix imposée par Auguste a donc permis à tous les serviteurs du nouveau Roi, le Christ, de parcourir le monde afin d'y propager la nouvelle foi. Si Rome a été élevée à un tel honneur et a été amenée à régner sur le monde, cela correspond indéniablement à un plan divin : « la ville qui était tout d'abord la tête du monde devait, par la suite, devenir la tête de la chrétienté[48]. » C'est donc Dieu, en tant que « juge et maître de l'univers[49] », qui a décidé du transfert des empires de Babylone aux Mèdes et aux Perses, des Perses aux Grecs puis des Grecs aux Romains. L'histoire, malgré ses aspects chaotiques, s'inscrit dans une continuité, dans une cohérence globale : seul l'Empire romain, avec ses lois

[46] *Ibid.*, p. 202 et 430.
[47] *Ibid.*, p. 210 : « […] *qui omnes ad se venientes in eterna patria cives asscriberet*. »
[48] *Ibid.* : « […] *urbs caput antea fuit mundi, quae postmodum futura fuit caput ecclesiae*. »
[49] *Ibid.*, p. 212 : « […] *iudex discretorque rerum* […]. »

et sa paix, pouvait donner le cadre politique et social nécessaire à la venue du Christ, qui va quant à Lui prôner une autre loi, celle des Évangiles, et une autre paix, celle de Dieu.

De la même façon que le destin ou les dieux païens ne sauraient jouer aucun rôle dans la marche de l'histoire, l'homme en tant qu'être autonome, capable d'influer sur les événements et de leur donner un cours nouveau ou inattendu, ne peut avoir de place dans cette conception providentielle de l'humanité. L'homme est avant tout un instrument de Dieu. Il ne peut, lui qui n'est rien par lui-même[50], que s'en remettre à la miséricorde et à la grâce divines. La perspective de Salut est héritée de saint Augustin : l'homme n'est rien, ne peut rien, seul Dieu décide de lui accorder Sa grâce ou non. Ainsi, à propos de Maximin, Othon déclare que cet homme totalement impie, qui avait proscrit la foi chrétienne apparemment à tout jamais, a soudain été touché par la main de Dieu et a, contre son gré, promulgué un édit favorable aux chrétiens[51].

L'histoire obéit à un projet divin qui mène l'humanité vers la Cité de Dieu dont l'avènement subviendra après le Jugement dernier. Le déroulement de cette histoire ne saurait cependant être linéaire et connaît des césures, des moments lors desquels la Cité terrestre s'éloigne de la Cité céleste, des laps de temps pendant lesquels les signes de la présence de la Cité éternelle sont brouillés et ne sont plus guère perceptibles pour une humanité engluée dans le péché originel.

Dans le prologue du huitième livre, Othon distingue trois parties dans cette histoire des deux Cités. La première partie se rapporte à l'époque lors de laquelle le monde était « soumis à des princes païens[52] » : cela va donc de l'expulsion d'Adam et Ève du paradis originel au règne de Constantin puis de Théodose. Lorsqu'il évoque les événements qui se sont déroulés dans ce laps de temps, Othon n'a de cesse d'en souligner la cruauté, de mettre en exergue « les misères des choses inconstantes[53] » et de décrire les bains de sang qui ont marqué cette période.

La deuxième partie se rapporte à l'époque contemporaine : il s'agit d'une *civitas permixta*, d'une Cité mixte marquée par la coexistence du Bien et du Mal, mais aussi par l'unité enfin réalisée de l'*Ecclesia*, c'est-à-dire de la chrétienté[54]. De ce point de vue, un âge de la perfection a donc été atteint depuis que les princes ne sont plus païens, mais chrétiens :

---

[50] *Ibid.* : « […] *si quid sumus, qui per nos nichil sumus* […]. » (« Si nous sommes quelque chose, nous ne sommes rien par nous-mêmes. »)
[51] *Ibid.*, p. 304.
[52] *Ibid.*, p. 582 : « […] *sub principibus gentium vivens* […]. »
[53] *Ibid.*, p. 102 : « *mutabilium rerum miserias* ».
[54] Voir Joachim Ehlers, *Otto von Freising, Biographie. Ein Intellektueller im Mittelalter*, Munich, Beck, 2013, p. 183 *sq.*

seul cet âge voit se réaliser l'association harmonieuse des pouvoirs spirituels et temporels. On comprend dès lors pourquoi Othon n'a pas retenu la division augustinienne en six âges car, si la venue du Christ sur terre est bien sûr essentielle pour les deux auteurs, ce qui importe pour Othon est la concomitance du séculier et du spirituel. Elle seule marque la réalisation, même provisoire, de la Cité de Dieu sur terre. Or c'est justement la mise en danger actuelle de cette unité de la société chrétienne, la césure[55], qui semble annoncer la fin des temps. La querelle des investitures, la lutte entre l'empereur Henri IV et le pape Grégoire VII, l'excommunication de l'empereur suivie de l'humiliation de Canossa sont autant de signes annonciateurs du troisième âge de la Création : « Je lis et relis l'histoire des rois et des empereurs de Rome, mais je ne trouve avant Henri aucun souverain parmi eux qui fût excommunié ou déchu de son pouvoir par le Pontife de Rome[56]. » Et aussitôt il évoque le rêve de Daniel et les pieds de fer et d'argile de la statue ainsi que la pierre qui va la détruire. L'Empire est en train de s'effondrer, victime de sa faiblesse et des nombreuses injustices qu'il a commises et des guerres qu'il a menées. Le sixième livre s'achève d'ailleurs sur la prise de Rome par Henri IV (en 1084), l'élection de l'antipape Clément III (Guibert de Ravenne) et la mort du pape Grégoire VII en exil à Salerne en 1085. C'est bien cette scission au sein de la chrétienté qui, pour Othon, marque le début de la fin, le passage de l'âge de la perfection à celui du déclin[57]. Pour l'auteur, il ne fait donc plus aucun doute que la fin du quatrième empire annoncée par Daniel est en train de se réaliser et que le troisième âge du monde commence, celui de l'Antéchrist. L'ère de la *civitas permixta*, ouverte par Constantin et Théodose, touche à sa fin.

Le septième livre, s'il évoque les succès de la première croisade, n'en continue pas moins à mettre l'accent sur les divisions qui déchirent l'Empire et la chrétienté. Othon revient sur la lutte de pouvoir opposant l'empereur Henri IV à son fils : « Ainsi l'Empire était-il lamentablement divisé […][58]. » Il décrit également les combats opposant Conrad III aux ducs de Saxe, les guerres que se livrent les villes italiennes qui profitent de la vacance du pouvoir impérial, ainsi que la perte du comté d'Édesse en Palestine. Othon est aussi le premier à mentionner l'existence d'un certain prêtre Jean, habitant au-delà de la Perse et de l'Arménie et dont le règne incarne l'heureuse fusion du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel puisqu'il

---

[55] Otto Bischof von Freising, *Chronica sive historia […]*, *op. cit.*, p. 488 : « *scisma* ».

[56] *Ibid.*, p. 490 : « *Lego et relego Romanorum regum sive imperatorum gesta et nusquam invenio quemquam eorum ante hunc a Romano pontifice excommunicatum vel regno privatum* […]. »

[57] *Ibid.*, p. 492 : « *Tanta mutatione, tanquam a perfectione ad defectum vergente tempore, sexto operi finem imponamus* […]. » (« C'est par cet important changement, par lequel l'âge de la perfection fait place à celui de la chute, que nous souhaitons terminer le sixième livre […]. »)

[58] *Ibid.*, p. 512 : « *Igitur regno miserabiliter in se ipso diviso* […]. »

est à la fois « roi et prêtre[59] ». Hormis le Prêtre Jean, seul le mode de vie des moines et des ermites, dont Othon souligne la constance, est présenté comme exemplaire : épargnés par les misères, les tumultes et les mutations du temps, les moines et les anachorètes préfigurent la venue de la Jérusalem céleste et de la paix éternelle[60]. Ils apparaissent comme les seuls « vrais citoyens de la Cité de Dieu[61] », et c'est à leurs prières et leur intercession que revient le mérite d'avoir retardé la venue de l'Antéchrist. Seul le monachisme peut donc juguler la menace imminente de la fin du monde.

Cette annonce d'une fin du monde imminente n'est pas due à la vision pessimiste d'un moine, accablé par la peccabilité de l'homme et les événements funestes des temps, et rejetant le monde et ses vanités. Elle correspond à l'état d'esprit d'une époque – il suffit de songer à la prédication et aux attentes eschatologiques qui accompagnent la préparation de la deuxième croisade – et aux tensions politiques qui mettent l'unité de l'Empire en danger, notamment à la lutte entre Conrad III et le clan des Guelfes qui va marquer tout le règne de Conrad. Ce souverain, qui ne sera jamais sacré empereur à Rome, a été élu roi en 1138, alors que Lothar III avait désigné pour lui succéder son gendre Henri le Superbe. Celui-ci refuse l'élection de Conrad et se révolte. Il est mis au ban de l'Empire et se voit retirer son duché de Saxe puis celui de Bavière en 1139. Malgré le compromis obtenu en 1142 lors de la diète de Francfort, accord lors duquel on redonne à Henri le Lion le duché de Saxe qui avait été retiré à son père Henri le Superbe, les dissensions entre le roi et les Guelfes continuent. Elles touchent également le frère d'Henri le Superbe, Welf VI, qui se voit toujours refuser la dignité ducale qu'il revendique pour la Bavière, alors que celle-ci est confiée à Léopold de Babenberg.

La paix entre les Guelfes et les Hohenstaufen ne semblera rétablie qu'avec le couronnement de Frédéric Ier Barberousse. C'est d'ailleurs ce prince de la paix, ce « *Pacificus* », qu'Othon salue dans sa lettre dédicace de 1156 ainsi que dans la *Gesta Frederici imperatoris* dont il rédige les deux premiers livres entre 1156 et 1158. Frédéric est celui « qui, conservant à chacun ce qui lui appartient, [a] transformé une nuit couverte de nuages et pluvieuse en un spectacle radieux d'une délicieuse matinée et [a] redonné au monde une paix précieuse[62] ». Cela signifie-t-il qu'Othon n'attend plus la fin des temps ? Sans doute pas. Frédéric, par son gouvernement exemplaire (du moins au début de son règne), ne fait que

---

[59] *Ibid.*, p. 556 : « *rex et sacerdos* ».
[60] *Ibid.*, p. 566.
[61] *Ibid.*, p. 560 : « *vere civitatis Dei civium* ».
[62] *Ibid.*, p. 4 : « […] *qui re et nomine Pacificus appellamini, quia noctem nebulosam ac pluviosam ad delectabilia matutinae serenitatis spectacula cuique quod suum est conservando reduxistis pacemque amabilem mundo reddidistis* […]. »

repousser la venue de l'Antéchrist et accorder un répit au monde. Mais fondamentalement son règne ne peut rien changer.

La rupture, le changement radical, tels que nous les concevons aujourd'hui, c'est-à-dire comme une suite d'événements majeurs susceptibles de donner à l'histoire un cours nouveau, est donc par définition incompatible avec la pensée médiévale. Pour l'intellectuel du Moyen Âge, l'histoire est déjà écrite, elle est prédéterminée et ne peut que s'accomplir selon un plan providentiel irrévocable. Seule la cohérence de cette continuité, malgré les césures qui la marquent, mérite d'être étudiée et interprétée. Certes, selon les récits historiques les interprétations varient, les schémas sont légèrement modifiés, certains auteurs innovent en tel ou tel point, mais fondamentalement la vision du monde et de son devenir restent inchangés. Cela répond, nous l'avons dit, à la fois une conception sacralisée de l'histoire et à des perspectives idéologiques.

L'une des conséquences de cette maîtrise du temps eschatologique est que l'esprit médiéval se montre par nature hostile à ce que nous qualifions aujourd'hui de progrès. Cela ne signifie pas qu'il refuse toute innovation technique, mais que, fondamentalement, la société est immuable. L'ordre est figé, car voulu par Dieu, et toute tentative de remise en cause de cet ordre équivaut à pécher contre Dieu. Les conceptions eschatologiques qui mettent en exergue la situation actuelle, considérée sous un jour négatif, et laissent présager la venue de l'Antéchrist, « n'offrent aucun espoir de transformation profonde des conditions existantes[63] ». Pour l'homme médiéval, seule compte la quête ou la reconquête de l'harmonie originelle, une harmonie perdue qui ne sera rétablie que dans la Cité céleste. Et cette quête de l'harmonie et de la paix exclut par nature toute idée de rupture, d'innovation, de progrès ou de révolution.

[63] Bernhard Töpfer, « Eschatologie et millénarisme », Odile Demange (trad.), in Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 362.

Ordres menacés et innovations littéraires : les jeux carnavalesques de Niklaus Manuel pendant la Réforme

Threatened orders and literary innovations: The carnival games of Niklaus Manuel during the reformation

Klaus Ridder

Professeur de Germanistique à l'Université de Tübingen

Résumé

Du côté de l'Église catholique, les nouvelles idées de la Réforme sont perçues comme une menace massive envers l'ordre religieux et social en vigueur. Du point de vue réformateur, l'ancien ordre religieux, conditionné par le désordre causé par la manière de vivre du clergé et du pape, est représenté comme déficient. Par conséquent, l'adversaire confessionnel est assimilé à la menace pesant sur l'ordre. Des scénarios de menace antithétiques apparaissent. La question de savoir si la communication de la menace pendant la Réforme et la Contre-Réforme conduit également au renouvellement des formes littéraires est un sujet controversé. Cette contribution envisage la situation à travers le modèle théorique des « ordres menacés » mis au point par le SFB 923 de Tübingen afin d'appréhender les années 1518 à 1528 à Berne comme une période durant laquelle les ordres sont âprement remis en question et les jeux de carnaval de Niklaus Manuel considérés comme un « théâtre de menace ». Dans notre recherche, nous nous interrogeons sur les stratégies que développent les jeux en vue de présenter au public un scénario d'ordre menacé et de transmettre l'idéal d'une communauté nouvelle.

Abstract

The new ideas of the Reformation were perceived by Catholics as an enormous threat to the prevailing religious and social order. Proponents of the reformation portrayed the old religious order as discredited, notably due to the immoral lives led by the Pope and members of the clergy. Religious opposition became associated with a threat to order and contrasting scenarios of threat were constructed. Whether the model of threat communication in the Reformation and Counter-Reformation led to the emergence of new structures of literature is a controversial and disputed question. This proposition originates with the "Threatened Order" model, developed by Tübingen SFB 923 Special Research Department, in order to comprehend the years 1518-1528 in Bern as a phase involving a contested system and the carnival games of Niklaus Manuel as "Threat Theatre". The study investigates which strategies the dramas devised in order to depict the setting of a threatened order to the public and to convey the ideal of a new community.

Mots-clés

La Réforme à Berne ; les jeux de carnaval réformateurs ; les ordres menacés ; le théâtre de menace ; la communication de la menace ; le théâtre protestant ; les stratégies théâtrales ; l'Antéchrist ; les Hospitaliers de Rhodes ; les jeux de carnaval de Niklaus Manuel ; le fou (rôle); le paysan (rôle) ; le prédicateur protestant (rôle) ; la structure antithétique ; la nouvelle communauté ; une situation de décision ; l'atmosphère apocalyptique.

Keywords

The Reformation in Bern, the Reformation Carnival Games, Threatened Orders, Theatre of Threat, The Communication of Threat, Protestant Theatre, Theatrical Strategies, The Antichrist, The Knights Hospitaller of Rhodes, The Carnival Games of Niklas Manuel, The role of the Jester in Theatre, The role of the Peasant in Theatre, The role of the Protestant Preacher in Theatre, Antithetical Structure, The new Community, The Decision-Making Situation, The Apocalyptic atmosphere.

La Réforme à Berne

En 1518 parvenaient à Berne les premiers écrits de Martin Luther. La même année, le pape Léon X envoya une lettre d'indulgence à la ville de Berne. Le moine cordelier Bernhardin Samson de Milan arriva dans la cité, afin de mettre en place le commerce des indulgences. Son activité était très mal perçue, mais on ne peut pas encore parler d'un changement d'orientation de la ville en faveur des idées réformatrices. Dix ans plus tard, le 7 février 1528, à la suite d'une dispute publique, le Conseil bernois promulgua un édit, qui introduisit officiellement la doctrine réformée[64].

De plus, on se donna pour but de réorganiser les relations entre les autorités de la ville et l'Église : la ville prit en charge la juridiction religieuse, la messe fut supprimée, les images sacrées et les autels furent enlevés et un ordre réformé fut imposé pour les actes liturgiques. On obligea les prêtres à prononcer régulièrement des sermons au lieu de dire la messe. En outre, le célibat, les règles alimentaires et le jeûne furent abolis et les monastères fermés. Les fondateurs de communautés et de fondations religieuses purent disposer des patrimoines et des biens de celles-ci. Du point de vue religieux, social et culturel, cette réorientation fut autant une rupture radicale que le résultat d'une transformation à long terme.

La période de 1518 à 1528 ne peut être considérée comme un temps de renforcement continu de la cause réformatrice et d'affaiblissement constant des valeurs de la foi ancienne et de l'ordre établi. Les partisans des deux courants religieux étaient approximativement en nombre égal, tant au Grand Conseil qu'au Petit Conseil, les deux organes politiques de la ville. Durant ces années, il sembla à plusieurs occasions que l'un ou l'autre camp allait prendre l'avantage. Mais l'atmosphère générale changea à plusieurs reprises. La situation était tendue, la confrontation marquée par de fortes émotions publiques et l'on croyait l'ordre religieux et social menacé par les croyances traditionnelles et réformatrices. On polémiquait et on mobilisait. Le Conseil de la ville essaya de prévenir une escalade du conflit. De surcroît, il était soucieux de garder le contrôle sur les affaires ecclésiastiques, conquis au terme d'un long processus, même après le renforcement du mouvement protestant. On peut donc bien parler d'une situation d'ordre menacé.

---

[64] Pour la Réforme à Berne, voir p. ex. *450 Jahre Berner Reformation. Beiträge zur Geschichte der Berner Reformation und zu Niklaus Manuel*, Berne, Historischer Verein des Kantons Bern, coll. « Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern » (n° 64/65), 1980/81 ; Glenn Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leyde-Cologne, Brill, coll. « Studies in Medieval and Reformation Thought » (n° 85), 2002, p. 42-57 ; André Holenstein (dir.), *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, Berne, Stämpfli, coll. « Berner Zeiten » (n° 3), 2006.

À la tête du mouvement protestant de Berne ne se trouvait pas une personnalité charismatique unique. Apparemment, dans chaque organe décisionnel, un groupe de conseillers municipaux représentait la position réformatrice. L'un de ces représentants était le mercenaire, peintre, homme politique et auteur Niklaus Manuel. Depuis 1510, il était membre du Grand Conseil et en 1528, après la fin de la dispute de Berne, il fut élu au Petit Conseil. Lors de cet événement, il œuvra en quelque sorte comme animateur lors des discussions (en allemand « *Rufer* »). En tant que membre du Petit Conseil, Manuel assuma, durant les années suivantes, de nombreuses fonctions et missions diplomatiques. Il devint un représentant de la réorientation religieuse de Berne et il utilisa les ressources politiques mises à sa disposition pour imposer le nouvel ordre[65].

Et pourtant, Manuel mobilisa déjà contre l'ordre religieux traditionnel durant les années précédant son mandat réformateur. Il se servit du jeu de carnaval comme d'un média établi et de grande portée pour mettre en valeur les convictions des réformateurs. Au printemps 1523, on donna les jeux *Du pape et de sa prêtraille* (*Vom Papst und seiner Priesterschaft*) ainsi que *De l'opposition entre le pape et le Christ* (*Vom Papst und Christi Gegensatz*). Les représentations ont probablement trouvé un véritable écho parmi la population[66]. Cependant, peu de temps après, le contexte changea à nouveau, car le troisième jeu de carnaval écrit en 1525 par Manuel, *Le marchand d'indulgences* (*Der Ablasskrämer*), ne fut pas imprimé. C'est notamment en raison de ces pièces que Manuel est considéré comme

---

[65] Pour la vie et l'œuvre ainsi que le rôle de Manuel lors de la Réforme à Berne, voir Cäsar Menz et Hugo Wagner (dir.), *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann. Katalog des Kunstmuseums Bern*, cat. expo. (Berne, Kunstmuseum, 22 septembre au 2 décembre 1979), Berne, Kunstmuseum, 1979 ; Susan Marti (dir.), *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation*, Zurich, Bernisches Historisches Museum - Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2016.

[66] Le chroniqueur bernois Valerius Anselm écrit que les représentations de ces jeux ont trouvé un très grand intérêt et que les pièces ont souvent été imprimées et largement diffusées : « *Es sind ouch dis jars zu^{o} grosser fu^{e}rdrung evangelischer friheit hie zu^{o} Bern zwei wolgelerte und in wite land nuzlich ussgespreite spil, fu^{e}rnemlich durch den ku^{e}nstlichen malermeister Niclausen Manuel, gedichtet und offenlich an der kru^{e}zgassen gespilet worden, eins, namlich der totenfra^{e}sser, beru^{e}erend alle misbru^{e}ch des ganzen babstu^{o}ms, uf der Pfaffen-Vassnacht, das ander von dem gegensaz des wesens Kristi Jhesu und sines gena^{e}mten stathalters, des Ro^{e}mschen babsts, uf die alten Vassnacht. […] Durch dis wunderliche und vor nie, als gotsla^{e}sterliche, gedachte anschowungen ward ein gross volk bewegt, kristliche friheit und ba^{e}bstliche knechtschaft zu^{o} bedenken und ze underscheiden. Es ist ouch in dem evangelischen handel kum ein bu^{e}echle so dik getrukt und so wit gebracht worden, als diser spilen* » (« Cette année également, en faveur de la liberté évangélique, ici à Berne, deux jeux très érudits et utiles, diffusés à travers tout le pays, composés à la perfection par l'artiste peintre Manuel, ont été représentés en public dans la *Kreuzgasse* : l'un, à savoir le bouffeur de morts [= *Du pape et de sa prêtraille*], abordant tous les abus de la papauté dans son ensemble, pendant le carnaval des prêtres [= 25 février] ; l'autre, portant sur l'opposition entre le caractère de Jésus Christ et son représentant officiel, le pape romain, pendant le vieux carnaval [= 4 mars] […]. À travers cette représentation spectaculaire et jamais vue au préalable dans une forme pareillement blasphématoire, une foule a été incitée à réfléchir sur la différence entre la liberté chrétienne et la servitude papale. Et c'est pourquoi, dans la cause évangélique, jamais aucun livre n'a aussi souvent été imprimé et si largement diffusé que l'ont été ces jeux. »), *Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm*, Berne, Historischer Verein des Kantons Bern, t. 4, 1893, p. 475. Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'allemand sont de l'auteur de l'article.

l'inventeur du jeu de carnaval réformé[67]. Notre propos est d'analyser les relations entre les éléments traditionnels et les éléments novateurs dans les jeux de Niklaus Manuel.

Les ordres menacés

Lorsqu'il s'agit des innovations et des bouleversements religieux et sociaux provoqués par la Réforme, la recherche adopte souvent des positions extrêmes : on parle tantôt d'une approche radicalement nouvelle, tantôt d'une transformation progressive. Il existe assurément des argumentations plus nuancées[68], mais ces positions extrêmes sont toujours défendues. Nous renonçons ici à approfondir davantage de telles directions de recherche, pour envisager la situation à travers le modèle théorique des « ordres menacés », mis au point par le SFB 923 de Tübingen[69]. Nous appréhenderons les années 1518-1528 à Berne comme une période où les ordres sont fortement remis en cause, et analyserons les jeux de carnaval de Niklaus Manuel comme un « théâtre de menace » (« *Bedrohungstheater* »). Nous entendons par là des formes de théâtre se référant implicitement et explicitement à des ordres religieux ou sociaux considérés comme menacés, et qui relèvent de modèles de composition particuliers[70].

Qu'est-ce qui est caractéristique d'une situation d'ordre menacé ? Selon la conception du SFB 923, les ordres sont menacés si des acteurs contemporains sont persuadés de ne plus pouvoir se fier à des formes d'action bien établies et qui leur sont familières. Une telle

---

[67] Les jeux de carnaval de Manuel sont cités d'après l'édition : Niklaus Manuel, *Werke und Briefe. Vollständige Neuedition*, Paul Zinsli, Thomas Hengartner, Barbara Freiburghaus (éd.), Berne, Stämpfli, 1999, p. 101-283 (avec des commentaires). Pour ces pièces, voir notamment : Peter Pfrunder, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtskultur der Reformationszeit – Die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zurich, Chronos-Verlag, 1989 ; Glenn Ehrstine, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern […], op. cit.*, p. 90-113 ; Heidy Greco-Kaufmann, « Niklaus Manuel, der Fastnachtspieldichter », in Susan Marti (dir.), *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer […], op. cit.*, p. 72-77.

[68] Une position plus modérée est prise par Bernd Hamm qui combine les catégories « recommencement sans présuppositions » et « transformation accélérée » pour ainsi parvenir aux différenciations nécessaires dans les domaines spécifiques, comme par exemple dans le champ de la ritualité ou de l'économie du Salut. Concrètement, il propose quatre catégories : (1) bouleversement, (2) changement avec des éléments amplificateurs/accélérateurs, (3) changement dans le sens d'une transformation progressive à long terme, sans éléments amplificateurs/accélérateurs et (4) innovation au sens propre ; voir Berndt Hamm, « Wie innovativ war die Reformation ? », in Andreas Holzem (dir.), *Normieren, Tradieren, Inszenieren. Das Christentum als Buchreligion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, p. 141-155.

[69] Le SFB 923 « Ordres menacés » est un programme de recherche de l'université de Tübingen financé par la DFG (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*).

[70] Pour la conception du SFB 923 « Ordres menacés », voir les articles dans le recueil : Ewald Frie, Mischa Meier (dir.), *Aufruhr - Katastrophe - Konkurrenz - Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*, Tübingen, Mohr Siebeck, coll. « Bedrohte Ordnungen » (n° 1), 2014. Mischa Meier a analysé des questions comparables à celles traitées dans la présente contribution dans des études historiographiques : Mischa Meier, « Xyngráphein – Historiographie und das Problem der Zeit. Überlegungen zum Muster der "Verdichtung" in der europäischen Historiographie », *Historische Zeitschrift*, n° 300, 2015, p. 297-340.

inquiétude suscite des formes de communication particulières, qui traitent des sources de la menace ou des possibilités de la surmonter. Cette communication liée à la menace est empreinte de fortes émotions et écarte éventuellement d'autres thèmes.

Une forte évolution des émotions publiques, le sentiment que le temps dont on dispose s'amenuise, ainsi que la priorité donnée à la communication sur la réalité même de la menace mènent également à une nouvelle évaluation des situations. Les ordres menacés sont, de ce fait, des moments et des espaces-temps durant lesquels peuvent se former de nouvelles idées et de nouvelles possibilités d'action. De telles situations trouvent un écho dans des textes narratifs, des œuvres littéraires, ainsi que des représentations théâtrales. On y débat de ces anciens ordres désormais fragilisés, tout comme de la reconfiguration d'un nouvel ordre. L'analyse de situations d'ordres menacés peut, en conséquence, contribuer à la compréhension des innovations esthétiques[71].

Pour les partisans de l'ancienne foi, les nouvelles idées de la Réforme sont perçues comme une menace massive de l'ordre religieux et social en vigueur. Du point de vue réformateur, l'ancien ordre religieux est représenté comme étant déficient, conditionné par la manière de vivre licencieuse du clergé et du pape. Ainsi, l'adversaire confessionnel est assimilé à la menace pesant sur l'ancien ordre, et on voit apparaître des scénarios de menace antithétique. La reconfiguration que l'on revendique pour la communauté chrétienne emprunte différentes directions. La question de savoir si la communication de la menace durant la Réforme contribue aussi au renouvellement des formes littéraires est un sujet controversé.

Le théâtre de la Réforme

Deux phases peuvent être distinguées dans l'histoire du drame à l'époque de la Réforme et de l'ère confessionnelle : durant les premières années de la Réforme naissent des pièces à tendance contestataire dirigées contre l'Église ancienne, comme le sont les jeux de Niklaus Manuel. Cette tradition des jeux de carnaval, mettant en scène la Réforme, sera

[71] Ewald Frie et Boris Nieswand, « "Bedrohte Ordnungen" als Thema der Kulturwissenschaften. Zwölf Thesen zur Begründung eines Forschungsbereiches », *Journal of Modern European History*, n° 15, 1, 2017, p. 6 : « *"Bedrohte Ordnungen" sind Momente, in denen der historische Prozess stärker formbar wird, in denen neue Akteure auftreten, neue Ideen an Bedeutung gewinnen können, neue Handlungsskripte entwickelt werden können.* » (« Les "ordres menacés" sont des moments pendant lesquels le processus historique est plus influençable, de nouveaux acteurs apparaissent, des idées nouvelles peuvent gagner en importance et de nouvelles façons d'agir peuvent être développées »).

abandonnée peu après 1526[72]. Au cours de la deuxième phase apparaissent des drames bibliques, des jeux moralisateurs et allégoriques, essayant de transmettre au plus grand nombre possible de couches sociales la compréhension que les protestants peuvent avoir du message biblique. À Berne, cette tradition débute en 1538 avec le drame *Joseph* de Hans von Rüte[73].

Le débat critique moderne sur les aspects novateurs du théâtre réformé démontre des formes de clivage similaires à la discussion sur les innovations sociales ou religieuses de l'époque de la Réforme. D'un côté (notamment dans la recherche « catholique » un peu ancienne), on insiste sur la déchéance et la dégradation des standards esthétiques que le théâtre du Moyen Âge tardif avait permis d'atteindre. Mais, de l'autre côté, on valorise au contraire ce qui apparaît comme une toute nouvelle approche, celle qui se manifeste par exemple dans les jeux de Pâques ou ceux de la Passion. La plus récente étude détaillée du drame protestant par Detlef Metz fait totalement abstraction de la discussion sur les valeurs et se concentre sur la dimension religieuse et théologique des pièces[74].

Nous prendrons ici seulement en considération la première phase de développement du théâtre réformé. Le jeu de carnaval y est utilisé comme un instrument permettant d'intervenir dans les affrontements religieux et sociaux. Les jeux de Manuel marquent, comme l'écrit Eckehard Simon, « un tournant dans l'histoire des jeux de carnaval en tant que moyen de communication public. Toutefois, ils n'étaient ni les premiers, ni les seuls avec

---

[72] Voir Eckehard Simon, « Fastnachtspiele inszenieren die Reformation. Luthers Kampf gegen Rom als populäre Bewegung in Fastnachtspielzeugnissen, 1521-1525 », in Klaus Ridder (dir.), *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen, Niemeyer, 2009, p. 115-135. En 1531, le jeu de carnaval *L'idolâtrie* (« *Abgötterei* ») de Hans von Rüte, autour de la dame Wirrwärr, est joué à Berne. Voir Hans von Rüte, *Sämtliche Dramen*, Friederike Christ-Kutter, Hellmut Thomke, Klaus Jaeger (éd.), Berne, P. Haupt, coll. « Schweizer Texte » (n° 1), 2000, p. 11-105.

[73] Hans von Rüte, *Sämtliche Dramen […]*, *op. cit.*, p. 110-249. Pour le théâtre de la Réforme à Berne, voir la présentation d'ensemble de Glenn Ehrstine, « Theokratie und Theater. Die Indoktrination der neuen Lehre im Schauspiel », in André Holenstein (dir.), *Berns mächtige Zeit […]*, *op. cit.*, p. 218-222.

[74] Detlef Metz, *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, 2013, p. 822 *sq.* : « *Das protestantische Drama ist als Medium der Theologen, der Lehrer und Pfarrer, besonders auch als Medium des nach Vergewisserung suchenden, angefochtenen Pfarrerstandes wahrzunehmen. Dies erweist sich als der hermeneutische Schlüssel zum Verständnis des geistlichen Dramas, mindestens des konfessionellen Zeitalters.* » (« Le drame protestant doit être considéré comme un médium des théologiens, des enseignants, et des prêtres, particulièrement aussi comme un médium utilisé par les prêtres, dont la situation est contestée, et qui sont en quête d'une nouvelle assurance. Ceci s'avère être la clé herméneutique pour comprendre le drame religieux, du moins à l'époque confessionnelle »).

lesquels les activistes urbains du carnaval partirent en campagne contre le pape, le commerce des indulgences, l'institution monastique et les prétentions au pouvoir de l'Église romaine[75]. »

Il semble cependant problématique de considérer ce théâtre contestataire comme étant progressiste et critique, tandis que le théâtre jésuite ultérieur, suivant la même logique, apparaît comme régressif et réactionnaire[76]. Mais en quoi ces jeux sont-ils novateurs, et qu'est-ce qui peut au regard de la tradition du jeu de carnaval être considéré comme déjà connu ?

Le jeu de carnaval réformateur

Les jeux de carnaval réformés doivent être perçus comme révélateurs de l'apparition d'une menace pesant sur l'ordre existant. Les nouvelles idées religieuses conduisent la société urbaine à un état d'insécurité : la validité de l'ordre ancien est remise en question, un ordre nouveau n'a pas encore été créé. On établit des formes de communication dans lesquelles l'insécurité est mise en relation avec des sources de menaces concrètes, et on envisage des mesures pour surmonter la menace.

Dans les jeux de carnaval de Niklaus Manuel, les abus de pouvoir des représentants de l'ordre religieux ancien sont dénoncés, la situation actuelle est dramatisée et chargée d'émotions et l'on met en scène, par contraste, d'autres possibilités d'action. Cette mobilisation se déroule sous le couvert du carnaval, car les nouvelles idées religieuses comportent effectivement une composante que l'on peut sans doute qualifier de « socio-révolutionnaire[77] ». L'état d'insécurité doit déboucher sur une prise de décision et une nouvelle communauté ayant sa propre identité doit être constituée. La représentation vise précisément à intégrer le public dans cette nouvelle communauté.

Il faut se demander quelles stratégies développent les jeux pour présenter au public un scénario d'ordre menacé et pour transmettre l'idéal d'une communauté nouvelle. À cette fin, quatre procédés peuvent être observés dans les pièces : (1) La création d'une structure

---

[75] Eckehard Simon, *Fastnachtspiele inszenieren die Reformation […]*, *op. cit.*, p. 117 *sq.* : « *einen Wendepunkt in der Geschichte des Fastnachtspiels als öffentliches Medium. Sie waren jedoch weder die ersten noch die einzigen Fastnachtspiele, mit denen städtische Fastnachtsaktivisten gegen den Papst, den Ablasshandel, das Mönchswesen und die Machtansprüche der römischen Kirche zu Felde zogen.* »

[76] Concernant précisément *cette* problématique de valorisation, voir Detlef Metz, *Das protestantische Drama […]*, *op. cit.*, p. 30, note A.65.

[77] Ceci explique pourquoi ils ont eu un si grand succès à Berne, mais pourrait aussi être la raison pour laquelle la pièce *Le marchant d'indulgence*, achevée en 1525, n'a plus été représentée.

antithétique, afin d'exprimer la menace actuelle ; (2) la constitution d'une nouvelle communauté dont dépend le bien-être social et religieux de chacun ; (3) la représentation du présent comme moment de décision entre ordre ancien et ordre nouveau ; (4) l'évocation d'une ambiance générale, dans laquelle coexistent la peur de la perdition et l'espérance du salut. Ces procédés seront par la suite concrétisés de façon exemplaire dans le premier jeu de Niklaus Manuel, *Du pape et de sa prêtraille*. Mais en premier lieu il est important d'évoquer l'enchaînement des scènes qui constituent ce jeu de carnaval :

Dans la « scène des bouffeurs de morts » (« *Totenfresser* »), les funérailles d'un riche paysan donnent matière à fustiger la mauvaise habitude que constituent les messes des morts et les messes anniversaires, et donc la politique d'exploitation du pape et du clergé. La scène suivante fait apparaître le pape en tant que seigneur de guerre ovationné (« scène de la garde du pape »). Celui-ci refuse de fournir toute aide à Rhodes, île pourtant menacée par les Turcs, et prépare au lieu de cela des campagnes contre les régions chrétiennes (« scène du chevalier de Rhodes »). Dans la « scène des Paysans », sept paysans expriment leurs protestations contre les agissements du pape. Saint Pierre déclare finalement que le pape n'est pas un gouverneur, mais l'Antéchrist (« scène des apôtres »). Dans les deux dernières scènes, les préparatifs de guerre du pape (« scène du recrutement ») contrastent avec le sermon final du prédicateur protestant Lüpold Schüchnit (« Ne-craint-rien »).

(1) La structure antithétique

Manuel conçoit une structure antithétique dans la scène d'introduction des « bouffeurs de morts », en premier lieu du point de vue du pape et du clergé : ces représentants de l'Église, vivant de débauche et de spoliation, se retrouvent face à face avec les simples laïcs (« *das gmein volck* », v. 97), qui, par peur de mettre en jeu le salut de leur âme, ne se révoltent pas contre le système des offices des morts, des offrandes et des lettres d'indulgence (v. 5-12, v. 104 *sq.*). Dans une auto-description empreinte d'orgueil, les clercs exposent leurs pratiques : ils éveillent l'espoir du salut et attisent la peur de l'enfer, leurs deux plus importants instruments de domination. L'achat de moyens d'obtenir le salut abrège les souffrances de l'âme au purgatoire, l'excommunication envoie quelqu'un définitivement en enfer (v. 59 *sq.*, v. 76-79). On prêche le droit ecclésiastique plutôt que le saint Évangile, car ce dernier enseigne (« *Solt es nach Euangelischer wyß zu^{o}gan* », v. 71) une vie faite de pauvreté et de simplicité (v. 63 *sq.*). Si on le désire, c'est de cette manière que l'on domine le monde : telle est l'argumentation développée par le pape (v. 81), qui passe aux yeux des laïcs pour un Dieu tout-puissant (« *gwaltiger gott* », v. 85) et entretient cette réputation.

Les personnages, dans la seconde partie, des « bouffeurs de morts » montrent cependant clairement que l'ordre religieux et social est menacé. On représente des menaces qui dévoilent une situation très tendue au sein de la société. La structure antithétique évolue à présent vers un face-à-face entre clergé et réformés[78]. Un abbé (Adam Niemer-gnu^{o}g, « Adam Insatiable ») voit, par exemple, dans les mains de tous les paysans les Écritures saintes (« *euangelischen schrifften* », v. 348) : ces derniers osent reprocher aux moines de s'engraisser comme des cochons dans les monastères, une institution ecclésiastique (v. 367-376) qui, tout comme le commerce des indulgences, ne trouve aucune justification dans les Écritures (réplique du prieur Alexander Relling, v. 379-404). Afin de surmonter les menaces venant de l'intérieur de la société, les représentants de l'ordre ancien n'envisagent pas d'autre solution que d'imposer le retour à la tradition par la violence. Ce ne sont pas les préoccupations religieuses qui se retrouvent au premier plan, mais exclusivement le maintien du pouvoir : « Ainsi nous faisons des laïcs des fous » (« *So machend wir die leyen zu^{o} narren* », v. 230).

La scène suivante, celle du « chevalier de Rhodes », déplace l'antagonisme structurel de la pièce au niveau de la confrontation contemporaine entre monde chrétien et monde musulman. Le grand maître des Hospitaliers de Rhodes, à travers un chevalier accourant sur scène, demande l'appui du pape dans son combat contre les troupes musulmanes (v. 886-941). En 1522, l'année précédant la représentation de la pièce, Rhodes était tombée après s'être défendue durant six mois contre les attaques. Le pape refuse son aide, au motif qu'il doit s'occuper de l'expansion du territoire papal à l'intérieur des régions chrétiennes.

Wir müßend vns deß allwegen u^{e}ben
Das wir gewünnend land vnd lütt
Sunst so schatzt man den papst nüt
Vnd hielt man mich nit mee für ein gott. (v. 975-978).

---

[78] Un vicaire (Joannes Fabler) se voit confronté à des paysans qui ont perdu la peur de l'excommunication et à des dignitaires ecclésiastiques, qui ont lu l'Évangile correctement et engagent avec lui une virulente dispute sur le sujet (v. 174-210). Un prévôt (Fridrich Gytsack) espère du pape une interdiction de la nouvelle forme de prédication évangélique. Il devrait être défendu de prêcher autre chose que l'idée selon laquelle seul le pape peut assurer le salut ou la damnation de l'âme (« *der papst allein vermag / Die sel in die hell vnd hymel zu^{o} bringen* », v. 214 *sq*.). ─ La déclaration du doyen (Sebastian Schind-den-puren), « *Was han ich mit dem Euangely zschaffen / Es ist doch gantz vnd gar wider vns pfaffen* », (« L'Évangile ne me regarde pas, il est absolument dirigé contre nous, les prêtres » (v. 237 *sq*.), suggère que le droit canonique et les Évangiles sont mis en balance. ─ Un abbé (Mattern Wetterleich) se plaint de la large diffusion de l'Ancien et du Nouveau Testament en langue allemande à l'aide de l'imprimerie. Chaque paysan sachant lire pourrait se croire supérieur à un prêtre ordinaire (v. 269-272). ─ Un chapelain (Vlric Nüßblust) se plaint que les laïcs déduisent de leur lecture des épîtres de Paul la suppression du célibat et le mariage des prêtres. Le caractère problématique d'un tel changement vient, selon lui, du fait qu'un prêtre reste toute sa vie durant lié à une épouse, tandis qu'une maîtresse, devenue vieille et disgracieuse, pourrait sans problèmes être chassée (v. 313-342).

> « Pour cette raison, nous devons partout faire des efforts afin de gagner des pays et des gens. Autrement, on n'aurait plus d'estime pour le pape et on ne me prendrait plus pour un dieu. »

À la suite de cela, le chevalier de l'ordre des Hospitaliers qualifie le pape d'Antéchrist (v. 1029) et établit un parallèle entre le rouge des habits ecclésiastiques et la soif de sang de ceux qui les portent (v. 1044-1055). Ce mode de pensée manichéen atteint ainsi son expression la plus virulente : le pape personnifie les pires abus, tandis que dans le Christ se concentrent toutes les valeurs positives.

Le parallèle entre le temps présent et l'histoire biblique du salut donne lieu à une autre scène : l'apôtre saint Pierre ne peut reconnaître en ce pape aimant le faste et avide de guerre son successeur et le considère même comme un Turc ou un païen, car il se déplace en chaise à porteurs (v. 1466-1477). Il s'étonne d'avoir légué au pape le pouvoir de disposer de pays et de personnes très riches, alors qu'il ne possédait pourtant ni biens ni argent ; il est également incapable de se souvenir être un jour allé à Rome (v. 1494-1503). Saint Paul et saint Pierre considèrent comme incongru le fait que le pape se désigne lui-même comme étant le représentant du Christ, bien qu'il ne prêche et n'enseigne pas (v. 1696, 1720). Saint Paul exprime la certitude que, le jour venu, Dieu révélera les agissements du pape et le jugera (v. 1735-1737).

(2) La constitution d'une nouvelle communauté

Les jeux de carnaval réformateurs ne s'arrêtent pas uniquement à la critique de l'ordre traditionnel. Il s'agit également pour eux de manifester l'idéal d'une nouvelle communauté religieuse et sociale. La représentation doit contribuer au développement d'une identité collective pour les membres d'une telle communauté et initier une transformation chez les spectateurs : d'exploités et de dupes, ils deviennent des frondeurs, artisans de leur propre liberté et des chrétiens évangéliques. Dans la scène des paysans, le personnage du prédicateur, Lüpold Schüchnit, fait pour la première fois son apparition : il est conçu comme un lien entre les évènements se déroulant sur scène et la réalité des spectateurs. Le prédicateur donne une image de ce qui devient possible si de simples laïcs réformés s'unissent afin d'agir ensemble : cela débute avec l'histoire de l'émancipation du paysan Nickli Zettmist (« Répand-le-fumier »), qui après avoir dit un mot irréfléchi, est excommunié par l'autorité religieuse locale (« *Kirchherr* ») ; pour cette raison, il achète une lettre d'indulgence à la cathédrale de Berne, ce qui le met en situation de détresse financière, mais lui fait penser qu'il est sauvé, jusqu'au moment où il est instruit de l'inefficacité de l'indulgence par des personnes avisées :

Do ward ich gantz von zorn entrüst
Vnd han den arß an brieff gewüst. (v. 1160-1161)

« Cela m'a tellement mis en colère, qu'avec la lettre je me suis essuyé le cul. »

Le commentaire de cette histoire par six autres paysans démontre ensuite de façon programmatique les principes de la pensée et de l'action évangéliques : les marchands d'indulgences auraient dû être jetés hors de la cathédrale, comme Jésus l'avait fait avec les marchands du temple (v. 1196-1223) ; ce n'est pas l'acquisition d'une indulgence, mais l'action d'aimer son prochain qui est une œuvre de la volonté de Dieu (v. 1259-1262) ; ce n'est pas la domination des curés, mais l'autorité profane qui est voulue par Dieu (v. 1316-1322) ; il est légitime de payer des impôts aux autorités, mais pas au clergé (v. 1328-1335) ; le royaume des cieux est justement ouvert aux pauvres (v. 1344-1353). Le discours final du prédicateur résume ce programme dans une sorte de supplication, maintenant clairement dirigée vers le public : que Dieu souhaite assister ceux qui veulent construire une communauté sur la base des Écritures saintes (v. 1870 *sq*.) au lieu des écritures humaines, qui tiennent à prêcher l'Évangile (v. 1889) à la place des doctrines de l'Église et s'appuient sur le Christ comme figure de pauvre (v. 1915-1930) plutôt que sur un pape avide de pouvoir.

(3) La représentation du présent en tant que situation de décision

Dans la « scène des bouffeurs de morts », un jeune moine (Huprecht Irrig), qui ressent la règle de l'ordre comme un lourd fardeau, mais qui ne peut fuir le cloître par peur d'être persécuté et incarcéré, prend la parole (v. 495-524). L'affrontement d'intérêts divergents signale la présence d'un conflit intérieur : celui-ci appelle une décision, mais elle ne peut être prise à cause de la violence qu'elle pourrait engendrer. Le jeune moine a l'impression que sa vie est gâchée. Il ne voit pas d'échappatoire. À l'inverse, dans la scène des paysans, Nickli Zettmist, qui dans le passé avait été victime des pratiques cléricales, décide d'agir : il se détourne en colère de l'Église ancienne (v. 1160 *sq*.) et devient un pionnier de la nouvelle foi.

Même s'il s'agit ici de la décision d'individus isolés, il existe également une pression décisionnelle au niveau des institutions. Avec précipitation, le chevalier de l'ordre des Hospitaliers monte sur scène (v. 863 *sq*.), afin de solliciter l'aide du pape pour la bataille décisive. Le message est le suivant : si Rhodes tombe, alors le chemin vers « l'Europe centrale » s'ouvrira aux Ottomans (v. 929-931). Le pape ignore cette menace extérieure contre la chrétienté, mais recrute, en revanche, des mercenaires pour la guerre intérieure (« scène du recrutement »). C'est aux paysans qu'il revient de prendre en charge le paiement des soldes

réclamées par les lansquenets (mercenaires) chevronnés (v. 1464 *sq*.). Les spectateurs n'en apprennent pas davantage sur la grande guerre que le pape prépare. C'est justement pour cette raison que naissent l'impression d'un temps qui s'accélère et qui s'amenuise ainsi que la nécessité grandissante d'une action de l'autorité politique. Or, ce n'est pas l'opposition guerrière qui est suggérée, mais l'élargissement de la communauté évangélique. Dans son discours final, Schüchnit s'adresse directement aux autorités de la ville. Que Dieu leur vienne en aide, afin que les édiles se considèrent comme les serviteurs de Dieu et non pas comme des souverains fixant eux-mêmes leur propre légitimité. Les intérêts personnels ne doivent pas se mêler à leur mission chrétienne (v. 1931-1938). On comprend ainsi que les autorités de la ville devraient adopter la nouvelle compréhension de l'Évangile, c'est-à-dire se rallier au mouvement réformateur.

(4) L'évocation d'une atmosphère particulière

Le pape et le clergé sont, dans la pièce de Manuel, plus ou moins clairement identifiés au mal. Le pape est considéré comme la personnification de l'Antéchrist[79], le clergé représente son bras droit et l'indulgence est le symbole de l'usurpation du pouvoir. Ces éléments apocalyptiques suscitent la terreur du Jugement dernier. Les histoires traitant de l'émancipation des paysans qui combattent pour la foi et l'activité du prédicateur évangélique évoquent l'espoir de rédemption et la confiance dans le salut. La mise en scène dramatique d'une atmosphère de fin des temps et de nouveau départ est à la base d'un modèle d'interprétation apocalyptique[80] : l'hégémonie de l'Antéchrist doit prendre fin, pour que le royaume de Dieu puisse advenir. L'aspiration à la rédemption est identique à l'espoir d'une rupture. La continuité de l'existant et la permanence de l'ordre ancien sont en revanche perçues comme des menaces. Ainsi, l'obstination à garder l'ordre ancien est vécue comme un danger pour la communauté des hommes. L'établissement d'une communauté réformatrice éveille des désirs de rédemption. La dramatisation de cette atmosphère particulière incite à un nouveau départ : la passivité ne favorise que la progression des abus existants.

À la différence de l'apocalypse, la perception de la menace ne réduit cependant pas les moyens d'action : elle doit motiver une réorientation politique en faveur d'une reformulation des maximes religieuses et un revirement fondé sur le principe de solidarité de la

[79] Le pape se rapproche de l'Antéchrist (déjà dans la désignation du rôle, il est qualifié d'« *Entchistelo* », v. 58), qui a la prétention d'être l'égal de Dieu. L'épée de Dieu condamnera le pape et le clergé à l'enfer, comme cela est écrit par l'Antéchrist (v. 1056-1063).

[80] À ce sujet, voir Jürgen Link, « Zum Anteil apokalyptischer Szenarien an der Normalisierung der Krise », in Uta Fenske (dir.), *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, coll. « Edition Kulturwissenschaft » (n° 13), 2013, p. 33-47.

communauté. L'ambivalence entre les peurs apocalyptiques et les espérances de salut, qui caractérisent l'atmosphère des jeux de carnaval de Manuel, est aussi la traduction d'une situation politique singulière dans laquelle une partie de la classe dirigeante urbaine est favorable aux idées de la Réforme, tandis que les autorités de la ville ne parviennent pas à imposer de position univoque[81].

Le théâtre de menace

Presque tous les éléments du jeu de carnaval de Niklaus Manuel sont présents dans la tradition du Moyen Âge tardif. Ainsi, on retrouve le face-à-face agressif de deux communautés religieuses, les juifs et les chrétiens, aussi bien dans les jeux de carnaval de Nuremberg que dans les jeux de la passion (p. ex. dans la *Passion de Francfort*, *Frankfurter Passionsspiel*[82]). Or, la confrontation se produit ici dans le cadre de l'histoire du Salut. Celle-ci fournit une trame dramatique très claire qui permet au spectateur de s'identifier aisément à la communauté chrétienne mise en scène. Cette dernière n'a donc pas besoin d'être réaffirmée dans ses fondements. On rencontre également des interprétations apocalyptiques dans la tradition du théâtre profane (p. ex. dans *Le carnaval de l'Antéchrist*[83], *Des Entkrist Vastnacht*) et religieux ; un lien émotionnel créé par les différentes atmosphères unit les acteurs et les spectateurs. Les paysans sont, dans la tradition antérieure des jeux de carnaval, presque exclusivement représentés comme des fous ou sont l'objet de moqueries. Dans les jeux de Manuel, au contraire, les personnages sont présentés de manière positive et le spectateur peut facilement s'identifier à cette image d'une émancipation réussie face à l'exploitation et la répression. Le paysan incarne la figure idéale d'un « chrétien évangélique érudit[84]». On a vu

---

[81] Pour cette raison, les jeux sont pour Pfrunder également « l'expression d'un difficile exercice d'équilibre entre le soutien de la Réforme et la peur de l'escalade des mouvements indésirables et des effets secondaires qui dépassent largement le domaine religieux et menacent en tout l'ordre social ». Peter Pfrunder, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser […]*, *op. cit.*, p. 246 *sq.* : « *Ausdruck einer politischen Gratwanderung zwischen der zögernden Befürwortung der Reformation und der Angst vor der Eskalation unerwünschter Bewegungen und Begleiterscheinungen, die weit über den religiösen Bereich hinausgehen und die gesamte soziale Ordnung bedrohen* ».

[82] Nous renvoyons à *Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionsspiel. Mit den Paralleltexten der "Frankfurter Dirigierrolle", des "Alsfelder Passionsspiels", des "Heidelberger Passionsspiels", des "Frankfurter Osterspielfragments" und des "Fritzlarer Passionsspielfragments"*, Johannes Janota (éd.), Tübingen, Niemeyer, coll. « Die hessische Passionsspielgruppe, Edition im Paralleldruck » (n° 1), 1996. Voir aussi le commentaire : Klaus Wolf, *Kommentar zur "Frankfurter Dirigierrolle" und zum "Frankfurter Passionsspiel"*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck », Ergänzungsband 1, 2002, p. 283-859.

[83] Voir *Frühe Schweizerspiele*, Friederike Christ-Kutter (éd.), Berne, Francke, coll. « Altdeutsche Übungstexte » (n° 19), 1963, p. 30-61.

[84] Peter Pfrunder, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser […]*, *op. cit.*, p. 219. Ceci renvoie à une ambivalence recrudescente du fou durant la Réforme : l'adversaire confessionnel peut être rendu ridicule et assimilé à un fou,

longtemps dans la transformation de ce rôle, qui rapproche le personnage du paysan de celui du prédicateur protestant et qui était conçu comme une concrétisation de l'idée d'un sacerdoce universel[85], un renouvellement décisif du théâtre de la Réforme.

Il nous paraît important de signaler que Manuel a fondamentalement changé la conception même du jeu de carnaval. Il adapte et transforme des éléments connus selon un modèle qui, d'une part, renvoie à une situation imminente d'ordre menacé dans la ville de Berne, et qui, d'autre part, se rattache à des traditions théâtrales préexistantes. Le jeu de carnaval réformateur de Manuel peut être décrit comme une forme de « théâtre de menace ».

Nous aimerions pour terminer esquisser quatre caractéristiques de ce type de jeu.

(1) L'idée d'ordre menacé part du constat d'une mise en danger réelle qui peut, mais ne doit pas obligatoirement, tirer ses origines du passé. La qualification d'une situation historique comme étant une situation d'ordre menacé suppose nécessairement le regard critique d'un observateur qui lui prête sens et qui lui impose ses propres perspectives. Ce constat n'implique, au plan dramatique, encore aucun dispositif concret ou contraignant de schémas structurels, de modèles de déroulement de l'action, de types de personnages. Néanmoins, il est possible de reconnaître des modèles dans les configurations dramatiques utilisées, qui permettent de parler d'une dramaturgie de l'ordre menacé.

(2) La question des sources ou des responsables de la menace provoque au niveau historique des phénomènes d'intégration et d'exclusion, et au niveau théâtral une structure de type antithétique. Des représentants de l'ordre établi, qui sont toutefois remis en question, se trouvent confrontés à des représentants d'un nouvel ordre, qui se dessine mais n'est pas encore consolidé. L'indécision et le désarroi dans des situations de menace sont, dans les pièces, transformés en une perspective où un « nous » menacé se trouve face à un « eux » menaçant. Dans l'espace formé par cette structure naît un champ de communication et d'action dans lequel on peut voir la « surface de jeu » dynamique du théâtre de menace.

(3) La question de la maîtrise de la menace déclenche, dans une situation historique donnée, des processus de négociation et de mobilisation ; au niveau théâtral, cela se traduit par un modèle particulier de trame dramatique, où il devient nécessaire de trancher

---

à l'inverse, c'est justement le fou qui promulgue des idées et des connaissances réformatrices. Voir *ibid.*, p. 215. Voir aussi : Heinz Wyss, *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*, Berne, Haupt, coll. « Sprache und Dichtung » N.F. (n°4), 1959 ; Christine Baro, *Der Narr als Joker. Figurationen und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer*, Trèves, Wiss. Verl. Trier, coll. « Schriftenreihe Literaturwissenschaft » (n° 83), 2011.

[85] Voir p. ex. Ninna Jørgensen, *Bauer, Narr und Pfaffe. Prototypische Figuren und ihre Funktion in der Reformationsliteratur*, Leyde-New-York, Brill, 1988, p. 8.

rapidement, sous la pression du temps, entre des options fortement contradictoires : par exemple, entre le maintien de l'ordre établi et une réorientation radicale. Une possibilité d'action telle que la constitution d'une nouvelle communauté est dès lors présentée comme une occasion favorable pour surmonter la menace existante.

(4) Des situations d'ordre menacé déclenchent des formes de réflexion et d'action qui constituent l'expression des efforts consentis pour surmonter la menace ; ce regard critique est tourné à la fois vers le passé et l'avenir. La remise en question de l'ordre établi peut être appréciée de manière négative (comme une perte ou même une chute) ou de façon positive (comme un début ou un nouveau départ). Dans de telles activités évaluatives, les atmosphères, qui activent certaines attentes ou dispositions, jouent un rôle important. Par exemple, les allusions à la fin du monde et à l'effet rédempteur du message évangélique créent une ambiance particulière qui suggère une interprétation négative de l'ordre religieux conventionnel et favorise l'identification avec la nouvelle doctrine réformatrice.

Pour consolider la thèse de l'existence d'un « théâtre de menace » se référant à des ordres soumis à une forme de menace et affichant des caractéristiques communes, il serait nécessaire de poursuivre la recherche et d'analyser un plus grand nombre de pièces de théâtre antérieures ou postérieures à la Réforme[86]. Le travail mené sur les jeux de carnaval de Manuel a, en tout cas, fourni quelques points de repère qui peuvent servir de jalons pour élaborer le modèle global d'un tel type de théâtre[87].

---

[86] Pour la communication de la menace dans les jeux de Jugement dernier, voir Elke Koch, « Endzeit als Ereignis. Zur Performativität von Drohung und Verheißung im deutschen Weltgerichtsspiel des späten Mittelalters », in Evamaria Heisler (dir.), *Drohung und Verheißung. Mikroprozesse in Verhältnissen von Macht und Subjekt*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, coll. « Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae » (n° 5), 2007, p. 237-262 ; Jill Stevenson, « Poised at the Threatening Edge : Feeling the Future in Medieval Last Judgment Performances », *Theatre Journal*, n° 67, 2, 2015, p. 273-293.

[87] Une traduction allemande de l'article paraîtra dans le recueil Ewald Frie, Mischa Meier (dir.), « Bedrohtsein. Gesellschaften unter Stress im Vergleich » (en préparation). – Je tiens à remercier pour leurs remarques et suggestions Frédéric Clément, Patrick del Duca et Stéphane Macé.

Deuxième Partie

Le discours sur la nouveauté dans la promotion d'une littérature vernaculaire allemande

Der sprachtheoretische Diskurs zur Innovation in der Literatursprache und in literarischen Übersetzungen im 18. Jahrhundert

The linguistic discourse about innovation in the language of german literature and german translations in the 18th century

Friederike Spitzl-Dupic

Professeur d'études germaniques, Université Clermont Auvergne, LRL

Résumé
L'étude traite le discours linguistique concernant l'innovation dans la littérature allemande au XVIIIe siècle. Le corpus étudié se compose principalement de grammaires mais aussi de périodiques littéraires et de traités philosophiques et poétologiques. L'étude se concentre sur la controverse concernant l'utilisation croissante de structures participiales, absolues ou en tant qu'épithètes, dans la poésie et la prose, y inclus dans les traductions. Elle montre que, dans cette controverse, les positions opposées sont directement liées au refus ou à l'acceptation de l'idée que les langues changent et peuvent être améliorées par le contact avec d'autres langues.

Abstract
This study deals with aspects of the linguistic discourse about innovation in the language of German literature in the 18th century in texts of different genres (principally grammars, but also in literary periodicals and philosophical and poetological treatises). It focusses on the discussion concerning the rising use of participial attributive and absolute structures in poesy, prose, including translations, during the century. It is shown that the opposite positions are directly linked to the refusal or acceptance of the idea that languages are changing and could be improved by contacts between languages.

Mots-clés
histoire de la linguistique et de la grammaticographie, aire germanophone, participes, XVIIIe siècle, littérature allemande

Keywords
The linguistic discourse about innovation in the language of german literature and german translations in the 18th century

Es sollen hier aus historiographischer Perspektive einige sprachtheoretische Überlegungen zur Innovation in der literarischen Sprache – Poesie, Prosa, Übersetzungen – im 18. Jh. behandelt werden. Zuerst werden dazu Texte aus den ersten zwei Dritteln des 18. Jhs. untersucht und im Anschluss ein Ausblick auf die Entwicklung Ende des Jahrhunderts skizziert, sodass der Untersuchungszeitraum in literatursprachgeschichtlicher Perspektive den Übergang von der „Bürgersprache" zur „Geniesprache" umfasst[88]. Der erste Zeitraum ist vom rationalistischen und sprachkritischen Denken der Aufklärung geprägt, so dass in Gelehrtenkreisen die deutsche Sprache in verschiedener Hinsicht als verbesserungs- und schutzbedürftig angesehen wird, während sie Ende des 18. Jhs., zumindest in ihren Strukturen, als stabilisiert betrachtet wird. Der sprachtheoretische Diskurs zur Innovation in der Literatursprache spiegelt diese Entwicklung wider.

Leibniz' Metapher der Sprache als „Spiegel[89]" des sowohl individuellen als auch kollektiven Verstandes ist bezeichnend für die Rolle, die Sprache und Sprachen aus rationalistischer und sprachkritischer Perspektive zu Anfang des Untersuchungszeitraums zugesprochen wird: sie verweist auf den Gedanken, dass durch die Untersuchung der Sprache Verstandesinhalte und Verstandesoperationen offen gelegt werden, und sie stützt daher die Überlegungen und Diskussionen zu „Reichthum, Reinigkeit und Glantz" verschiedener Sprachen[90], ihren jeweiligen Vorzügen und Nachteilen und ihren spezifischen „Charakteren". Die „Spiegel"-Metapher schreibt sich auch in eine Sprachkonzeption ein, in der Sprachzeichen erkenntnis*erweiternde* Funktionen innehaben oder zumindest innehaben können. Letztere Einschränkung bezieht sich darauf, dass Sprachzeichen ebenfalls als mögliche Quellen von Irrtümern, Missverständnissen, von „Wortstreiten" und unklarem, unpräzisem Denken angesehen werden[91]. Darüber hinaus wird im ersten Drittel des 18. Jhs.

---

[88] Vgl. Peter von Polenz, *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. II: *17. und 18. Jahrhundert*, Berlin-Boston (Massachusetts), De Gruyter, 1994, S. 301-302.

[89] Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Unvorgreiffliche Gedancken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache*. 1697-1712, (Erstveröffentlichung 1797), in: Leibniz-Edition Potsdam (Hrsg.), *Leibniz. Sämtliche Schriften und Briefe. Politische Schriften*, Bd. IV, 6, Berlin, Akademie-Ausgabe, 2008, S. 528-568, S. 528: „§1 Es ist bekandt, daß *die Sprach ein Spiegel des Verstandes*, und dass die Völcker, wenn sie den Verstand hoch schwingen, auch zugleich die Sprache wohl ausüben, welches der Griechen, Römer und Araber Beyspiele zeigen." [*kursiv*, FSD].

[90] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Unvorgreiffliche Gedancken [...], op. cit.*, §56. Vgl. zu diesen im 18. Jahrhundert als Topoi fungierenden Begriffen die Untersuchung von Beate Leweling, *Reichtum, Reinigkeit und Glanz – Sprachkritische Konzeptionen in der Sprachreflexion des 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zu Sprachbewußtseinsgeschichte*, Frankfurt / Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Lang, 2005.

[91] Diese Perspektive schreibt sich in die empirisch sprachkritische, von Francis Bacon (*Instauratio Magna. Novum Organum, sive Indicia vera de interpretatione naturae*, 1620), London und John Locke (*An essay concerning humane* [sic] *understanding in four books*, London, Th. Basset, E. Mory, 1690) geprägte Tradition ein. In unserem Untersuchungszeitraum versucht Johann Heinrich Lambert eine „Theorie der Wortstreite" aufzustellen, d.h. alle möglichen Ursachen, Bedingungen und Konsequenzen von sprachlich bedingten Irrtümern zu erfassen, vgl. Johann Heinrich Lambert, *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und*

die Rolle der Sprache, Affekte auszudrücken und hervorzurufen, immer mehr hervorgehoben, sowie ihre Rolle als Instrument gesellschaftlicher und politischer Emanzipation und damit auch moralischen Fortschritts. Ein anonymer Autor schreibt so 1733:

> […] die Sprache ist ein Spiegel und Abdruck der Gedanken des Menschen : Eine kurze und geschickte Weise, seine Gedanken andern mitzutheilen : Ein Bild und eine Auslegerinn des Gemüths: eine Anzeigerinn und Verwahrerinn der schönen Wissenschaften : der Schlüssel, die Thüre zu den Künsten: die Schatzkammer, die Ausgeberinn der Wissenschaften: Der Canal, wodurch alles Gute auf andere gebracht werden kan, und der Vorhof zu dem inwendigen Gemach der Sachen[92].

Diese Postulate gehen mit der Vorstellung einher, dass Sprachen intentional formbar und verbesserbar, ja perfektibel sind, wenn entsprechende „Arbeit" an ihren Strukturen und ihrer lexikalischen Ausformung geleistet wird. Im Gegenzug ist eine Sprache aber auch korrumpierbar und kann sogar untergehen bzw. verdient es, unterzugehen, wenn notwendige Verbesserungen nicht durchgeführt werden[93]. Auf diesem Hintergrund werden Sprachkritik und Sprachpflege[94] zu den wichtigsten Instrumenten für aufklärerische und moralisch-emanzipatorische Zwecke: es geht um die Erweiterung der Lexik[95], aber auch der Sprachstrukturen, sowie um den Schutz der Sprache vor schlechten Einflüssen – besonders fremdsprachlicher Lexik, aber auch hier bestimmten grammatischen Strukturen[96]. Dies ist der Kontext, in den sich sprachtheoretische Diskussionen zu neuerer Literatur und Übersetzungen einschreiben.

Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein, 2 Bde., Leipzig, Johann Wendler, 1764, Bd. I, S. XIV.

[92] [Anonym], „Von der Natur der Sprachen, als eine [sic] natürliche Sprachkunst", *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit hrsg. von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Leipzig*, Siebtes Stück, Leipzig, Breitkopf, 1733, S. 463-529, S. 470. Die Gleichsetzung von Sprache mit „Auslegerinn des Gemüths: eine Anzeigerinn und Verwahrerinn der schönen Wissenschaften" ist hier bemerkenswert, da sie fast wörtlich einer Formulierung Leibniz' entspricht, wonach die Sprache „eine Dolmetscherin des gemüths und eine behalterin der wißenschafft" sei, die dieser in einem zuerst 1846 veröffentlichten Text verwendet, vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, „Ermahnung an die Teutsche, ihren verstand und sprache beßer zu üben, samt beygefügten vorschlag einer Teutsch=gesinten gesellschafft" (1679), in: Leibniz-Edition Potsdam (Hrsg.), *Leibniz. Sämtliche Schriften und Briefe. Politische Schriften*, Bd. IV, 3, Berlin, Akademie-Ausgabe, 1986, S. 797-820. Es könnte dafür sprechen, dass der Inhalt dieses Textes im 18. Jahrhundert in Gelehrtenkreisen bekannt war.

[93] So muss z.B. laut dem im Folgenden zitierten anonymen Autor eine Sprache, die diese Rolle nicht erfüllt, „entweder abgeschaffet oder verbessert werden", [Anonym], „Von der Natur der Sprachen [...], *op. cit.*, S. 470.

[94] Dieser Begriff findet in sprachpflegerischen Bemühungen ab dem 17. Jahrhundert Verwendung. Vgl. Markus Hundt, „*Spracharbeit*" *im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz*, Berlin-New York, De Gruyter, 2000.

[95] Vgl. Friederike Spitzl-Dupic, „‚Sprachliche Künste': Sprachpflege und Sprachlehre im 18. Jahrhundert", *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, 19, 1, 2009, S. 25-53.

[96] Ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts führen die sprachpflegerischen Bemühungen dazu, dass das Deutsche auch als Wissenschaftssprache immer mehr Verwendung findet, die deutsche literarische Produktion zunimmt und die Beherrschung der Muttersprache mehr und mehr auch ein Ziel schulpädagogischer Bemühungen und Überlegungen wird, vgl. Werner König, *DTV-Atlas Deutsche Sprache*. Mit 155 Abbildungsseiten in Farbe, Grafiker Hans-Joachim Paul, 14., durchgesehene und aktualisierte Auflage, München, dtv, 2004, S. 103, 119, 135.

Partizipien / „Mittelwörter“

Die Diskussion, die hier ausschnittsweise skizziert werden soll, betrifft die Verwendung von Partizipien, zeitgenössisch auch *Mittelwörter*.

Sprachgeschichtlich lässt sich für den Untersuchungszeitraum feststellen, dass im Deutschen *erweiterte* Attribute – z.B. die *von allen hoch geschätzte Literatur Opitz‘* – sowohl mit adjektivischer als auch mit partizipialer Basis erst ab dem 17. Jh. systematisch Verwendung finden[97]. Die pränominale und flektierte Struktur wird ab dem 16. Jh. die Regel und die zuvor alternative Verwendung unflektierter *post*nominaler Attribute wird unüblich (z.B. *Röslein rot*)[98]. Adverbale Verwendungen, wie *er redete stehend / gebückt* sind ebenfalls gebräuchlich, dagegen sind so genannte absolute Adjektiv- oder Partizipialkonstruktionen, wie *befreit von all seinen Sorgen, ging er zu Bett* selten.

Die *Sprachbeschreibung* in deutschen Grammatiken des 18. Jhs. ist aus moderner Sicht nur zum Teil objektgerecht, gewinnt jedoch im Laufe der Zeit an Präzision. Die Grammatiker zeigen, zumeist mit Verweis auf die Unterschiede zum Französischen und Lateinischen, dass das Deutsche nur über zwei Partizipien verfügt, das der Gegenwart und das der Vergangenheit (modern und im Folgenden: Partizip I, z.B. *brennend*, und Partizip II, z.B. *gebrannt*), dagegen aber über keine Partizipien des Futurs und über kein Gerundium[99]. In Hinblick auf eine Entsprechung zum lateinischen Supinum scheint Lambert 1764[100] als einziger in Betracht zu ziehen, dass die Möglichkeit des Deutschen, Infinitive zu substantivieren, dieser lateinischen Struktur ähnlich ist.

Die Grammatiker zeigen auch, dass Partizipien in Verbalformen oder adverbal oder attributiv verwendet werden, die pränominale Position für das Attribut wird allerdings noch nicht von allen als Norm erkannt, obwohl sie es, wie gesagt, zeitgenössisch schon ist. Das Gerundivum – also Partizip I + zu, wie in *das zu lesende Buch* – wird, wie heute übrigens auch, meist gar nicht als eigenständige Form behandelt: manchmal erscheint es als Ausnahme und seine allgemeine Einführung als nicht unbedingt wünschenswert[101], manchmal als zu

---

[97] Vgl. Wladimir Admoni, „Die Entwicklung des Gestaltungssystems als Grundlage der historischen Syntax“, in Anne Betten, Claudia M. Riehl (Hrsg.), *Neuere Forschungen zur historischen Syntax des Deutschen*, Referate der Internationalen Fachkonferenz Eichstätt 1989, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990, S. 1-13.

[98] Vgl. Damaris Nübling, Antje Dammel, Janet Duke, Renata Szczepaniak, *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen: eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*, 4. komplett überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen, Narr, 2013, S. 105.

[99] Vgl. z.B. Johann Bödiker, *Neu=vermehrte Grund-Sätze der deutschen Sprachen im Reden und Schreiben : samt einen ausführlichen Bericht vom rechten Gebrauch der Vorwörter ; der studierenden Jugend und allen Deutsch-liebenden zum besten vorgestellet*, Berlin, Meyer und Zimmermann, 1701, S. 108-109.

[100] Vgl. Johann Heinrich Lambert, *Neues Organon [...], op. cit.*, Bd. II, S. 98.

[101] *Ibid*.

vermeidende Struktur[102], manchmal als futurisches Partizip, manchmal als nur zu duldende Struktur im Vergleich zu einer ‚besseren' Variante in der Form eines Relativsatzes[103], manchmal nicht dem deutschen Sprachcharakter[104], oder nur dem „Kanzleystyl" entsprechend[105]. Neutral und objektgerecht scheint es erst bei Heyse 1827[106] beschrieben zu werden.

Manchmal sind große Unsicherheiten zu beobachten, so liest man in der bis in die 1780er Jahre am weitesten verbreiteten deutschen Grammatik, der *Sprachkunst* von Johann Christoph Gottsched, zu den „*Mittelwörtern der Hülfsverben*":

> Mittelwörter. (Participia)[107]
> Der Gegenw. Zeit, ein Wesender [...]
> Vergang. Zeit, ein Gewesener
> Künft. Zeit, einer, der seyn wird[108].

Wie schon sein Zeitgenosse Carl Friedrich Aichinger 1754[109] bemerkt, gibt es zu „ein Wesender" kein Verb, und „einer, der seyn wird" ist kein Partizip. Alle drei Formen sind natürlich substantivischer Natur und *Wesender* ist darüber hinaus im Sprachsystem gar nicht vorhanden.

Auf dem Hintergrund unterschiedlicher Normvorstellungen und Annahmen zur Sprachentwicklung werden auch Partizipialgruppen diskutiert und bewertet, die als fremden Sprachen nachempfundene Strukturen angesehen werden. Typisch für den Anfang des 18. Jhs. ist die Kritik eines anonymen Rezensenten einer Übersetzung aus dem Französischen an dem Ausdruck *hier steht die wunderbahre Kirche/wegen der vielen Wahlfahrten berühmt*: es sei nicht gut Teutsch/weil ich ein PARTICIPIUM nicht wie im Lateinischen und andern Sprachen/sodaher abstammen/brauchen kann/sondern nothwendig sagen muß: eine Kirche/die wegen &c. berühmt ist[110].

---

[102] Johann Christoph Gottsched, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst*, 5. Auflage, Leipzig, B. Chr. Breitkopf & Sohn, 1762, S. 376. Dies ist die letzte vom Autor selbst überarbeitete Auflage.
[103] Vgl. Carl Friedrich Aichinger, *Versuch einer teutschen Sprachlehre, anfänglich nur zu eignem Gebrauche unternommen, endlich aber, um den Gelehrten zu fernerer Untersuchung Anlaß zu geben, ans Liecht gestellt*, Frankfurt- Leipzig, Kraus, 1754, S. 288.
[104] Vgl. Johann Christoph Adelung, *Umständliches Lehrgebäude der Deutschen Sprache*, 2 Bde., Leipzig, Breitkopf, 1782, Bd. II, S. 29-30.
[105] Vgl. Karl Philipp Moritz, *Deutsche Sprachlehre in Briefen, 3. verbesserte Auflage*, Berlin, Wever, 1794, S. 208.
[106] Johann Christian August Heyse**,** *Theoretisch-praktische deutsche Grammatik*, Hannover, Hahn, 1827, S. 420.
[107] Hier und unten wird im Original Fettgedrucktes systematisch durch Unterstreichungen ersetzt.
[108] Johann Christoph Gottsched, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst* (1762), *op. cit.*, S. 298.
[109] Vgl. Carl Friedrich Aichinger, *Versuch [...], op. cit.*, S. 315.
[110] Anonym, „Die galante Correspondenz in historischen und galanten Briefen [...] durch Madame de C.**", III. und IV. Theil, *Neue Bibliothek oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern etc*, Bd. 51, 1716**,** S. 208-209.

Die Bedeutung, die derartigen Übersetzungsfragen zugemessen wird, ist auch ersichtlich an der ausführlichen Behandlung von Aichinger, der in seiner Grammatik von 1754 die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten auflistet, nämlich durch – modern gesprochen – a. Präpositionalgruppen, b. durch Koordination einer Verbalgruppe, c. Relativsätze, d. Substantivierung, d. durch ein Gerundium[111].

So herrscht allgemeiner Konsens darüber, dass das Deutsche über weniger Partizipialformen als die zeitgenössischen Referenzsprachen – also besonders Latein, Französisch – verfügt, aber welche es gibt, welche erlaubt bzw. „zierlich", zu vermeiden oder eventuell zu fördern sind, ist umstritten, auch wenn „Kürze" im Ausdruck nicht nur als Ideal der Rhetorik, sondern besonders auch als Gegenentwurf zur Kanzlei- und literarischen Barocksprache durchgängig positiv bewertet wird. Die Diskussion wird ab den 1730er Jahren angespannter, da deutschsprachige Schriftsteller verstärkt Partizipialgruppen in unterschiedlichen Positionen und Funktionen verwenden. Kontrovers werden hier zuerst vor allem Schweizer Autoren diskutiert: Albrecht von Haller (1708-1777), dessen erste Gedichtsammlung 1732 erscheint[112], und Johann Jakob Bodmer (1698-1783) mit seiner Übersetzung von Milton's *Paradise lost* (ebenfalls 1732)[113]. Dazu kommen wenig später Texte von Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), dessen Gedichte ab 1746 in Zeitschriften und Magazinen veröffentlicht werden, und natürlich Texte von Klopstock (1724-1803), dessen erste drei Gesänge des *Messias* in Hexametern 1748 erscheinen[114]. Die wichtigsten Protagonisten in dieser Auseinandersetzung zwischen „Participianern" und „Anti-Participianern" sind personalidentisch mit denjenigen des so genannten Züricher Literaturstreits, nämlich Johann Jakob Breitinger (1701-1776) und der gerade erwähnte Übersetzer Milton's Johann Jakob Bodmer auf der einen Seite, Johann Christoph Gottsched (1700-1766) auf der anderen.

„Participianer"

Der Poetologe Breitinger thematisiert Partizipialkonstruktionen in dem Kapitel *Von der Kunst der Übersetzung* im 2. Band seiner z.T. mit Johann Jakob Bodmer verfassten *Critischen Dichtkunst* (1740). Nach einführenden Überlegungen zu einer gelungenen Übersetzung, die nicht nur die ursprünglichen Gedanken, den Charakter der Sprache *und* die

---

[111] Vgl. Carl Friedrich Aichinger, *Versuch [...], op. cit.*, S. 474-5, 564.
[112] Albrecht von Haller, *Versuch Schweizerischer Gedichten* [sic], Bern, [o.V.], 1732.
[113] John Milton, *Johann Miltons Verlust des Paradieses: ein Helden-Gedicht. In ungebundener Rede übersetzet, von Johann Jakob Bodmer*, Franckfurt-Leipzig, [o.V.], 1732.
[114] Diese ersten drei Gesänge erscheinen *anonym* in den *Bremer Beiträgen*.

Form und den Stil des Originals berücksichtigen müsse, kritisiert der Autor zeitgenössische Übersetzungen, die tatsächlich in modernen Augen oft äußerst frei sind. Laut Breitinger sind diese Übersetzungen „matt, seicht, und plauderhaft; weil sie in denselben alle IDIOTISMOS, die in der Form der Rede bestehen, mit einer schädlichen Behutsamkeit vermeiden, so daß der Nachdruck der Grundschrift gemeiniglich durch weitläuftige und wortreiche Erklärungen verderbet wird: und daher kömmt, daß man diesen Übersetzungen weder den Charakter und die Eigenschaften der deutschen Mundart, noch der fremden Sprache, aus welcher man übersetzet anmercken kan[115]“. Der Vorwurf ist, dass die „nachdrückliche Kürze“ sowie auch die „Kraft“ und „Schnelligkeit“, die durch Partizipialkonstruktionen entständen, *überflüssigerweise* verloren gehe, denn das Deutsche habe „selbst ein ziemlich bequemes Geschicke zu dergleichen Constructionen [i.e. Partizipialkonstruktionen, FSD][116]“. Breitinger argumentiert u.a. mit sprachgeschichtlichen Daten, indem er z.B den Ausdruck *des Erbs wartende sind* aus einer Urkunde aus dem 13. Jh. zitiert, wo das Partizip I das Objekt regiert, mit Zitaten von Opitz als allgemein anerkannter Autorität sowie mit Vergleichen, z.B. *Die Diener liessen die um die Bäuche wohlgegürteten Pferde an das Gestade hinunter* vs. *Die Diener liessen die Pferde, um die Bäuche wohlgegürtet, an das Gestade hinunter*. Diese zweite Variante, die wir heute als Sekundärprädikation analysieren würden, habe einen „grössern und schnellern Nachdruck[117]“.

Breitinger verweist auch lobend auf den – modern gesprochen – grammatikalisierten Gebrauch von normalerweise satzeröffnenden Konstruktionen, er selbst vergleicht hier übrigens die Partizipien mit Präpositionen, z.B. *Den Lohn <u>betreffend</u>; <u>anbelangend</u> den Satz; <u>während</u> daß er dieses zu ihr sagte; <u>unbetrachtet</u> aller Ausflucht; dieses alles <u>vorbetrachtet</u>*[118]. Breitinger bedauert dagegen die Ungebräuchlichkeit anderer Partizip-I-Gruppen in der Funktion von – modern gesprochen – Adverbialkomplementen, wie z.B. „Sich annehmend, als wollte er mit ihm reden; sie hat ihm seine Hand freundlich drückend geantwortet“, doch er betont, dass dank moderner Schriftsteller Partizip-II-Gruppen diesem Schicksal entgingen. Explizit verweist er hier nun auf Haller, der, wie schon angedeutet, tatsächlich einen starken, laut Breitinger den stärksten Gebrauch von „nicht declinirten“, d.i.

---

[115] Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst: worinnen die poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersuchet und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, 2 Bde., Vorw. Johann Jacob Bodmer, Zürich-Leipzig, Orell u. Comp.-Gleditsch, 1740, Bd. II, S. 146.
[116] *Ibid.*, Bd. II, S. 146-147.
[117] *Ibid.*, Bd. II, S. 150. Es handelt sich um Zitate aus dem Werk *Aramena* (1678-1680, 5 Teile) von Anton Ulrich, den Breitinger als „sprachkuendigen Verfasser“ einführt.
[118] *Ibid.*, Bd. II, S. 148-149, [*kursiv*, FSD].

absoluten Partizipialgruppen macht. Er zitiert eine Passage aus *Die Falschheit menschlicher Tugenden* (1730), in der eine derartige Partizipialgruppe nebensatzeinleitend verwendet wird:

> [...] Sein Nahme wird noch blühn, wenn, *lange schon verweht*,
> Des Märtrers Asche sich in Wirbelwinden dreht[119].

Breitinger beurteilt so den Gebrauch von Partizipien, soweit sprachgeschichtlich, literatursprachlich und sprachtheoretisch begründbar, als äußerst positiv und unterstützt Versuche, derartige Konstruktionen, auch wenn sie in der zeitgenössischen Sprache nicht oder seines Erachtens nicht mehr gebräuchlich sind, vermehrt zu verwenden. Dies muss nun auch auf dem Hintergrund seiner Zeichen- und Sprachkonzeption gelesen werden, da dadurch die Tragweite dieser Forderung an die deutschsprachigen Dichter und Übersetzer erst erkennbar wird. Breitinger vertritt nämlich eine Sprachkonzeption, wo Laute oder Schriftzeichen und ihre jeweilige Bedeutung eine Art vom Menschen geschaffene Monade im Leibniz'schen Sinn bilden. Dies gilt insbesondere für *Wörter*, die Breitinger als Einheiten beschreibt, die aus einem Sprach-Körper und einer Seele, i.e. Bedeutung, bestehen und dem Prinzip der Identität des Ununterscheidbaren (*principicum identitatis indiscernibilium*) unterliegen. Damit werden sie als einzigartige und in ihren Eigenschaften vollständig determinierte Wesen konzipiert. Breitinger argumentiert so z.B. gegen die Möglichkeit der Existenz absoluter Synonyme und für die Wiederaufnahme veralteter Lexik, aber auch seine Befürwortung einer erweiterten Verwendung der Partizipialstrukturen bekommt damit eine weitere Dimension: Jeder neue Ausdruck, jede neue Konstruktion bereichert die Sprache um eine neue einzigartige, unverwechselbare Bedeutung[120].

Auch in einigen anderen seiner Schriften trifft man auf eine wenn auch abgeschwächte Verteidigung von Partizipialkonstruktionen außerhalb der pränominalen Position. So legt Breitinger zusammen mit Bodmer 1745 eine zweibändige kommentierte Edition von Opitz' Gedichten vor, wo sie postnominale Partizipialattribute verteidigen, indem sie ihnen den Status von elliptischen Strukturen konzedieren:

> <u>Die Schwinge dem Geschirr des Heiligthums verwandt</u> [...]. Dergleichen Constructionen, wo die Beywörter oder die Mittelwörter, hinter das Hauptwort gestellt sind, schützen sich durch die Figur der Ellipsis. Man hätte sagen sollen: Die Schwinge, dem Geschirre des Heiligthums verwandt ist[121].

---

[119] *Ibid.*, Bd. II, S. 149, [*kursiv*, FSD].

[120] Vgl. Friederike Spitzl-Dupic, „‚Verschiedene Wörter, die einerley Bedeutung haben sollen, kommen mir vor, wie eine Seele, die zugleich in zweyen und mehr Leibern wohnen sollte' – Approches de la synonymie en Allemagne au XVIIIe siècle", *Cahiers d'études germaniques : Reformulations*, Beate Coudurier et Marie-Hélène Pérennec (dir.), 2, 49, 2005, S. 169-179.

[121] Vgl. Martin Opitz, *Gedichte von J.J.B. und J.J.B. (Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger) besorgt*, Zürich, Orell u. Comp., 1745, Bd. II, S. 444.

Andere Sprachtheoretiker stehen einem vermehrten Gebrauch von Partizipial-Konstruktionen aus ähnlichen Gründen ebenfalls positiv gegenüber, sehr dezidiert ist dies der Fall bei dem Sprachphilosophen Johann Heinrich Lambert (1728-1777). Auf dem Hintergrund des Postulats der Perfektibilität natürlicher Sprachen und der auch s.E. existierenden Notwendigkeit, das Deutsche weiter zu entwickeln, plädiert er 1764 für die Einführung neuer, fremdsprachlich inspirierter Strukturen:

> Man giebt daher einige aus diesen Sprachen [d.i. Griechisch, Latein, Englisch, Französisch, Italienisch] entlehnte oder nachgeahmte Fügungen der Mittelwörter als gezwungen und undeutsch aus. Und daher entsteht billig die Frage: ob denn die deutsche Sprache von der Art sey, daß sie allein darinn solle zurücke bleiben, oder wiefern sie wenigstens nach und nach eine zu jedem Gebrauche ihrer Mittelwörter schickliche Wendung erhalten könne[122].

Lambert nennt hier Beispiele für gebräuchliche Ausdrücke, wie *Dieses vorausgesetzt* und ungebräuchliche Formen, wie *Dies voraussetzend* sowie für Entlehnungen, wie z.B. die Übersetzung von *Voiant qu'il arrive – Sehend, daß er ankame* oder *Ihn ankommen sehend* usw.[123] Seine Schlussfolgerung ist:

> Diese Ausdrücke sind aber nur ungewöhnlich, und das ist alles, was man dagegen sagen kann. Denn da sie in den übrigen Sprachen angehen, und auch im Deutschen gegeben werden können, so scheint nichts als der Mangel der Gewohnheit Schuld daran zu seyn, daß sie nicht anfangs bey den Dichtern, sodann in lebhaftern und nachdrücklichern Stellen von Reden, und so unvermerkt endlich im gemeinen Leben eingeführt werden[124].

In seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771-1774) verweist Johann Georg Sulzer (1720-1779) in dem Eintrag „Kürze" auf Partizipien. Er stellt zwar fest, dass das Griechische und das Lateinische größere sprachliche Möglichkeiten als die „meisten neuern Sprachen" haben, doch er erklärt, dass sich letztere, da sie lebende Sprachen sind, verändern können und verändern lassen, wobei die Dichter eine zentrale Rolle spielen müssen und für das Deutsche schon gespielt hätten, als Mustertext verweist Sulzer auf A. von Haller's Roman *Usong* (1771)[125]. Allerdings betont er auch, dass nicht jede poetische Ausdrucksweise sich für die Alltagssprache eignet.

---

[122] Johan Heinrich Lambert, *Neues Organon [...], op. cit.*, 1764, Bd. II, S. 199.
[123] *Ibid.*, Bd. II, S. 199-200.
[124] *Ibid.*, 1764, Bd. II, S. 200.
[125] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 2 Bde., Leipzig, M. G. Weidmanns Erben & Reich, 1771, 1774, S. 643: „[...] so sollte man die glüklichen Neuerungen der besten Schriftsteller, die der Kürze günstig sind, sorgfältig bemerken, um sie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiste ist in diesem Stük von den Dichtern zu erwarten; weil sie am öftersten in der Nothwendigkeit sind, der Sprach neue Wendung zu geben. Dieser Nuzen der Dichtkunst ist allein schon wichtig genug, daß man das äußerste zu ihrer

Die hier skizzierten Positionen herausragender „Participianer“, unter denen die früheren die späteren stark beeinflussen, machen deutlich, dass sich die Sprachanalyse innerhalb weniger Jahrzehnte insofern verändert, als Breitinger den Mangel an partizipialen Strukturen bedauert, während Sulzer den diesbezüglichen Beitrag der neuesten Dichtung als sprachverändernd darstellt.

„Antiparticipianer“

Der Hauptprotagonist ist hier Johann Christoph Gottsched. Er polemisiert ab der 4. Auflage seiner *Redekunst*[126], aber vor allem in seiner *Sprachkunst* gegen die „Sucht, Mittelwörter zu brauchen[127]“. Schon in der ersten Ausgabe der *Sprachkunst* von 1748 widmet er der Syntax von Partizipien (der „Wortfügung der Mittelwörter“), die er in der Tradition der lateinischen Grammatikschreibung als eigenständige Wortklasse kategorisiert, relativ viel Platz, nämlich fünfeinhalb Seiten, wobei er vor allem Ausschluss- und Negativregeln formuliert. Außerhalb von Verbformen dürfen Partizipien regelmäßig nur als – modern gesprochen – attributive *prä*nominale Attribute, wie *ein liebender Mann, ein geliebtes Hündchen,* und als adverbale Adverbialbestimmung wie *er redete sitzend oder stehend*[128], gebraucht werden, alle anderen Verwendungen werden schon hier als „barbarisch“, „wider den natürlichen Schwung unsrer Sprache[129]“, als Latinismen, Gallizismen u. Ä. verworfen[130]. Verboten ist es z.B., da „eine ungeschickte Nachäffung des Französischen“ und „eine barbarische oder undeutsche Art zu reden“, einen Satz mit einem Partizip I oder II zu beginnen, wie **Sehend, daß dieses geschah [...]; Dieses sehend* oder **Erschrecket* *durch deine Worte, kann ich Dir nichts antworten*[131]. Nur in der poetischen Sprache und für einige „alte Redensarten“ wie *Anlangend nun das Leben und Wandel* könnten manchmal

---

Beförderung anwenden sollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutsche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden ist, als sie vorher war.“

[126] Dort verweist er bei der Behandlung von „Barbarismen“, die kein Mensch verstehe, wenn er nicht Französisch kann, auch auf Mittelwörter, „die [...] von einigen geschworn Participianern, sehr unverschämt gebraucht werden [...]“, vgl. Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, 4. Auflage, Leipzig, Breitkopf, 1751, S. 312.

[127] Vgl. z.B. Johann Christoph Gottsched, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst* (1762), *op. cit.*, S. 485.

[128] Johann Christoph Gottsched, *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst, nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und jetzigen Jahrhunderts abgefasset, zweyte vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, Breitkopf, 1749, S. 445.

[129] *Ibid.*, S. 446.

[130] Vgl. Johann Christoph Gottsched, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst* (1762), *op. cit.*, S. 485 und Johann Christoph Gottsched, *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst […]* (1749), *op. cit.*, S. 445.

[131] *Ibid.*, S. 447.

Ausnahmen gemacht werden, in „ungebundner Rede“ sei es ein ‚nicht verantwortbarer Fehler‘[132].

Im Laufe der Überarbeitungen und Erweiterungen seiner Grammatik vervollständigt Gottsched dieses Kapitel kontinuierlich, indem er auf Kritik eingeht[133] und immer neue Beispiele für inakzeptable Verwendungsweisen, aber auch für einige wenige textspezifische Ausnahmen diskutiert[134]. So konzediert er in der 5. Auflage von 1762 dem bewunderten Opitz die Verwendung von – allerdings – nicht satzeröffnenden „absoluten“ Partizipialgruppen, wie in *Der schwarze Schäfer steht bey einer hohen Linde, Gelehnet auf den Stab,* findet allerdings hier, dass *auf den Stab gelehnet* besser gewesen wäre[135], womit er durchaus dem Sprachsystem gerecht wird, denn Verb-Endstellung kann als Markierung der syntaktischen Unterordnung analysiert werden.

Auch Partizipialgruppen als postnominale Attribute werden – ebenfalls systemgerecht – nun explizit als „altväterlich“ dargestellt[136]. Weitere „Misbräuche“ werden angeprangert, so die Verwechselung von aktivischer und passivischer Bedeutung, z.B. *Es ist ihm wissend* „denn wissend gehöret zur Person [...] es sollte heißen, *bewußt, bekannt*[137]“.

1762[5] verstärkt sich dagegen auch – hier allerdings nicht systemgerecht – die Kritik an satzeinleitenden Partizipialgruppen[138]. Noch 1748 akzeptierte Ausdrücke werden nun verworfen und der Ton gegenüber den Dichtern wird rauer:

> Selbst die obigen Redensarten [gemeint ist u.a. das *Anlangend nun das Leben und Wandel*] klingen besser so: Was nun das anlanget [...]. Unsere Neulinge fangen indessen an, solche Barbarismen einzuführen, die allen deutschen Ohren ein Ekel erwecken[139].

Während Hallers Sprache, wie oben gesehen, laut Breitinger und Sulzer das Deutsche durch seine Partizipialstrukturen bereichert, ist sie für Gottsched beispielhaft für die zeitgenössischen ‚barbarischen‘ Neuerungen[140], die er mit extrem latinisierenden Übersetzungen aus dem 16. Jh. vergleicht. Gottsched kritisiert Haller sogar für ein Partizip in

---

[132] *Ibid.*, S. 446-447.
[133] Vgl. Johann Christoph Gottsched, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst* (1762), *op. cit.*, S. 488.
[134] *Ibid.*, S. 487, 490-497.
[135] *Ibid.*, S. 488.
[136] *Ibid.*, S. 490.
[137] *Ibid.* Diese Kritik richtet sich auch direkt gegen Breitinger, der einen ähnlichen Ausdruck, *i.e.* „mir ist nicht wissend“, lobend erwähnt, vgl. Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst [...], op. cit.*, Bd. II, S. 147.
[138] Vgl. Johann Christoph Gottsched, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst* (1762), *op. cit.*, S. 491: „Es ist eine knechtische Nachahmung des Griechischen und Lateinischen, auch des Französischen oder [neu] Englischen, die wider den natürlichen Schwung unserer Sprache läuft, wenn man einen Satz mit einem Mittelworte der gegenwärtigen Zeit anfängt“.
[139] *Ibid.*, S. 485.
[140] *Ibid.*, S. 486.

der eigentlich ‚erlaubten' attributiven Funktion, indem er aus einer Textstelle recht böswillig Unsinn konstruiert: in dem Gedichtanfang *Geschätztes Nichts* [der eitlen Ehre] könne laut Gottsched *geschätzt* nur so viel wie *taxirt* bedeuten, da man nicht wisse, ob es *hoch* oder *niedrig geschätzt* sei, so beginne dieses Gedicht also eigentlich mit *taxirtes Nichts*[141].

Während Breitinger und Bodmer das Konzept der Ellipse, wie erwähnt, als Argument *für* die nicht normgerechte Verwendung von Partizipien einsetzen, konstruiert Gottsched auf dem Konzept der Ellipse aufbauende Analysen, um seine Kritik an Partizipien zu untermauern:

> Hierher [d.h. in die barbarischen Redensarten] gehören auch solche Redensarten, die zwar nicht eigentlich Mittelwörter sind, aber doch so klingen; weil man die ausgelassenen Hülfswörter seyend, (étant) oder worden seyend, (ayant été) &c. darunter verstehen muß. Z.E. Zu schwach, eine Schlacht zu liefern, zog er sich zurück, d.i. zu schwach seyend: aber wie barbarisch klingt das [...] Gleichwohl hat man uns unlängst angefangen, uns solche ungeheure Sprachschnitzer als Schönheiten aufzubringen; indem man sich im Übersetzen allerley französischer oder englischer Sachen, gar zu sclavisch a den Grundtext gehalten hat?[142]

Das verwerfliche Beispiel stammt dann jedoch wieder von Haller[143].

Das Argument der *Sprachbereicherung* durch vermehrte Verwendung unterschiedlicher Partizipialkonstruktionen weist Gottsched mit dem Vergleich zur römischen post-ovidischen und s.E. dekadenten Literatur zurück, die in der Literaturgeschichte zu Recht vergessen worden sei[144]. Dasselbe Schicksal sagt er den zeitgenössischen Dichtern voraus, die die „undeutschen" Partizipialkonstruktionen verwenden, – wir wissen, dass er sich da zum großen Teil geirrt hat. Gottsched steht mit seiner Kritik nicht allein, ähnlich wie er argumentiert z.B. Johann Heinrich Gottlob von Justi (1717-1771) in seiner *Anweisung zu deutschen Schreibart*[145]: Auch in Justis Augen ist das Deutsche u.a. unvereinbar mit Satzeröffnungen durch Partizipialkonstruktionen. Wie sehr diese Position auch ideologisch, nämlich durch die Ablehnung des Französischen, begründet und gleichzeitig von der Sprachwirklichkeit entfernt ist, wird auch hier ganz deutlich:

> Unsere Sprache beobachtet die natürlichste Weise, mit dem Hauptworte oder der Person anzufangen. Wenn die Franzosen, unsre aus der Art geschlagne Kinder [...], die Participia lieben; so geschiehet es deshalb, weil sie ihre ursprüngliche deutsche

---

[141] *Ibid.*, S. 486.
[142] *Ibid.*, S. 486.
[143] *Ibid.*, S. 487.
[144] *Ibid.*, S. 488.
[145] Johann Heinrich Gottlob von Justi, *Anweisung zu einer guten deutschen Schreibart, zweyte verbesserte Auflage*, Leipzig, Breitkopf, 1758, S. 22-23.

> Sprache mit dem Latein vermischt, und auf diesen Grund eine neue Sprache gebaut haben[146].

Neben Participianern und Antiparticipianern vertreten schon in der ersten Hälfte des 18. Jhs. manche Sprachtheoretiker gemäßigte Positionen, so Aichinger in seiner Grammatik von 1754. Er stimmt zwar mit Gottsched darüber ein, dass eine Partizipialgruppe eigentlich nicht satzeröffnend sein sollte, er argumentiert jedoch rationaler, indem er anführt, dass sie ihrem Bestimmungsterminus nicht vorangehen sollte, z.B. *Gefragt, warum, antwortete er*, und er konzediert derartige Linearisierungen Dichtern:

> Den Dichtern, welche heutiges Tages sehr stark anfangen, PARTICIPIA so wohl als andere ADIECTIUA um einer muntern und nachdrücklichen Kürze willen voran zu setzen, wird solche Freyheit billig zugestanden [...][147].

Er beschränkt dies jedoch auf die „gebundne Rede“ und stellt die Bedingung, dass das Adjektiv oder Partizip ans Ende der Konstruktion gesetzt wird: „z.B. beschämt durch deine Güte verehr ich dich: besser: durch deine Huld [sic] beschämt[148].“ Damit formuliert er auch das Prinzip der Endstellung der hier infinitiven Verbform zur Markierung der syntaktischen Unterordnung, das zeitgenössisch schon klar gefestigt ist. Aichinger kommentiert auch postnominale Partizipialattribute als Variante zu Relativsätzen und schließt diese Möglichkeit nur aus, wenn das Attribut nur einem Wort besteht, z.B. sei es erlaubt zu sagen, *ein Stück Brot, mit Butter bestrichen*, aber nicht *Pfeffer, gestoßen*[149].

Diese nuancierte Position wird bei Johann Christoph Adelung’s (1732-1806) verfeinert, dessen große zweibändige Grammatik von 1782 schon in den 1780er Jahren zur Referenzgrammatik des Deutschen wird. Sie reflektiert daher auch den Diskussionsstand Ende des Jahrhunderts.

Sprachevolutiv argumentierend beschreibt Adelung 1782 lobend die Möglichkeit, die Verschränkung von Nebensätzen durch den Gebrauch attributiver Partizipial-Gruppen zu vermeiden[150]. Er stellt dies als die Konsequenz größerer Bildung und eines durch die gesellschaftliche Entwicklung verstärkten Kommunikationsbedürfnisses dar sowie als Folge

---

[146] *Ibid.*, S. 23.
[147] Carl Friedrich Aichinger, *Versuch [...], op. cit.*, S. 452.
[148] *Ibid.*
[149] *Ibid.*, S. 451. Bemerkenswert ist hier, dass Aichinger Attribute zu Lebensmitteln als Beispiele für die eigentlich nicht mehr regelgerechte Verwendung postnominaler unflektierter Attribute anführt, da es sich um einen Bereich handelt, wo auch das Deutsche des 20. Jhs. häufig die postnominale Variante wählt. Zur relativ häufigen Verwendung postnominaler Adjektivattribute, die entgegen allgemeiner Normvorstellungen im modernen Deutsch 20. Jh. existiert, vgl. Christa Dürscheid, „Polemik satt und Wahlkampf pur. Das postnominale Adjektiv im Deutschen“, *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, 21, 1, S. 57-81.
[150] Johann Christoph Adelung, *Umständliches Lehrgebäude [...], op. cit.*, Bd. II, S. 29-30, 575.

des ‚Versuchs' „Sprache mit Geschmack auszubilden[151]". Es handelt sich s.E. um einen der großen Fortschritte in der deutschen Sprachentwicklung, durch den die Sprache weniger „matt", weniger „weitschweifig" und weniger „eintönig" sei, Attribute, die Breitinger in unserem Kontext schon 40 Jahre zuvor verwendet hatte (s.o.), bei Breitinger dienten sie jedoch zur Beurteilung des herrschenden Sprachzustands.

Adelung unterscheidet einfache Attribute auf der einen Seite, z.B. *der große Mann*, und die bewusst vollzogene, ästhetisch hochwertige Verkürzung von Sätzen durch Partizipialkonstruktionen, „die in der Absicht geschieht, der Rede, ihrer Verständlichkeit unbeschadtet, Neuheit und kernvolle Kürze zu ertheilen. Sie ist daher unter den gehörigen Umständen eine Schönheit, und um deßwillen vorzüglich in den höhern Schreibarten [also bes. Literatur] üblich[152]". Als Beispiel nennt Adelung hier nun auch die Satzeröffnung durch eine Partizipialkonstruktion, die, wie oben gezeigt, von den Anti-Participianern vehement bekämpft wurde:

> Für das weitschweifigere der gewöhnlichen Schreibart, *da ich nunmehr von aller Furcht befreyet bin, so eile ich zu dir zurück*, [...] sagt die höhere Schreibart kürzer und kernhafter, ohne doch der Verständlichkeit nahe zu treten, von aller Furcht befreyt eil ich zu dir zurück.[153]

Adelung beschreibt ebenfalls – das modern gesprochen – valenztheoretische Prinzip, wonach adjektivische und partizipiale Attribute von ihren Komplementen begleitet sind, z.B. *seine der Arbeit gewohnte Seele, dieser gegen alle Menschen höfliche Jüngling*, findet dies im Falle von Präpositionalkomplementen allerdings als zu „hart" und empfiehlt dagegen den postnominalen Relativsatz: *dieser Jüngling, welcher gegen alle Menschen höflich ist*. Für die Dichtersprache („die höhere Schreibart") stellt er allerdings fest, dass diese „wenn die Bestimmung nicht zu lang und zu elliptisch ist, die gedrungene Kürze gerne vor[ziehet]: ein vor Sehnsucht krankes Gemüth [...][154]".

Ein weiterer Gesichtspunkt, der m.W. in den 1760er Jahren in der Diskussion aufkommt, betrifft die Wortbildung, und illustriert, dass Adelung den partizipialen Neuerungen der Dichtersprache gegenüber auch kritisch sein kann und wie sehr auch er normativ wirken möchte. Bei Lambert 1764 finden wir Bemerkungen zu Partizip- und Adjektiv-Komposita: er lobt die durch sie entstehende Kürze, da Adjektiv-Komposita wie *kugelrund* und *himmelweit* Ausdrücke wie *rund wie eine Kugel, weit wie der Himmel*

---

[151] *Ibid.*, Bd. II, S. 588.
[152] *Ibid.*, Bd. II, S. 588.
[153] *Ibid.*, Bd. II, S. 588.
[154] *Ibid.*, Bd. II, S. 330.

ersetzen. Bedenken hat er wegen ihrer elliptischen Natur und einer sich daraus ergebenden stilistischen „Härte“, wie er sagt, wenn die ursprünglichen Ausdrücke Präpositionen enthalten, z.B. *rußgeschwärzt*, das aus *mit Ruß geschwärzt* entsteht. Ähnlich wie bei den satzeröffnenden Partizip-Strukturen schließt er aber mit der Bemerkung, dass die Verwendung dieser Ausdrücke wohl nur eine Frage der Gewohnheit sei[155]. Adelung kritisiert dagegen dieses Verfahren, das s.E. „bey den neuern Dichtern [...] gewöhnlich geworden [ist]“: „die schiffbesäte Elbe, die waldbekränzte Flur [...], der himmelgekommene Bothe […][156]“. Sein Kommentar lautet: „Eine Schönheit kann das unmöglich seyn, weil alle elliptische Zusammensetzungen, wobei eine Präposition ausgelassen worden, dunkel und folglich hart sind.“ Er argumentiert hier mit der Unmöglichkeit, diese Ausdrücke als – modern gesprochen – Prädikativa zu verwenden: „Die Elbe ist schiffbesät.“ Auch für die Poesie will er hier keine Ausnahme machen: „Da die Dichtung der höchste Grad der sinnlich schönen Rede ist, so muß sie sich schlechterdings selbst solcher Härten enthalten, welche die Prose allenfalls übersiehet[157].“ Adelung formuliert hier also größere Ansprüche an die Literatursprache als Gottsched, der der poetischen Sprache einige, wenn auch wenige Lizenzen zuerkennt, zeigt sich jedoch Prosatexten gegenüber toleranter.

Es lässt sich feststellen, dass sich die „Anti-Participianer“ auf Sprachregeln und Normen stützen, die oft weder der Sprachwirklichkeit noch dem Sprachsystem entsprechen und sie den „Charakter“ der deutschen Sprache über die negative Abgrenzung vor allem zum Französischen und Lateinischen zu erfassen und zu festigen suchen. Ihres Erachtens ist das Deutsche so gut ausgebildet, dass sprachliche Innovationen, oder das, was als Innovation empfunden wird, nur schaden können. Die „Participianer“, deren Vorstellungen auch nicht immer objektgerecht sind, betrachten dagegen die Sprache als veränderbar und sich verändernd sowie auch als strukturell ausbaufähig. Neue oder ungebräuchliche Strukturen werden als mögliche Bereicherung angesehen; der Sprachcharakter wird hier auch ausgehend von den strukturell gegebenen Möglichkeiten definiert, doch für deren weiteren Ausbau können auch andere Sprachen als Beispiel und Vorbild fungieren. Beide Parteien sprechen der Sprache der neueren und neuesten Literatur eine zentrale Rolle zu: für die „Anti-Participianer“ ist sie vor allem sprachverderbend, für die Participianer sprachfördernd.

---

[155] Johann Heinrich Lambert, *Neues Organon [...], op. cit.*, Bd. II, S. 197-198.
[156] Johann Christoph Adelung, *Umständliches Lehrgebäude [...], op. cit.*, Bd. II, S. 25.
[157] *Ibid.*, Bd. II, S. 26.

Tatsächlich verändert sich im Vergleich zur extrem hypotaktischen Barock- und natürlich auch zur Kanzleisprache die Literatursprache in unserem Untersuchungszeitraum stark, u.a. durch die mittels Partizipialkonstruktionen ermöglichte „Kürze“, deren Sprachgebrauch auch sprachstrukturell innovativ von den zeitgenössischen Autoren eingesetzt wird. Die grammatische Analyse wird im Laufe des 18 Jhs. präziser und verfeinert, ihre normative Ausrichtung lässt sich jedoch bis in die Mitte des 19. Jhs. beobachten[158].

Der Prozess der – modern gesprochen – fortschreitenden Sprachökomomie, in deren Rahmen, wie u.a. Adelung es auch betont, sich die Verwendung von Partizipialgruppen einschreibt, ist natürlich nicht zu Ende und wird auch modern kontrovers diskutiert. Heute scheint er allerdings nicht von der Literatursprache auszugehen: die *Brevitas* wird aktuell nicht nur lexikalisch durch eine Tendenz zu Kurzwörtern und Kürzeln, morphosyntaktisch durch moderne Kommunikationsmittel wie Twitter und durch Übersetzungen in „Leichte Sprache[159]“ befördert, sondern laut Diana Marossek[160] in der schriftlichen und mündlichen Umgangssprache auch durch grammatische Kürzungsprozesse: der Trend der Alltagssprache gehe zum – wie sie es nennt – „Kurzdeutsch“. Am auffälligsten sei dabei das Auslassen von Artikeln und vor allem von Kontraktionen, wie *Ich gehe kurz Kopierer*, *Wollen wir heute Abend Kino? etc*. Ob diese sprachlichen Innovationen dem „Glantz“ und der „Reinigkeit“ der deutschen Sprache zuträglich ist, überlasse ich nun der Beurteilung der Leser und Leserinnen. Zu bedenken ist hier sicherlich, dass im Gegensatz zu den im 18. Jh. kontrovers diskutierten Partizipialkonstruktionen die modernen Verkürzungsverfahren im Allgemeinen mit Informations- und Bedeutungsverlust einhergehen oder zumindest einhergehen können.

---

[158] Vgl. Anne-Françoise Ehrhard, „Die Partizipien I und II und ihre Gruppen in den deutschen Schulgrammatiken des 19. Jahrhunderts“, in Daniel Bresson und Martine Dalmas (Hrsg.), *Partizip und Partizipialgruppen im Deutschen*, Tübingen, Gunter Narr, (*Eurogermanistik 5*), S. 195-210.

[159] Vgl. Burkhard Straßmann, „Leichte Sprache: Deutsch light“, *Die Zeit*, 6. Februar 2014, online http://www.zeit.de/2014/06/leichte-sprache-deutsch/komplettansicht, Abruf 01.01.2017.

[160] Diana Marossek, *Kommst du Bahnhof oder hast du Auto? Warum wir reden, wie wir neuerdings reden*, Berlin, Hanser, 2016.

Herder et le *Volkslied* : plaidoyer pour une littérature originale

Herder and the notion of « folksong » : in defense of an original literature

Gaëlle Loisel

Maître de conférences en Littératures comparées, Université Clermont-Auvergne, CELIS

Résumé
Entre 1769 et 1777, Herder publie plusieurs essais (*Journal meiner Reise im Jahr 1769* ; *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, 1773 ; *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*, 1777) qui aboutissent à la publication des *Volkslieder* en 1778-1779. Dans tous ces textes, il se fait l'avocat du « chant populaire », envisagé comme une forme de poésie « naturelle », et d'une régénérescence de la littérature allemande fondée sur un fonds culturel propre. Nous examinons ainsi dans cet article comment Herder envisage la rupture avec le classicisme français, c'est-à-dire une forme de révolution littéraire et esthétique, à travers cet objet littéraire qu'est le « *Volkslied* ».

Abstract
Between 1769 and 1777, Herder wrote several essays (*Journal of my Voyage in the Year 1769* ; *Selection from correspondence on Ossian and the songs of ancient peoples*, 1773 ; *On the Resemblance between Medieval English and German Poetry*, 1777), which lead to publication of the *Volkslieder* (*Folk Songs*) in 1778-1779. In all these texts, he promotes the "folk song", seen as "natural" poetry, and the revival of German literature from its own native cultural forms. This article examines how Herder considers a break with French classicism – i. e. a form of literary and aesthetic revolution – based on the promotion, the reading and practice of "folk song".

Mots-clés
Herder, Volkslied, Sturm und Drang, chants populaires, poésie, théorie littéraire, Ossian

Keywords
Herder, Volkslied, Sturm und Drang, folk songs, poetry, literary theory, Ossian

Dans le *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Herder déclare :

> *Frankreich: seine Epoche der Literatur ist gemacht: das Jahrhundert Ludwigs vorbei; auch die Montesquieus, D'Alemberts, Voltaires, Rousseaus sind vorbei: man wohnt auf den Ruinen: was wollen jetzt die Heroidensänger und kleinen Comödienschreiber und Liederchenmacher sagen? Der Geschmack an Enzyklopädien, an Wörterbüchern, an Auszügen, an Geist der Schriften zeigt den Mangel an Originalwerken.*
>
> « *La France* : l'époque de sa littérature est révolue ; le siècle de Louis XIV passé ; les Montesquieu, d'Alembert, Voltaire, Rousseau aussi sont passés : on habite les ruines. Qu'ont à dire les chanteurs d'héroïdes et les petits auteurs de comédies et de chansonnettes ? Le goût des Encyclopédies, des dictionnaires, des extraits, de l'esprit des écrits montre l'absence d'œuvres originales[161]. »

Ce rejet de l'hégémonie culturelle française domine la période du *Sturm und Drang*, dont Herder est l'un des principaux représentants. À la fin des années 1760, celui-ci découvre à la fois les travaux des Antiquaires anglais (en particulier l'anthologie de Percy, intitulée *Reliques of Ancient English Poetry*[162]), les œuvres de Shakespeare et celles d'Ossian. Cette ouverture à la littérature anglaise et à ses racines l'amène à réfléchir en retour sur la situation de la littérature allemande et à penser les moyens de son renouvellement. Herder consigne ses réflexions dans une série d'essais théoriques et critiques qui paraissent en l'espace d'une dizaine d'années, de 1769 à 1779, et forment un ensemble extrêmement cohérent : après le *Journal meiner Reise im Jahr 1769* viennent l'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*[163], rédigé en 1771, et l'essai sur *Shakespeare*, qu'il rassemble dans *Von deutscher Art und Kunst* (1773). Ces deux essais sont suivis de *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*[164] (1777). Enfin paraissent les *Volkslieder*, en deux volumes : le premier, en 1778 et le second, un an plus tard, accompagné d'une préface qui explicite le projet de l'auteur.

Tous ces textes affirment la nécessité de renouer avec un passé culturel germanique, poétique et populaire. Les notions de « *Volkslied* » ou de « *Naturpoesie* », que Herder élabore à cette période, cristallisent son désir de rupture avec le classicisme français et constituent le noyau de sa réflexion, dont les enjeux sont tout à la fois philosophiques et esthétiques. Sa réflexion sur les « chants populaires » est en effet indissociable de sa *Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) et des idées qu'il développe sur les origines du

---

[161] Johann Gottfried von Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Stuttgart, Reclam, 1976, p. 92. J. G. Herder, *Journal de mon voyage en l'an 1769*, Max Rouché (trad.), Paris, Aubier, 1942, p. 134.

[162] Cette anthologie, dont le titre complet est *Reliques of Ancient English Poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, (chiefly of the lyric kind.) Together with some few of later date*, paraît pour la première fois en Angleterre en 1765, chez l'éditeur J. Dodsley.

[163] *Extrait d'une correspondance sur Ossian et les chants des anciens peuples*. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur de l'article.

[164] *Sur la similitude de la poésie médiévale anglaise et allemande*.

langage[165]. La notion de « *Volkslied* » reste cependant difficile à appréhender et soulève différentes questions : qu'est-ce que Herder met derrière l'étiquette « populaire » ? Comment articule-t-il sa réflexion sur les origines de la poésie et l'exigence d'une littérature originale ? Enfin, quel sens prend, chez lui, cette notion d' « originalité » ? Nous voudrions examiner dans cet article comment Herder envisage la rupture avec le classicisme français – soit une forme de révolution littéraire et esthétique – à travers l'objet qu'est le *Volkslied*, en nous appuyant sur les textes qu'il publie dans les années 1770. Il ne s'agit pas seulement de proposer un nouveau modèle et de nouveaux critères esthétiques mais aussi une nouvelle façon de lire et d'envisager la création littéraire.

La genèse des *Volkslieder*

L'un des objectifs de Herder est de réévaluer tout un ensemble d'œuvres qui ont été oubliées, voire méprisées en Allemagne. Herder insiste sur ce point dans la préface à la seconde partie des *Volkslieder* mais l'idée était déjà présente dans l'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian* et dans *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*. Dans l'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian*, l'auteur rappelle ainsi que les Allemands disposent, dans leur répertoire, d'autant de poésies (« *Gedichte* ») que les Anglais et de *Lieder* qui ont une valeur esthétique comparable à celle des ballades écossaises :

> *In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, und Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben gewiß nichts nachgeben würden; nur wer ist, der sie sammle, der sich um sie bekümmre*[166] […] ?
>
> « Dans plus d'une province, je connais des chants populaires, des chants provinciaux, des chants de paysans, qui n'ont rien à envier à beaucoup de ces derniers au point de vue de la vivacité, du rythme, de la naïveté, de la force de la langue. Mais qui les collecte ? Qui s'en soucie […] ? »

L'absence de collectage en Allemagne est la marque du désintérêt de l'élite lettrée pour ces chants populaires, dont Herder a découvert et éprouvé la richesse. Les intellectuels allemands s'opposent, de ce point de vue, aux Français et aux Anglais, qui ont recueilli des textes chantés ou récités sur leur territoire :

---

[165] Voir *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772.

[166] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in *Herders Werke in fünf Bänden*, Wilhelm Dobbek (éd.), Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, coll. « Bibliothek Deutscher Klassiker », 1964, t. II, p. 222.

> *Laß die Franzosen ihre alten* Chansons *sammlen! Laß Engländer ihre alten Songs und Balladen und Romanzen in prächtigen Bänden herausgeben*[167]*!*
>
> « Laissez donc les Français collecter leurs vieilles *chansons* ! Laissez les Anglais publier dans de beaux volumes leurs vieux chants, ballades et romances ! »

Observant cette différence d'appréciation d'un territoire à l'autre, Herder lance un appel à son correspondant fictif pour qu'il encourage le collectage parmi ses amis et qu'il fasse en sorte qu'ils « n'aient pas honte » de leurs chants populaires.

L'essai intitulé *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*, publié quelques années plus tard, marque une nouvelle étape dans sa réflexion. Herder se pose alors la question suivante : « *Warum wir keine Shakespeare und Spenser gehabt haben*[168]*?* » Pourquoi n'avons-nous pas de poésie propre ? À cette question, l'auteur répond en mettant en cause la pratique de l'imitation. Les auteurs allemands ont imité les auteurs étrangers (notamment français) et se sont détournés de leur propre culture. Herder compare une nouvelle fois cette attitude à celle des Anglais, qui valorisent leur patrimoine littéraire, et loue, en particulier, la démarche des Antiquaires :

> *Die Engländer – mit welcher Begierde haben sie ihre alte Gesänge und Melodien gesammlet, gedruckt und wieder gedruckt, genutzt, gelesen! Ramsay, Percy und ihresgleichen sind mit Beifall aufgenommen, ihre neuern Dichter, Shenstone, Mason, Mallet, haben sich, wenigstens schön und müßig, in die Manier hineingearbeitet [...] ; und wir – wir überfüllte, satte, klassische Deutsche – wir? Man lasse in Deutschland nur Lieder drucken, wie sie Ramsay, Percy u. a. zum Teil haben drucken lassen, und höre, was unsre geschmackvolle, klassische Kunstrichter sagen*[169] !
>
> « Les Anglais – avec quelle ardeur ils ont recueilli, imprimé et réimprimé, utilisé, lu leurs vieux chants et mélodies ! Les ouvrages de Ramsay, Percy et leurs semblables sont accueillis avec applaudissements ; leurs nouveaux poètes, Shenstone, Mason, Mallet se sont efforcés d'adopter ce style, pour le moins avec succès ; [...] Et nous ? nous autres Allemands, si rassasiés, si fatigués, si classiques - nous ? Qu'on imprime seulement en Allemagne des chants, comme l'ont fait en partie Ramsay, Percy et d'autres, et vous verrez ce qu'en diront nos critiques classiques, défenseurs du bon goût ! »

La poésie populaire, loin d'être méprisée en Angleterre, constitue une source d'inspiration pour les plus grands auteurs. C'est la source, le noyau de toute leur poésie. Le collectage apparaît ainsi comme une première étape, permettant la régénération et le renouvellement de

---

[167] *Ibid.*
[168] Johann Gottfried von Herder, *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*, in *Herders Werke in fünf Bänden*, *op. cit.*, t. II, p. 265 (« Pourquoi n'avons-nous pas eu de Shakespeare ou de Spenser ? »).
[169] *Ibid.*, p. 267.

la poésie. Partant de ce constat, Herder réaffirme la nécessité, pour le peuple allemand, de prendre ses distances avec le modèle français et de se réapproprier son patrimoine :

> *Nur wir müssen Hand anlegen, aufnehmen, suchen, ehe wir alle klassisch gebildet dastehn, französische Lieder singen, wie französische Menuetts tanzen, oder gar allesamt Hexameter und Horazische Oden schreiben*[170].
>
> « Maintenant nous devons agir personnellement, nous mettre au travail, chercher, avant que nous nous trouvions tous formés, selon le modèle du Classicisme, à chanter des chants français, à danser des menuets français voire à écrire des hexamètres et des odes à la manière d'Horace. »

La mise au jour des chants populaires est pensée par Herder comme un moyen de lutte contre l'hégémonie culturelle française, qu'il assimile, de façon réductrice et évidemment polémique, à une culture de cour, fondamentalement aristocratique. Dès lors, on pourrait s'attendre à trouver dans les *Volkslieder* des chants populaires allemands, avant tout. Or, il n'en est rien.

Un recueil hétéroclite

Lorsque l'on ouvre le recueil des *Volkslieder*, on est d'abord frappé par la grande hétérogénéité des textes rassemblés. Cette hétérogénéité est en quelque sorte exhibée par Herder, puisque le titre de chaque poème est suivi d'une indication concernant la langue du texte source. Les textes réunis par Herder proviennent ainsi d'aires géographiques et linguistiques très diverses : au plan statistique, ce sont les textes anglais et allemands qui dominent (35 poèmes chacun), suivis des textes espagnols (18) et écossais (15). S'y ajoute un ensemble hétéroclite de chants lettons, lituaniens, scandinaves, français, italiens, danois, grecs, péruviens et même – paradoxalement – latins. Par ailleurs, l'organisation du recueil ne repose sur aucun classement géographique ou linguistique, même si apparaissent par endroit des séries de deux ou trois poèmes issus d'une même aire géographique et linguistique. Le recueil de Herder semble davantage reposer sur un principe de libre association.

La diversité des sources utilisées par Herder et la grande hétérogénéité des moyens de transmission des textes sont également notables. Herder précise la provenance de chacun des chants (c'est-à-dire le moyen par lequel il en a pris connaissance) dans la table des matières placée à la fin du recueil. Si le *Lied* qui ouvre le premier volume, « *Das Lied vom Jungen Grafen* », a fait l'objet d'une transmission orale (« *Aus dem Munde des Volks in Elsaß* »), le second provient, quant à lui, des *Reliques of Ancient English Poetry*, publiées par Percy en

[170] *Ibid*., p. 271.

1765[171]. Par ailleurs, entre le premier et le second volume, « la démarche [de Herder] semble à la fois s'affiner et se complexifier », comme l'a observé Isabelle Durand-Le Guern.

> En effet, la conception de la poésie qui présidait à cette démarche de collection se modifie progressivement, et Herder intègre dans ses chants populaires, normalement créations collectives et anonymes, des textes d'auteurs[172].

On y trouve ainsi de nombreux textes des XVIIe et XVIIIe siècles, ceux du poète baroque allemand Martin Opitz (1597-1639), par exemple, de Simon Dach (1605-1659), de Goethe (« *Das Lied vom Fischer* »), de l'Écossais Allan Ramsay (1685-1758) ou encore de William Shenstone (1714-1763).

Dans la préface de la deuxième partie des *Volkslieder*, Herder avance deux explications à cette diversité. Il met tout d'abord en avant les limites de son entreprise : le mépris dans lequel les chants populaires ont été tenus en Allemagne fait que les sources sont indisponibles. Dès lors, il lui « est particulièrement difficile de devenir un Percy allemand[173] ». C'est pourquoi il a fait le choix d'insérer dans son recueil les meilleurs chants populaires de différents pays, des chants capables de plaire au peuple mais aussi aux lettrés. Son but est de revaloriser le « chant populaire » en tant que genre, quelle que soit la provenance des textes rassemblés. Néanmoins, la question demeure de savoir ce qui fait l'unité du recueil ; comment comprendre que Herder désigne comme « *Volkslieder* » des textes aussi divers ? Pour répondre à cette question, il faut revenir aux essais rédigés dans les années qui précèdent immédiatement la publication du recueil.

Un réexamen critique des fondements de la littérature

L'objectif de Herder n'est pas seulement de mettre au jour un corpus oublié et d'en dévoiler les richesses. Il s'agit plus largement pour lui de promouvoir une nouvelle façon de lire des textes qui, pour certains, sont perçus comme des modèles par les défenseurs du classicisme. Ainsi Herder rapproche-t-il Homère et Ossian qui sont, à ses yeux, des « chanteurs populaires » (« *Volksdichter* »). Ce rapprochement est fondé sur une réflexion sur

---

[171] Herder puise une large partie de ses textes dans des recueils publiés au XVIIe ou XVIIIe siècle, tels que *The Tea-table miscellany or a collection of Scots Songs* d'Allan Ramsay, paru en 1724 ; *Die Kiämpe-Viiser*, paru à Copenhague en 1739 ; l'ouvrage de Thomas Bartholin, *Antiquitatum danicarum de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis*, paru 1689 ; ou encore la *Collection of Ballads and songs* de Thomas d'Urfey, qui paraît au tournant du XVIIIe siècle.

[172] Isabelle Durand-Le Guern, « Du recueil au musée. Le romantisme allemand et la poésie populaire », in Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2003, p. 258.

[173] Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, 1779, 2 vol., t. 2, p. 27 : « *Eigentlicher Gesang aber ist entweder verhallet, oder wenn man nicht Koth und Unkraut zusammen auftragen will, ists schlimm und arm, ein Deutscher Percy zu werden.* »

la langue. Lors de son voyage en France, en 1769, Herder a une sorte de révélation : « *In Frankreich: alles spricht hier Französisch, so gar Piloten und Kinder*[174] *!* » La langue française, qu'il a commencé à étudier en lettré, était restée jusqu'alors une langue abstraite pour lui, désincarnée, en quelque sorte. En mettant le pied sur le sol français, Herder découvre une langue vivante, une langue de communication, qu'il ne maîtrise pas, et cette expérience de l'écart entre la lettre et la langue vivante, sonore, l'amène à réfléchir en retour sur sa perception de la langue d'Homère :

> *So wenn wir die Griechische Sprache im Homer untersuchen: diese Sprache muß man alsdenn denken, sprachen alle Kinder! verstanden alle Leute! Poeten und Narren sangen sie auf den Gassen. Das waren Götter des Volks und des Pöbels! Geschichte und Heldenthaten des Volks und der Kinder! Accente und Sylbenmaasse des Volks und der Nation! So muß man sie lesen, hören, singen, als ob man sie in Griechenland hörte, als ob man ein Grieche wäre! — Was das für Unterschied gibt zwischen einer lebendigen und todten Sprache, das weiß ich! Diese lieset man mit den Augen: man sieht sie; man hört sie nicht: man spricht sie nicht aus: man kann sie oft nicht aussprechen, wenn man sie gleich verstehet. So entbehrt man allen lebendigen Klang, und bei einem Poeten, bei einem Griechischen Poeten allen lebendigen Wohlklang: alles malende im Ton der Wörter: alle Macht des Sylbenmaasses, des Schalls, der Annehmlichkeit.*
>
> « Ainsi quand nous examinons la langue grecque chez Homère : cette langue, il nous faut bien le dire, était parlée par tous les enfants ! comprise de tout le monde ! Poètes et sots la chantaient dans la rue. C'étaient les dieux du peuple et de la plèbe ! L'histoire et les exploits héroïques du peuple et des enfants ! Accents et mètres du peuple et de la nation ! C'est de cette façon qu'il faut la lire, l'écouter, la chanter, comme si on l'écoutait en Grèce, comme si on était un Grec ! – quelle différence il en résulte entre une langue vivante et une langue morte, je le sais ! cette dernière, on la lit avec les yeux, on la voit, on ne l'entend pas ; on ne la prononce pas ; souvent on ne sait pas la prononcer, bien qu'on la comprenne. Ainsi on perd tout son vivant, et chez un poète, chez un poète grec, toute harmonie vivante, tout ce qu'a de descriptif le son des mots, toute la puissance du mètre, de la sonorité, de l'agrément[175]. »

Ce passage du *Journal meiner Reise* est intéressant à plus d'un titre. D'une part, Herder avance l'idée que la poésie d'Homère est une poésie « naturelle ». Son mètre ne relève pas d'un art savant, bien au contraire ; la poésie de l'aède repose sur les « accents et les mètres » de la langue du peuple grec. D'autre part, Herder se montre particulièrement attentif à la musicalité de la langue et de la poésie homériques. Une opposition entre deux paradigmes est

---

[174] Johann Gottfried von Herder, *Journal meiner Reise […]*, *op. cit.*, p. 102. Trad. Max Rouché in J. G. Herder, *Journal de mon voyage […]*, *op. cit.*, p. 144.

[175] Johann Gottfried von Herder, *Journal meiner Reise […]*, *op. cit.*, p. 103. Trad. Max Rouché in J. G. Herder, *Journal de mon voyage […]*, *op. cit.*, p. 144 : « En France : tout le monde ici parle français, même les pilotes et les enfants ! »

ainsi esquissée, un paradigme visuel, pictural, d'un côté, un paradigme sonore, musical, de l'autre – une opposition que l'on retrouvera dans la préface des *Volkslieder*[176].

Deux ans plus tard, dans l'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian*, Herder va plus loin et rapproche Homère et Ossian, en affirmant que ces deux auteurs ne sont pas des auteurs « épiques », contrairement à ce que prétendent les critiques classiques, mais des « chanteurs populaires ». Il reproche alors à l'éditeur allemand des œuvres d'Ossian, Michael Denis, d'avoir traduit Ossian « à la manière de Klopstock », en hexamètres.

> *Hätte der Herr D. die eigentliche Manier Ossians nur etwas auch mit dem innern Ohre überlegt – Ossian so kurz, stark, männlich, abgebrochen in Bildern und Empfindungen – Klopstocks Manier, so ausmalend, so vortrefflich, Empfindungen ganz ausströmen [...] – welch ein Unterschied! und was ist nun ein Ossian in Klopstocks Hexameter? in Klopstocks Manier? Fast kenne ich keine zwo verschiednere, auch Ossian schon würklich wie Epopöist betrachtet*[177].
>
> « Si seulement monsieur D. avait écouté le style véritable d'Ossian avec son oreille intérieure – Ossian si bref, si puissant et viril, si abrupt dans les images et les sentiments – le style de Klopstock, si coloré, si parfait, dégageant tant de sentiments [...] Quelle différence entre eux ! Et qu'est-ce donc qu'un Ossian présenté avec les hexamètres de Klopstock ? Dans le style de Klopstock ? Je ne connais guère deux poètes plus différents, quand bien même on considérerait Ossian comme un auteur épique. »

Ossian n'est pas un auteur d'épopées aux yeux de Herder, mais un auteur de chants populaires, comme il l'affirme immédiatement après :

> *Ihnen wollte ich nur in Erinnerung bringen, daß Ossians Gedichte Lieder, Lieder des Volks, Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volks sind, die sich so lange im Munde der väterlichen Tradition haben fortsingen können*[178] *[…].*
>
> « Je voudrais seulement vous rappeler que les poésies d'Ossian sont des chants, des chants du peuple, des chants d'un peuple sauvage et sensible, qui se sont transmis oralement de génération en génération. »

---

[176] Dans les commentaires qu'il rassemble dans la table des matières des *Volkslieder*, Herder évoque souvent la mélodie qui accompagnait les poèmes et commente son caractère ; il s'attache aussi à commenter la musicalité des textes et le sentiment qui s'en dégage. Ainsi observe-t-il à propos de « *Das Lied vom Jungen Grafen* » (1ère partie, livre I, 1) que « la mélodie est triste et touchante » (« *Die Melodie ist traurig und rührend* ») ; ou encore, à propos de « *Das Lied vom eifersüchtigen Knaben* » (1ère partie, livre I, 6) : « La mélodie a la clarté et la solennité d'un chant du soir, comme sous la lumière des étoiles » (« *Die Melodie hat das Helle und Feierliche eines Abendgesanges, wie unterm Licht der Sterne* »). C'est aussi la musicalité du poème « *Die Todtenglocke* » (1ère partie, livre III, 18), son « ton », qu'il s'efforce de restituer : « Il s'agissait davantage, pour le traducteur, de rendre le caractère touchant de ce chant de plainte et de deuil, que d'en restituer le contenu. » (« *Es war dem Uebersezer mehr um den rührenden Ton dieses Trauer- und Todtenliedes zu thun, als um seinen Inhalt*. »).

[177] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […], op. cit.*, p. 193-194.

[178] *Ibid.*, p. 194.

Cette distinction entre « poète épique » et « chanteur populaire » est ensuite approfondie dans la préface des *Volkslieder*. La démarche de Herder consiste à remonter aux origines de la poésie :

> *Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß Poesie und insonderheit Lied im Anfang ganz Volksartig d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge sowie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen. Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler, er fodert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter.*
>
> « Il n'est pas douteux que, au début, la poésie et en particulier la chanson ont été tout à fait populaires, c'est-à-dire faciles, simples, s'inspirant des objets communs et du langage de la foule, ainsi que de la nature féconde et sentie par tous. La foule aime le chant, l'accord de voix nombreuses ; le chant réclame l'oreille de l'auditeur et le chœur des voix et des âmes[179]. »

Il prend ensuite l'exemple d'Homère pour illustrer sa thèse, un choix évidemment polémique, car Homère est considéré comme le maître de l'épopée et est érigé en exemple par les classiques. Or Herder oppose à cette catégorisation une affirmation péremptoire : « *Der gröste Sänger der Griechen, Homerus, ist zugleich der gröste Volksdichter*[180]. » Comment comprendre cette opposition ? Que signifie cette recatégorisation pour Herder ? Sa perspective est double : il se place à la fois du point de vue de la création et de la réception. L'art d'Homère n'a rien d'un art savant, calculé, selon lui :

> *Er setzte sich nicht auf Sammet nieder, ein Heldengedicht in zweimal vier- und zwanzig Gesängen nach Aristoteles Regel oder, so die Muse wollte, über die Regel hinaus, zu schreiben, sondern sang was er gehöret, stellte dar was er gesehen und lebendig erfaßt hatte.*
>
> « Il ne s'assit pas dans un fauteuil pour écrire un poème héroïque en deux fois vingt-quatre chants d'après les règles d'Aristote ou en dehors des règles, au gré de la Muse, il chanta ce qu'il entendait ; il raconta ce qu'il avait vu et saisi de la vie.[181] »

Son œuvre est, en quelque sorte, une chambre d'écho de la culture de son temps. Herder opère ainsi une distinction intéressante entre l'*Epopee* et l'*epos* :

> *Sein herrliches Ganze ist nicht Epopee, sondern εποϛ, Mährchen, Sage, lebendige Volksgeschichte.*
>
> « Son domaine n'est pas l'épopée, mais l'*epos*, qui est le conte, la légende, le récit populaire vivant[182]. »

---

[179] Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, *op. cit.*, t. 2, p. 3. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, Paris, La Renaissance du livre, coll. « Les cent chefs-d'œuvre étranger », [1925], p. 59.
[180] Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, *op. cit.*, p. 5. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 60 : « Le plus grand chanteur [*Sänger*] de la Grèce, Homère, est en même temps le plus grand poète populaire [*Volksdichter*]. »
[181] *Ibid.*

En substituant au terme d'« *Epopee* » – qui renvoie à une culture savante, écrite – celui d'« *epos* », Herder souligne qu'Homère ne se conforme pas aux règles d'un genre préexistant, mais qu'il s'inscrit dans une culture orale. Ce qu'il transcrit, c'est la poésie du peuple, une poésie vivante, qui « vivait dans l'oreille de l'auditeur[183] ». L'enjeu, pour le critique, est de montrer que l'œuvre d'Homère n'est pas tant le produit de l'art que le produit *naturel* de l'époque et du lieu où elle a germé. Le vers d'Homère est en harmonie avec la langue de ses contemporains :

> *Alle erhabnen Siehe! alle künstliche Verschränkungen und Wortlabyrinthe sind dem einfachen Sänger fremde.*
>
> « Tous les mots sublimes, les complications et les labyrinthes d'expressions sont étrangers à la simplicité du chanteur[184] [...]. »

Son propos s'inscrit ainsi en faux contre l'idée que ses contemporains se font de la poésie épique, celle d'une poésie savante, sophistiquée.

Cette réflexion sur la création se double d'une réflexion sur la réception des textes. Herder prend ses distances avec la critique normative héritée du classicisme et invite le lecteur à un décentrement du regard :

> *Wenn das der Begriff unsrer Zeit ist, so wollen wir auch in den alten Stücken immer mehr Kunst als Natur bewundern, finden also in ihnen bald zuviel, bald zuwenig, nachdem uns der Kopf steht, und selten was in ihnen singt, den Geist der Natur. Ich bin gewiß, daß Homer und Ossian, wenn sie aufleben und sich lesen, sich rühmen hören sollten, mehr als zu oft über das erstaunen würden, was ihnen gegeben und genommen, angekünstelt, und wiederum in ihnen nicht gefühlt wird.*
>
> « Suivant les idées de notre époque, nous voulons aussi admirer dans ces vieilles pièces l'art plutôt que la nature, donc y trouver ou trop ou trop peu, selon nos idées, et en tout cas non ce qui y chante réellement, — *l'esprit de la nature*. — Je suis persuadé qu'Homère et Ossian, s'ils ressuscitaient et entendaient les éloges que l'on fait d'eux, seraient plus que souvent étonnés de ce que nous leur donnons et de ce que nous leur prenons, de ce que nous y ajoutons artificiellement et de ce que nous n'y sentons pas[185]. »

Le même raisonnement est développé par l'auteur dans son essai sur Shakespeare, paru la même année. Herder y remet en question l'attitude des critiques qui condamnent le théâtre de Shakespeare au nom des soi-disant « règles » du théâtre grec et montre que le théâtre des Grecs est le produit naturel des circonstances qui lui ont donné naissance, et qu'il n'a rien à

---

[182] *Ibid*.
[183] Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, *op. cit.*, t. 2, p. 3 : « [...] er fodert das Ohr des Hörers ».
[184] *Ibid*., p. 6. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 61.
[185] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 216. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 66.

voir avec la lecture que les Français ont fait d'Aristote *a posteriori* ; qu'il est absurde de juger Shakespeare selon des codes qui ne sont pas les siens (Shakespeare est un « barde du Nord ») ; que le théâtre de Shakespeare est le produit d'un moment historique et d'un territoire. La notion d'originalité, chez Herder, prend ainsi un sens particulier : il s'agit moins d'une originalité individuelle que d'une forme d'originalité collective. Les considérations sur le génie de l'auteur s'effacent derrière l'idée qu'Homère, Ossian et Shakespeare sont en réalité une caisse de résonance de l'âme poétique d'un peuple entier. À travers les œuvres de ces auteurs sont données à entendre et à comprendre l'âme et la culture d'un peuple, à un moment de son histoire. Mais ces auteurs présentent un autre intérêt pour Herder. Chacun à leur manière, ils incarnent un style « anti-classique ».

« *Sprünge und Würfe* » : la mise en avant d'un style « populaire »

Dans l'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian*, Herder défend l'idée que les œuvres d'Homère sont des « impromptus[186] » et que la prose d'Ossian est « brève, forte, virile, brisée[187] ». Ces termes renvoient à un trait stylistique que l'auteur considère comme caractéristique de la chanson populaire, à savoir la parataxe, les ruptures, l'abrupt, le discontinu. Pour désigner ce trait stylistique, Herder emploie deux substantifs de façon récurrente : « *Sprünge und Würfe* » (que l'on pourrait traduire par « sauts et élans »).

Dans son essai sur Ossian, Herder fait l'éloge de la langue des « sauvages », à laquelle il associe la clarté, la capacité à saisir directement les objets du monde environnant, à les restituer de manière vivante et concrète. Comme l'a analysé Howard Gaskill, « cette forme particulière d'éloquence n'a évidemment rien à voir avec la progression lisse et bien ordonnée des idées. Au contraire, cette énergie expressive, jaillissant, comme elle le fait, directement de l'être tout entier – le corps, le cœur et l'esprit étant à l'unisson – est incompatible avec les structures logiques et les froides abstractions de la prose philosophique[188] ». Cette poésie des

---

[186] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 215 : « *Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam Impromptus.* »

[187] *Ibid.*, p. 193 : « *kurz, stark, männlich, abgebrochen*. »

[188] Howard Gaskill, « Ossian, Herder, and the idea of folk song », in David Hill (dir.), *Literature of the Sturm und Drang*, New York, Camden House, 2003, p. 103 : « *Such eloquence has, of course, nothing to do with the smooth and orderly progression of ideas. On the contrary, this expressive energy, issuing directly, as it does, from the whole man – body, heart, and mind in unison – is incompatible with the logically structured, cold abstractions of philosophical prose.* » Ce goût pour l'abrupt est lié au développement de l'*Empfindsamkeit* en Allemagne, par opposition au versant rationaliste des Lumières. Robert Lowth, dans son essai consacré à la poésie sacrée des Hébreux (*De sacra poesi Hebraecorum*, 1753) loue ainsi les transitions rapides, qui correspondent exactement à ce qui est attendu à l'époque des poésies « primitives », anciennes ou modernes. Comme l'explique Howard Gaskill, Herder est bien conscient du lien qui existe entre ce qu'il appelle « *Sprünge und Würfe* » et l'« *oriental style* ». Mais il rejette précisément l'idée que ce « *genus abruptum* » serait une

« peuples anciens et sauvages » naît, selon Herder, « du présent immédiat, de l'inspiration sensible immédiate ou de l'imagination[189] » : « […] *nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe hat, als Lieder des Volks*[190] ». Sur ce point, Herder s'oppose à certains critiques de son temps, qui associaient la parataxe au « style oriental » : ces « transitions et inversions » appartiennent au contraire, selon lui, « à tous les vieux chants du même genre ; elles sont particulières à la langue solide, libre et mâle des origines[191] ». Ce marqueur stylistique fait que ces chansons s'impriment dans la mémoire de l'auditeur :

> *[…] die Lieder des Volks haben deren am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und geboren sind, und die sie daher mit so viel Aufwallung und Feuer singen, und zu singen nicht ablassen können.*
>
> « Celles qui en ont le plus [d'élans et de sauts hardis, G.L.], ce sont celles qui sont pensées, inventées et nées dans le milieu populaire lui-même, qu'on chante avec tant de transport et de feu, et qu'on ne peut se lasser de chanter[192]. »

Herder cite le poème « *Wilhelms Geist* » pour illustrer sa conception du chant populaire. Ce texte, que Herder découvre dans les *Reliques* de Percy, comporte non seulement des élisions des désinences du prétérit (« *Druckt'* », « *kehrt'* ») ou des élisions du sujet (« *Ist* » au lieu de « *Es ist* »), mais aussi des syncopes (« *ists* » au lieu de « *ist es* ») ou des constructions elliptiques, sur le plan syntaxique : « *Es ist dein Treulieb Wilhelm, / Aus Schottland kommen an* » (au lieu d'une relative développée : « *der aus Schotland angekommen ist* »). Enfin, le poème se construit autour de formules répétées avec variations, qui lui confèrent aussi ce caractère simple et populaire. C'est le constat que dresse Herder, qui interpelle son lecteur :

> *Nun sagen Sie mir, was kühn geworfner, abgebrochner und doch natürlicher, gemeiner, volksmäßiger sein kann?*
>
> « Dites-moi maintenant quel poème peut être plus hardiment coupé, et pourtant plus naturel, plus commun, plus populaire[193] ? »

---

caractéristique du style oriental, et il cite en exemple un poème groenlandais. Voir Howard Gaskill, « Ossian, Herder, and the idea of folk song », art. cit.

[189] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 218 : « *[…] die Gedichte der alten, und wilden Völker [entstehen] […] aus unmittelbarer Gegenwart, aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne, und der Einbildung […].* » Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 69.

[190] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 219. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 69 : « […] rien au monde n'a plus d'élan et de sauts hardis que les chansons populaires ».

[191] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 231 : « *Sie [diese Übergänge und Inversionen, G.L.] sind allen alten Liedern solcher Art, sie sind der ursprünglichen, unentnervten, freien und männlichen Sprache besonders eigen.* » Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 75-76.

[192] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 219. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 69.

[193] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 222. Trad. Émile Bréhier in *Herder*, *op. cit.*, p. 72. Ce poème est ensuite repris dans la seconde partie des *Volkslieder*, livre III, 25.

Ce style abrupt et elliptique renvoie au primitif, mais à un primitif qui n'est pas rejeté dans le temps lointain des origines ou du mythe. Herder défend au contraire l'idée que ce style correspond à la nature de l'imagination et qu'il est possible de le retrouver. En témoigne la poésie anglaise, qui s'est nourrie de ces chants populaires, mais aussi la présence, dans les *Volkslieder*, du poème de Goethe, « *Das Lied vom Fischer* », qui semble attester de la possibilité de revitaliser le genre en Allemagne. Mais ce style abrupt s'oppose surtout à la rhétorique classique, à l'ordre qu'elle suppose et impose. Dans son essai sur Ossian, Herder reproche à Denis d'avoir créé un « bel ordre » (« *schöne Anordnung*[194] ») dans sa traduction et il condamne les éditeurs contemporains (sans doute Percy et Denis), qui « bouch[ent] les trous avec les vers les plus endormants, les particules les moins naturelles et les rimes les plus insipides[195] ».

On comprend dès lors pourquoi Herder insère dans les *Volkslieder* une chanson tirée de *Hamlet*, celle d'Ophelia devenue folle après la mort de son père. « Symboliquement », comme l'analyse Isabelle Durand-Le Guern, « c'est bien la perturbation des convenances et des conventions qui retient ici l'attention de Herder : cette chanson, à l'image de l'œuvre de Shakespeare, est l'emblème d'une liberté créatrice sans entrave dont il est à la recherche[196]. » En éditant cette chanson, Herder prend par ailleurs ses distances avec Percy, qui avait cherché à relier « des petits fragments de ballades anciennes » pour en faire « un petit conte », en ajoutant quelques strophes supplémentaires[197]. Il met en avant la dimension fragmentaire du texte, tout en soulignant le fait que, tirée de son contexte, la ballade n'a plus exactement la même résonance[198].

---

[194] Johann Gottfried von Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel […]*, *op. cit.*, p. 208.
[195] *Ibid.*, p. 231. Trad. Émile Bréhier in *Herder, op. cit.*, p. 76.
[196] Isabelle Durand-Le Guern, « Du recueil au musée […] », art. cit., p. 260.
[197] Herder s'oppose à Percy, qui avait justifié son procédé ainsi : « *Dispersed through Shakespeare's plays are innumerable little fragments of ancient ballads […] the editor was tempted to select some of them, and with a few supplementary stanzas to connect them together, and form them into a little tale.* » (« D'innombrables petits fragments de ballades anciennes sont disséminés dans les pieces de Shakespeare […]. L'éditeur a été tenté de sélectionner quelques-uns d'entre eux et de les relier par quelques strophes supplémentaires, forgeant ainsi un petit conte. » Cité par Howard Gaskill, « Ossian, Herder and the Idea of Folk Song », art. cit., p. 111.
[198] Herder fait ce commentaire à propos de « *Opheliens verwirrter Gesang um ihren erschlagenen Vater* » (*Hamlet* Act. IV, Sc. VII) : « *Freilich verlieren so einzele Töne ausser dem Zusammenhange des ganzen Stückes ungemein; noch aber ists besser, sie so zu geben, als wie Percy und Neuere in Gesänge ihrer Art zu flicken, wo der Lappe das Tuch reißt.* » (« Assurément, ces quelques fragments, isolés du contexte de la pièce dans son ensemble, perdent énormément de leur sens. Cependant, il vaut mieux les présenter ainsi, plutôt que comme l'ont fait Percy et d'autres plus récemment, en rapiéçant les lambeaux d'étoffe qui se déchiraient dans des chants à leur façon. »)

Plus largement, les ballades shakespeariennes insérées dans les *Volkslieder* présentent un double intérêt aux yeux de Herder. D'une part, elles rappellent que Shakespeare, précisément, s'appuie sur des sources populaires, indigènes, et que ses pièces ne reposent pas sur l'imitation[199]. D'autre part, du point de vue stylistique, la chanson d'Ophélie s'inscrit tout à fait dans le style que Herder identifie comme populaire : à rebours de la recherche de la liaison et de la vraisemblance, le texte est marqué par des ruptures, des incohérences qui sont la manifestation de la folie du personnage. De fait, dans ses écrits, comme le souligne Howard Gaskill, Herder ne cesse de revenir sur la distinction entre « ordre logique » et « ordre émotionnel » des mots dans la phrase.

> L'inversion, qui avait été condamnée chez Luther par ce pape de la littérature, ultra-rationaliste et défenseur des valeurs néoclassiques qu'est Johann Christoph Gottsched, devient un principe de libération stylistique, perçu comme l'expression spontanée et passionnée issue directement du cœur, à l'opposé du langage froid et calculé de l'époque du triomphe de la raison[200].

Vers une nouvelle poésie allemande ?

Plusieurs éléments paraissent émerger du discours herdérien. On voit d'abord se mettre en place une sorte d'équivalence entre primitif, naturel, simple, populaire et anti-classique (symptomatiquement, le texte français cité est un poème de Thibault de Champagne, auteur du XIIe siècle, c'est-à-dire représentant d'une époque antérieure au classicisme). Par ailleurs, les différents essais de Herder mettent en avant la diversité des langues et des cultures ; ils rejettent l'imitation et encouragent la création d'œuvres originales. De ce point de vue, le recueil des *Volkslieder* peut être vu comme un dispositif offrant des matériaux pour une poésie future – Herder souligne que les poèmes qu'il rassemble doivent être lus comme « des matériaux en vue de la poésie, plutôt que comme de la poésie même[201] ». Le poème de Goethe, « *Das Lied vom Fischer* », inséré dans la deuxième partie des *Volkslieder*, peut être dès lors interprété comme le témoignage d'une poésie en train de renaître.

---

[199] Francis Guinle souligne que Shakespeare s'appuie sur des ballades du XVe-XVIe siècle dans ses pièces, ce que Herder encourage ses contemporains à faire. Voir Francis Guinle, *The Concord of this Discord. La structure musicale du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2003, p. 25 *sq*.

[200] Howard Gaskill, « Ossian, Herder and the Idea of Folk Song », art. cit., p. 106 : « *Inversion, which had been condemned in Luther by that literary pope, arch-rationalist, and upholder of neoclassicistic values, Johann Christoph Gottsched, becomes a principle of stylistic liberation, suggesting spontaneous and passionate expression directly from the heart, as opposed to the flat, colorless, calculated language of the age of reason.* »

[201] Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, *op. cit.*, t. 2, p. 31-32 : « […] *mehr also wie Materialien zur Dichtkunst, als daß sie Dichtkunst selbst wären* ».

Mais c'est aussi le geste du recueil qu'il faut prendre en compte, ce geste qui consiste à rassembler des œuvres hétéroclites comme illustration d'un nouveau « genre », le *Volkslied*. Herder fonde ainsi une nouvelle catégorie esthétique, en rupture avec le classicisme. L'émergence de cette catégorie s'accompagne du refus d'une critique normative et de la défense d'une pratique de la traduction respectueuse du texte source et de sa musique interne. Enfin, au-delà d'un encouragement à la création, ce qui transparaît dans le discours herdérien, c'est aussi le désir de voir se constituer un public (et notamment un public allemand), qui soit prêt à écouter ces chants, capable de les apprécier et de les transmettre.

Troisième Partie

Innovation et rupture :
de la Modernité aux modernismes

Du *Jugendstil* au *Neukunst*, autour des concepts artistiques de la *Wiener Moderne*

From *Jugendstil* to *Neukunst*: artistic concepts of the *Wiener Moderne*

Armelle Weirich

Docteur en histoire de l'art contemporain

Résumé
La fondation de la Sécession viennoise en 1897 amorça en Autriche un renouvellement esthétique porteur de nouvelles conceptions artistiques, définies par les artistes et relayées par la critique d'art. La scission de l'association en 1905 vint redistribuer les rôles : n'étant plus soumis à une ligne artistique commune, les avant-gardistes s'engagèrent dans des voies stylistiques multiples, que les critiques tentèrent de rassembler sous des appellations communes. L'étude des écrits de trois critiques d'art majeurs de la *Wiener Moderne* – Hermann Bahr, Ludwig Hevesi et Berta Zuckerkandl – apporte un nouvel éclairage sur les enjeux – artistiques, politiques, idéologiques – véhiculés par ces nouvelles notions et met en lumière les apports et les limites de leur discours sur l'art.

Abstract
The foundation of the Viennese Secession in 1897 initiated an artistic renewal in Austria, which was accompagnied by new notions formulated by artists and relayed by art critics. The division of this association in 1905 lead to a change of positions. Modern artists were no longer subject to a common artistic line and were free to engage in various styles, for which art critics created new keywords in order to categorise them according to common designations. The study of writings by three major art critics of the *Wiener Moderne* – Hermann Bahr, Ludwig Hevesi and Berta Zuckerkandl – offers new insights into the artistic, political or ideological issues conveyed by these notions. It also enlightens the contributions and the limits of their discourse on art.

Mots-clés
Théorie de l'art, Autriche, Wiener Moderne, Sécession viennoise, Jugendstil, Neukunst, expressionnisme.

Keywords
Aesthetic theory, Austria, Wiener Moderne, Viennese Secession, Jugendstil, Neukunst, expressionism.

L'émergence de la modernité dans les arts plastiques en Autriche à la fin du XIXe siècle s'est accompagnée de changements importants dans le discours sur l'art, caractérisés par la formulation d'un nouveau vocabulaire et de notions devant désigner et définir les nouvelles pratiques artistiques. La fondation de la Sécession viennoise en 1897 marqua le point de départ de ce renouvellement tant de la création artistique que de la critique d'art. Prenant racine au cœur de la *Wiener Moderne*, l'association, fondée sur le modèle de la Sécession munichoise, en adopta la structure et la terminologie. Cette réappropriation aida dans un premier temps les artistes autrichiens à énoncer leurs objectifs, leur vision de la modernité et leurs attentes du nouvel art, tout en élaborant un style caractéristique et singulier. À l'époque, ils introduisirent un nouveau langage plastique en même temps qu'une nouvelle théorisation de l'art, définissant eux-mêmes le sens de leur mouvement dans plusieurs textes et manifestes parus dans leur revue, *Ver Sacrum*[202].

Toutefois, la Sécession viennoise n'aurait pas connu un tel succès sans le concours de critiques d'art, qui participèrent à diffuser le mouvement, mais aussi à le définir, à l'expliquer auprès du public et à l'enrichir en mettant des mots sur les idées véhiculées par les artistes dans leurs œuvres. Trois critiques se sont particulièrement fait remarquer pour avoir structuré le développement des arts en Autriche depuis la fin du XIXe siècle. Hermann Bahr (1863-1934) fut l'un des premiers porte-paroles et chroniqueurs de la Sécession. Réclamant depuis le début des années 1890 l'émergence d'un art « moderne » à Vienne[203], il publia plusieurs articles programmatiques dans *Ver Sacrum*, ainsi que des comptes-rendus d'expositions dans les journaux *Die Zeit*, *Neues Wiener Tagblatt* ou *Österreichische Volkszeitung*. À ses côtés, Ludwig Hevesi (1843-1908) suivit la vie culturelle viennoise pendant plus de trente ans et s'investit en particulier dans la promotion des sécessionnistes, dont il fut personnellement très proche. Il suggéra à l'association d'adopter une devise et proposa lui-même, parmi d'autres, la célèbre sentence « *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* », choisie par les artistes et inscrite en lettres d'or sur la façade de leur pavillon. Enfin, la salonnière et journaliste Berta Zuckerkandl (1864-1945) accompagna la fondation de la Sécession viennoise et apporta un soutien inconditionnel aux artistes qu'elle recevait chaque semaine dans son salon[204]. Ses articles parus dans des journaux autrichiens – *Die Zeit*, *Wiener Allgemeine Zeitung* –, mais

[202] Fondée sur le modèle des revues allemandes *Pan* et *Jugend*, *Ver Sacrum* parut chaque mois de janvier 1898 à décembre 1903.
[203] Hermann Bahr, *Zur Kritik der Moderne*, Zurich, J. Schabelitz, 1890.
[204] Armelle Weirich, *Berta Zuckerkandl (1864-1945), salonnière, journaliste et critique d'art, entre Vienne et Paris (1871-1918)*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la direction de Bertrand Tillier, Université de Bourgogne, 2014.

aussi allemands – *Die Kunst für Alle, Deutsche Kunst und Dekoration* –, lui permirent d'être considérée par les sécessionnistes comme l'un des porte-paroles majeurs de leur mouvement.

Ces trois critiques d'art partageaient une vision commune de la Sécession, dont ils estimaient faire partie : l'expression « notre Sécession » apparaît souvent dans leurs écrits. Ils s'approprièrent la terminologie choisie par les artistes pour décrire leur mouvement, tout en enrichissant leur discours de visées idéologiques, voire politiques, défendant le *Gesamtkunstwerk* promu par les artistes comme un moyen de moderniser l'ensemble de la société viennoise. Pourtant, leurs écrits montrent aussi leurs difficultés à s'adapter aux évolutions de l'art, notamment au moment de la scission de la Sécession, puis de l'émergence de l'expressionnisme.

La Sécession viennoise, une révolution ?

L'ensemble des termes utilisés pour qualifier le mouvement sécessionniste autrichien est révélateur de la réflexion profonde menée par les artistes et les intellectuels sur les pratiques artistiques de leur temps. La désignation même du mouvement, « Sécession », porte en elle plusieurs significations. Faisant référence à la *Secessio plebis* (sécession de la plèbe)[205], le terme fut utilisé pour la première fois par des artistes allemands lors de la fondation de la Sécession munichoise en 1892[206]. Il implique en effet une scission, survenue à Vienne au sein de la *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens,* qui régnait sur l'activité artistique à la *Künstlerhaus* depuis 1861. Cette association contrôlait la production artistique, décidait des critères stylistiques, imposait ses choix à ses adhérents et jouait ainsi un rôle déterminant dans la réussite – ou l'échec – des artistes. Dans ce contexte, aucune création alternative ne pouvait être envisagée par les jeunes avant-gardistes, qui se rassemblèrent et s'élevèrent contre cette instance officielle pour imposer leur propre style, bientôt qualifié par les artistes de « *Sezessionsstil* ».

Dès sa fondation, la Sécession viennoise représenta deux tendances stylistiques : le naturalisme et le *Jugendstil.* Là encore, cette dernière désignation fut reprise du groupe munichois et de la revue *Jugend*[207] qu'ils avaient fondée. Selon l'éditeur de ce journal, Georg Hirth, la formule « *Jugendstil* » servait moins à désigner un style qu'à affirmer un principe

[205] Max Burckhardt, « Ver Sacrum », *Ver Sacrum*, n° 1, janvier 1898, p. 1-2.
[206] Le modèle de leur association était celui de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris, qu'ils considéraient comme une « Sécession » et qu'ils désignaient comme telle, bien qu'elle ne portât jamais ce nom. Voir Olivia Tolède, *Une Sécession française : La Société nationale des beaux-arts (1889-1903)*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la direction de Ségolène Le Men et Pierre Vaisse, Université Paris X-Nanterre et Université de Genève, 2008.
[207] Revue artistique et littéraire créée par Georg Hirth à Munich en 1896. Elle parut jusqu'en 1940.

libérateur de la pensée et de la pratique artistique[208]. Le terme « *Jugendstil* » fut particulièrement approprié à Vienne, car il faisait référence à la fois à la jeunesse des artistes dissidents et au mouvement littéraire *Jung Wien*, lancé par Hermann Bahr au début des années 1890, qui joua un rôle primordial dans l'avènement de la modernité en Autriche. Il amorça en effet un renouvellement de la pensée intellectuelle et des pratiques culturelles, entraînant dans son sillage les acteurs des milieux artistiques, qui bénéficieront du soutien de leurs membres et notamment de Bahr.

En Autriche, le terme « *Jugendstil* » introduisit un jeu entre les artistes et les critiques d'art sur la dualité entre jeunesse et vieillesse, nouveau et ancien. Déjà en 1891, Bahr avait fait de l'absence de modernité à Vienne un problème d'âge dans un article intitulé « *Die Alten und die Jungen* », où il s'adressa aux « *Alten* » et les avertit :

> *Sie haben ihr Werk gethan – seien wir froh, daß es vorüber ist. Und jetzt wollen wir das unsere thun*[209].
>
> « Vous avez fait votre œuvre – réjouissons-nous que cela soit terminé. Et maintenant nous voulons faire la nôtre. »

À l'époque de la Sécession, Bahr ne réduisit toutefois pas le débat artistique à une question de génération. Il écrivit en 1900 :

> *Sie [unsere Secession,* A.W.*] hat mit der Pariser und Münchener Secession nur den äußeren Vorgang gemein, dass sich ein paar „Junge" von der Gesellschaft der „Alten" lossagen. Aber ihre Motive sind andere, der Sinn des ganzen Unternehmens ist anders. Darüber muss man sich klar sein, um es vor Ungerechtigkeiten, sich selbst vor Enttäuschungen zu bewahren*[210].
>
> « Elle [notre Sécession] n'a en commun avec les Sécessions parisienne et munichoise que le processus extérieur par lequel quelques "jeunes" rompent avec la société des "Anciens". Mais leurs motifs sont autres, le sens de toute leur entreprise est autre. On doit être clair là-dessus afin de la préserver des injustices et de s'épargner des déceptions. »

Bahr précisa enfin que la Sécession viennoise ne cherchait pas à opposer un art ancien à un art nouveau mais un état d'esprit mercantile à un état d'esprit artistique[211]. Toutefois, on trouve dans les écrits de différents artistes ou critiques de l'époque de nombreuses références à la « jeunesse » du mouvement, dans le sens d'une « nouveauté », associée au « dynamisme », au « progrès » et donc à la « modernité ». La notion même de modernité prit à Vienne plusieurs

---

[208] *Jugend : Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, vol. 1, n° 1, 1896, p. 2.
[209] Hermann Bahr, « Die Alten und Die Jungen », in Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, éd. Claus Pias, Weimar, VDG, 2008, p. 19 (1re éd. : E. Pierson, 1891). Toutes les traductions sont de l'auteur.
[210] Hermann Bahr, *Secession*, éd. Claus Pias, Weimar, VDG, 2007, p. 17 (1re éd. : Wiener Verlag, 1900).
[211] *Ibid.*, p. 6 : « *Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession.* »

aspects. L'expression « *Moderne Kunst* » renvoyait notamment à l'époque, la *Wiener Moderne*, qui vit se moderniser l'ensemble des disciplines scientifiques, intellectuelles et artistiques. Ainsi, pour Zuckerkandl, la modernité était davantage liée à l'actualité, au temps présent et donc à l'innovation. Cependant, Jacques le Rider mit en valeur une modernité peu sûre d'elle-même, qui « conserve toujours présent le sentiment très fort d'une perte, d'une décadence contre laquelle il faut tenter de réagir, d'un monde qui s'effondre et d'un avenir encore flou[212] ». En effet, dans les écrits de Bahr, « *Moderne* » induit la recherche d'émotions intérieures, liées aux nerfs. Il donna au *Jugendstil* une dimension onirique et idéaliste, telle l'image d'un paradis perdu, de l'ordre du rêve[213].

La modernité fut aussi, sous la plume de Bahr, liée à un sentiment de révolte :

> *[…] modern zu sein. Aber nicht blos (sic) einmal modern zu sein, sondern immer modern zu bleiben und das heißt, […] zu jeder Zeit revolutionär zu sein*[214].
>
> « […] être moderne. Pas seulement être moderne une fois, mais toujours rester moderne et cela signifie […] être en tout temps révolutionnaire. »

Zuckerkandl estimait également que la Sécession était une « révolution[215] ». Pourtant, ce n'était pas l'ambition première du mouvement. Les artistes ne souhaitaient pas rompre avec le passé pour innover, au contraire, ils tentèrent de se positionner dans la continuité des époques précédentes, empruntant à l'Antiquité des formes et des symboles récurrents dans leurs œuvres. Jean Clair définit précisément le sens de cette démarche :

> Le Sécessionniste ne détruit rien, ne rase rien. Il change en revanche le sens des œuvres du passé. Il fait sécession précisément parce qu'il ne partage plus l'interprétation commune donnée à un patrimoine. On peut dire que c'est le passé qui est sa principale obsession, non l'avenir[216].

En effet, les sécessionnistes désiraient rétablir la beauté pure, l'harmonie, l'entente universelle. Cet idéal empruntait ses formes à l'Antiquité d'une part, et à la nature, omniprésente, d'autre part. Le titre de leur revue, *Ver Sacrum*, littéralement « le printemps sacré », faisait directement référence au rite antique, rappelant le thème de la jeunesse et de la renaissance[217] ; une renaissance culturelle, qui se trouvait au cœur des productions

---

[212] Jaques Le Rider, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, 1990, p. 31.
[213] Valérie de Daran, *La critique d'art à Vienne de 1890 à 1914*, thèse en littérature germanique, sous la direction de Pierre Cimaz, 2 vol., Université Paris XII, 1994, p. 146.
[214] Hermann Bahr, *Zur Kritik der Moderne*, *op. cit.*, p. 13.
[215] Lettre de Berta Zuckerkandl à Josef Hoffmann, février 1912, Vienne, Wienbibliothek, inv. HIN 158 767 : « *unsere Revolution* ».
[216] Jean Clair, « Une modernité sceptique », in Jean Clair (dir.), *Vienne 1880-1938 : l'Apocalypse joyeuse*, cat. expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 13 février au 15 mai 1986), Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 50.
[217] Max Burckhardt, « Ver Sacrum », *art. cit.*, p. 1-3.

scientifiques, intellectuelles et artistiques de la fin du siècle à Vienne. Les artistes entendaient essentiellement revivifier le monde de l'art en favorisant une plus grande liberté artistique et faire de l'art, non plus un simple moyen de décoration, mais un élément central de la vie sociale. Toutefois, l'idée de combat – souvent symbolisée par la *Pallas Athene*[218] de Gustav Klimt (1862-1918) – fut peu à peu diffusée dans les écrits sur l'art. Dès 1897, Bahr estima :

> *Bei uns wird nicht für oder gegen die Tradition gestritten, wir haben ja gar keine. Es wird nicht zwischen alten und einer neuen Kunst, nicht um irgendeine Veränderung in der Kunst gestritten. Es wird um die Kunst selbst gestritten*[219].
>
> « Chez nous, on ne se bat pas pour ou contre la tradition, nous n'en avons aucune. On ne se bat pas pour un ancien ou un nouvel art, ni pour un quelconque changement dans l'art. On se bat pour l'art lui-même. »

Le mouvement sécessionniste fut même vécu parfois comme une guerre, à laquelle l'appellation « Sécession » fait également référence. En 1908, revenant sur leur rôle dans la promotion de la Sécession au tournant du siècle, Ludwig Hevesi décrivit ainsi sa collègue Berta Zuckerkandl :

> *Gerade [sie] war alle die Zeit her einer der besten Kriegskameraden in unserem Erneuerungskampfe. [...] Es war erstaunlich, wie die neue Polemikerin gleich zu Beginn scharf gerüstet in die vordersten Reihen sprang und ebenso furchtlos als gewandt den Gegner anging. Mit der Raschheit, wie sie eben die Talente haben, lernte sie erst im Kriege selbst den Krieg*[220].
>
> « [Elle] fut tout le temps l'une de nos meilleures camarades de guerre dans notre combat pour le renouveau. [...] Il était étonnant de voir la nouvelle polémiste s'avancer dès le début, fortement armée, aux tout premiers rangs et combattre courageusement et habilement l'adversaire. Avec la rapidité qu'ont précisément les [personnes douées de] talents, elle apprit la guerre en faisant la guerre. »

Cette guerre était celle de l'art moderne. Zuckerkandl se définit elle-même davantage comme une combattante plutôt qu'une journaliste, employant régulièrement les mots « attaques », « combats », « luttes », « armes » ou « justice » pour décrire son métier[221].

Derrière ces désignations se trouvait une volonté commune de favoriser le développement du nouvel art et de l'étendre à l'ensemble de la société viennoise, afin qu'il participât, d'une part, au rayonnement de Vienne en Europe, et, d'autre part, à la régénération de l'Empire austro-hongrois, dont le déclin, lent mais inévitable, était annoncé. En effet, l'Autriche-Hongrie devait faire face à l'époque à des pressions extérieures oppressantes –

---

[218] Gustav Klimt, *Pallas Athene*, 1898, huile sur toile, 75 x 75 cm, Vienne, Wien Museum.
[219] Hermann Bahr, « Unsere Sezession », *Die Zeit*, 29 mai 1897.
[220] Ludwig Hevesi, in Berta Zuckerkandl, *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Vienne-Leipzig, Hugo Heller & Cie, 1908, p. VII-VIII.
[221] Armelle Weirich, *Berta Zuckerkandl […]*, *op. cit.*, p. 241.

notamment de l'Allemagne –, mais aussi à celles de ses minorités nationales, dont la diversité de langues et de cultures divisait l'Empire. Les critiques d'art s'engagèrent ainsi à mettre en valeur les caractéristiques autrichiennes et uniques en Europe du *Jugendstil*, afin de donner à l'Autriche-Hongrie une culture artistique commune. Par exemple, Zuckerkandl énonça clairement dans ses écrits que la perfection stylistique et formelle du *Jugendstil* devait évoquer l'harmonisation entre les peuples et participer à la définition d'une identité commune pour l'Autriche-Hongrie. D'une manière générale, les soutiens du *Jugendstil* exaltèrent dans la presse l'éclosion de cet art typiquement autrichien comme le reflet du cosmopolitisme de l'Empire, aspirant à créer un nouvel homme, une nouvelle âme, une nouvelle identité autrichienne. Ils appuyèrent aussi toute réforme politique, culturelle ou sociale nécessaire à l'implantation du *Jugendstil* au cœur de la vie viennoise. De même, ils insistèrent sur la nécessité de formuler un art bien distinct de l'art allemand, afin de se différencier sur la scène internationale sur les plans artistique et politique[222].

Pour un *Zeitkunst* autrichien

La scission de la Sécession viennoise, survenue en 1905 et entraînant le départ des représentants du *Jugendstil*, vint redistribuer les rôles : si, au début du siècle, les critiques d'art avaient repris les termes employés par les artistes et s'étaient contentés de les définir, ils jouèrent désormais un rôle de premier plan dans la théorisation de l'art. À l'époque, les partisans du *Jugendstil* formèrent le *Klimt-Gruppe*, puis se retrouvèrent en 1912 au sein du *Bund österreichischer Künstler*[223], mais il ne s'agissait pas d'associations définies par des statuts, ni par une ligne artistique commune, qui auraient pu donner une structure et une identité à leur groupe. Ils s'engagèrent alors dans des voies stylistiques multiples, que les critiques d'art tentèrent de rassembler sous des appellations communes, afin de leur donner plus de visibilité.

Le concept de « *Wiener Kunst* » se répandit dès lors plus largement dans les écrits sur l'art. Il avait déjà été utilisé au temps de la Sécession viennoise pour caractériser les œuvres *Jugendstil*, notamment par Bahr[224], mais plus encore par Zuckerkandl, qui l'avait employé pour affirmer l'origine viennoise de l'art dans ses articles publiés en Allemagne[225]. Après 1905, elle reprit ce terme pour qualifier, de façon plus générale, les œuvres du *Klimt-Gruppe*, dans la presse allemande et autrichienne. Zuckerkandl associa le *Wiener Kunst* à la notion de

[222] *Ibid.*, p. 251.
[223] Groupe éphémère créé par Gustav Klimt.
[224] Hermann Bahr, « Wiener Kunst im Haus », *Österreichische Volks-Zeitung*, 21 novembre 1901.
[225] Berta Zuckerkandl, « Wiener Kunst-Ausstellungen », *Die Kunst für alle*, janvier 1903.

« *Zeitkunst*[226] », qu'elle introduisit dans le discours sur l'art en 1906 afin de désigner l'art autrichien contemporain, tel qu'il était développé par les membres du *Klimt-Gruppe*. Le terme devait affirmer la dimension temporelle de l'art, déjà revendiquée au temps de la Sécession viennoise par sa devise « *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* ». Zuckerkandl avait aussi travaillé, entre 1894 et 1901, au journal *Die Zeit*, alors dirigé par Bahr, qui avait été l'un des principaux relais de la Sécession dans la presse. Avant même la création de l'association, l'objectif de Bahr, comme de Zuckerkandl, avait été d'encourager la création d'un style contemporain autrichien, évoluant au gré des transformations sociales, politiques et culturelles d'une époque. Celle-ci affirma ce concept lors de la publication, en 1908, d'une compilation de ses meilleurs articles sur l'art, qu'elle intitula *Zeitkunst Wien 1901-1907*[227].

Il apparaît dans les écrits sur l'art de l'époque que promouvoir le *Wiener Kunst* ou le *Zeitkunst* devait participer à protéger le nouvel art autrichien de l'influence allemande et tenter d'empêcher la fuite des artistes vers l'Allemagne, qui leur offrait de meilleures conditions de travail grâce à un mécénat privé plus développé, et à l'investissement financier et politique du gouvernement allemand. Le terme « *Heimkunst* » fut même employé parfois par Zuckerkandl pour affirmer la distance avec l'Allemagne[228]. Car les artistes autrichiens entretenaient des contacts étroits avec ce pays : ils y exposaient régulièrement et leurs œuvres y étaient très bien accueillies – Koloman Moser avait le sentiment d'y triompher[229] – alors qu'ils devaient encore se battre à Vienne pour la reconnaissance du *Jugendstil*. C'est pourquoi Zuckerkandl voulut valoriser les origines autrichiennes de leur art :

> En opposition consciente ou inconsciente avec l'Allemagne [...] s'est développée en Autriche une conscience artistique nouvelle, caractérisée d'emblée par l'exigence d'harmonie et le refus du naturalisme. Le large flot de sensations et de visions nouvelles trouve sa source ici, à Vienne. Ici prend vie un style aristocratique, lyrique, enthousiaste, sublimé, empreint d'imaginaire : le monde enveloppé de rêve[230].

---

[226] En référence à l'architecte allemand Hermann Muthesius, qui était « aux tout premiers rangs de ceux qui combattaient pour le *Zeitkunst* » (« *als Kämpfer für die Bestrebungen der Zeitkunst in die vordersten Reihen getreten [ist]* »), Berta Zuckerkandl, « Hermann Muthesius », *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4 mars 1906.

[227] Berta Zuckerkandl, *Zeitkunst Wien 1901-1907*, *op. cit*. Ce livre vint confirmer l'ampleur du rôle de Zuckerkandl dans le champ artistique viennois durant sept années de création intense et conclut la première partie de sa carrière entièrement dévolue au *Jugendstil* autrichien.

[228] Berta Zuckerkandl, « Kunst und Kultur », *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21 octobre 1908.

[229] Koloman Moser, « Mein Werdegang », *Velhagen und Klasings Monatshefte*, n° 31, 2, 1916, p. 259.

[230] Berta Zuckerkandl, citée par Hélène Mauler, « Berta Zuckerkandl entre Vienne et Paris. Itinéraires intellectuels dans le monde d'hier », in Jean-Paul Bled (dir.), *Paris-Vienne 1871-1914, un demi-siècle de relations culturelles (2e partie)*, Strasbourg, Groupe d'études de la Monarchie des Habsbourg, t. VI, n° 1, 1990, p. 27.

La journaliste n'hésita pas non plus à interpeller les pouvoirs publics sur le manque de soutien officiel des modernes viennois[231].

En publiant l'ouvrage *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Zuckerkandl avait pris modèle sur Hevesi – auteur de la préface –, qui avait lui-même publié un an plus tôt son propre recueil de critiques intitulé *Acht Jahre Sezession*[232], comme une tentative de dresser un bilan de l'avant-garde autrichienne. En 1909, il poursuivit cette entreprise en publiant un nouveau livre, *Altkunst-Neukunst*[233], avec lequel il lança l'expression de « *Neukunst* ». Il s'agit d'un ouvrage divisé en quatre parties, dont les deux premières s'intitulent « *Altwien* » – renvoyant à l'art d'avant la Sécession – et « *Neuwien* » – qualifiant les avant-gardes. Bahr avait certes déjà parlé de « *neue Kunst*[234] » en 1890, mais pour désigner l'art moderne français. Hevesi en fit un nom propre devant mentionner l'art de la Sécession et ses ramifications, tels que les travaux de la *Wiener Werkstätte*, de la *Kunstgewerbeschule* ou même de l'architecte Adolf Loos, puis du *Klimt-Gruppe*. L'idée de « nouveauté » revint alors au cœur de la théorie de l'art des avant-gardes.

L'expressionnisme à l'épreuve de la critique

Dans ses ouvrages, Hevesi adopta les termes « *Wiener Kunst* » et « *Zeitkunst* », qu'il rapprocha de sa propre idée du « *Neukunst* ». Il réunit même ces trois notions dans l'un de ses articles portant sur la *Kunstschau* de 1908[235]. Cette exposition avait été organisée par le *Klimt-Gruppe* afin de présenter un panorama complet de la création autrichienne contemporaine. Elle marqua la consécration de Klimt, dont les toiles présentées – *Le Baiser, Portrait d'Adele Bloch-Bauer, Danae*[236]... – rencontrèrent un grand succès et sont considérées encore aujourd'hui comme des chefs d'œuvres du *Jugendstil* autrichien. Elle permit également à Oskar Kokoschka (1886-1980), grâce au soutien de Klimt, de présenter ses premières œuvres expressionnistes. Pourtant, Hevesi exclut le jeune peintre de ce qu'il appelait le « *Neukunst* » : il fut choqué par la brutalité de ses œuvres et considéra que Kokoschka manquait de goût[237].

---

[231] Tout en clamant la liberté et la neutralité politique de l'art, elle espérait que des fonctions ministérielles pussent être confiées à des artistes, comme c'était le cas en Allemagne. Voir Armelle Weirich, *Berta Zuckerkandl […], op. cit.*, p. 246.

[232] Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905), Kritik, Polemik, Chronik*, Klagenfurt, Ritter, 1984 (1re éd. : Vienne, Konegen, 1906).

[233] Ludwig Hevesi, *Altkunst-Neukunst : Wien 1894-1908*, Vienne, Konegen, 1909.

[234] Hermann Bahr, « Die Moderne », in Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, *op. cit.*, p. 1-6.

[235] Ludwig Hevesi, « Kunstschau 1908 », in Hevesi, *Altkunst-Neukunst*, *op. cit.*, p. 311.

[236] Gustav Klimt, *Der Kuss*, 1908, huile sur toile, 180 x 180 cm, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere ; *Bildnis der Adele Bloch-Bauer I*, 1907, huile, or et argent sur toile, 138 x 138 cm, New York, Neue Galerie ; *Danae*, 1907, huile et or sur toile, 77 x 83 cm, coll. privée.

[237] Arthur Roessler, *Der Malkasten. Künstler-Anekdoten*, Leipzig, Tal, 1924, p. 65.

À l'époque, le terme « expressionnisme » n'était pas encore utilisé : il fut employé pour la première fois en 1911 en Allemagne lors d'une exposition de la Sécession berlinoise[238] pour désigner des œuvres qui s'opposaient à l'impressionnisme, c'est-à-dire d'anciens Fauves – Vlaminck, Manguin, Marquet, Derain… – et des cubistes Picasso et Braque. Cette appellation ne fut utilisée que quelques années plus tard pour désigner le mouvement artistique européen que l'on connaît.

Face à l'émergence de l'expressionnisme, Bahr, Hevesi et Zuckerkandl hésitèrent à prendre position. Jusqu'en 1908, alors que de multiples tendances avaient animé la scène artistique européenne, les Viennois s'étaient contentés du *Jugendstil*, dont l'hégémonie avait freiné toute autre tentative avant-gardiste. Le public et les critiques d'art, habitués au symbolisme de ces œuvres, furent profondément troublés par l'expression directe et franche des expressionnistes, la violence et l'absence de retenue de leurs sentiments. Seul le critique d'art et collectionneur Arthur Roessler les soutint publiquement[239]. Car pour Bahr, Hevesi ou Zuckerkandl, le « beau » restait une valeur indispensable de l'art. Inconsciemment, ils avaient pourtant préparé l'avènement de l'expressionnisme en insistant, dans leurs écrits sur le *Jugendstil*, sur l'importance pour l'artiste d'explorer l'âme, les instincts, les nerfs ; des émotions propres à la *Wiener Moderne*. Mais les expressionnistes s'employèrent à briser le « beau rêve de la Sécession[240] », sa stylisation et son élégance, en autorisant le laid, l'obsession, la cruauté. Ils délaissèrent « l'art pour l'art » et la recherche d'esthétisme prônés par leurs aînés pour se concentrer sur leurs propres problèmes existentiels, afin de trouver le moyen de les résoudre[241]. Face à ces œuvres, Bahr et Zuckerkandl adoptèrent une position neutre ; Hevesi les rejeta immédiatement.

La violence des réactions n'empêcha pas la formation, en 1909, d'un groupe de jeunes expressionnistes tout juste diplômés de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, rassemblés autour d'Egon Schiele (1890-1918). Pour se désigner, ils adoptèrent le nom de « *Neukunstgruppe* », reprenant, de façon consciente ou non, la formule de Hevesi. Peut-être ont-ils souhaité, par ce biais, s'inscrire dans la continuité de l'avant-garde autrichienne. Désormais, le « *Neukunst* » ne désigna plus que l'art expressionniste. Hevesi ne se prononça

---

[238] Il s'agit de la XXIIe exposition de la *Berliner Secession*, présidée par Lovis Corinth.

[239] Roessler rencontra le groupe à sa première exposition au Salon Pisko en 1909-1910. Voir Arthur Roessler, « Neukunstgruppe. Ausstellung im Kunstsalon Pisko », *Arbeiter Zeitung*, 7 décembre 1909. Voir aussi Tobias G. Natter, Ursula Storch, *Schiele & Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert*, cat. expo. (Vienne, Wien Museum, 8 juillet au 10 octobre 2004), Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.

[240] Selon l'expression de Günter Metken, « Choix de lettres », in Jean Clair (dir.), *Vienne 1880-1938 [...], op. cit.*, p. 480.

[241] Armelle Weirich, « Du rêve à la réalité : la naissance de l'Expressionnisme viennois », in Valérie Dupont (dir.), *Art et Désenchantement (XIXe-XXe siècles)*, Dijon, EUD, 2015, p. 9-16.

pas sur le sujet ; il mourut l'année suivante et ne connut pas l'évolution du mouvement. Bahr ne s'intéressa pas au groupe à l'époque, tandis que Zuckerkandl écrivit dès lors ce qu'elle appelait le « *Neue Kunst*[242] » – en deux mots, peut-être pour le distinguer de l'expression de Hevesi – à l'occasion de diverses expositions, mais elle se contenta chaque fois d'une présentation rapide de la jeune génération représentée par Schiele, Anton Kolig (1886-1950), Albert Paris Gütersloh (1887-1973), Franz Wiegele (1887-1944) et Anton Faistauer (1887-1930)[243].

Devenu le principal théoricien du mouvement, Roessler employa également le mot « *Neukunst* » pour parler des œuvres du *Neukunstgruppe.* Il utilisera le terme d'« expressionnisme » à partir de 1913 et introduira un nouveau vocabulaire, exprimant les émotions véhiculées par les artistes, pour définir le mouvement. Il écrivit ainsi en 1913 au sujet de Kokoschka :

> *Er sprengt alte Formen, in denen er eingeschlossen war, um handeln, um empfinden, um ausdrücken, um sein, da sein zu können, um sein Leben zu leben*[244].
>
> « Il fait exploser les formes anciennes, dans lesquelles il était enfermé, pour agir, pour ressentir, pour exprimer, pour être, pour pouvoir être là, pour vivre sa vie. »

Néanmoins, sa vision de l'expressionnisme se limita à l'Autriche et il n'établit pas de parallèle avec les mouvements expressionnistes européens.

Alors qu'en France les noms des mouvements – impressionnisme, fauvisme, cubisme… – apparurent le plus souvent sous la plume de critiques d'art, en Autriche, les artistes de la *Wiener Moderne* jouèrent un rôle important dans le choix de leur dénomination. Grâce à *Ver Sacrum*, les sécessionnistes viennois ont pu définir eux-mêmes leur mouvement et imposer le vocabulaire de leur choix. Leurs principaux soutiens, Bahr, Hevesi et Zuckerkandl, endossaient alors moins le rôle de théoricien que de journaliste, devant diffuser les mouvements artistiques et expliquer leurs objectifs. Ils renouèrent avec la théorie de l'art à partir de 1905, lorsqu'il n'y eût plus d'associations d'artistes avant-gardistes. Ils jouèrent alors un rôle déterminant dans le développement et l'épanouissement de l'avant-garde, mais d'une avant-garde constituée des mêmes artistes, évoluant dans des directions sensiblement proches. L'émergence de l'expressionnisme révéla finalement les limites de ces critiques

---

[242] Berta Zuckerkandl, « Die neue Kunst », *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18 janvier 1913.
[243] Armelle Weirich, *Berta Zuckerkandl [...], op. cit.*, p. 231.
[244] Arthur Roessler, « Expressionistenausstellung, Galerie Miethke », *Arbeiter Zeitung*, 20 janvier 1913.

d’art, qui n’ont pas compris la nouvelle révolution artistique et ne l’ont donc pas intégrée à leur discours. Au-delà de considérations de style et de goût, ce désintérêt peut être expliqué par leur engagement politique et idéologique : les anciens sécessionnistes se consacraient encore pleinement à l’embellissement de leur ville et de leur pays, tandis que les expressionnistes mettaient en valeur le malaise profond caché par l’apparente gaieté viennoise. Bahr, Hevesi et Zuckerkandl refusèrent de voir leurs images désenchantées, faisant référence à la désintégration de leur environnement et de l’Empire, dont chacun pressentait l’effondrement. L’expressionnisme, qui marqua l’achèvement de la *Wiener Moderne* dans les arts plastiques, dominera la création artistique autrichienne jusqu’à la fin de la Première Guerre mondiale.

Renouveau et Révolution du concept de *Manierismus* dans l'histoire et la critique des arts visuels (1900-1920)

Revival and Revolution of the concept of Mannerism in art history and critic (1900-1920)

Matthieu Fantoni

Élève-conservateur du patrimoine, INP

Diplômé de l'Université de Heidelberg

Résumé

Longtemps jugée sévèrement par les historiens de l'art, la période maniériste a fait l'objet d'une réhabilitation au début du XXe siècle par les chercheurs germanophones. Cette publication s'intéresse particulièrement aux études qui définirent le Maniérisme comme style relativement ou absolument subjectif, en opposition avec l'objectivité de la Haute Renaissance. Inspirées par les théories de l'Avant-garde autant que par une interprétation du contexte intellectuel du XVIe siècle, les différentes approches présentées remettent en cause le modèle évolutif traditionnel de l'histoire de l'art. Pour certains auteurs comme Max Dvořák, l'étude du Maniérisme aboutit même à la création d'un nouveau schéma historique fondé sur l'analyse de « résonances » artistiques, à plusieurs siècles d'écart.

Abstract

After many centuries of harsh criticism by art historians, the Mannerist period gained a favourable light during the beginning of the 20th century in the writings of German-speaking critics. This publication focuses on such studies that defined Mannerism as a relative or absolute subjective style, opposed to the objective art of High Renaissance. Inspired by interpretation of the intellectual context of the 16th Century, as well as from theories of the contemporary Avant-garde, these studies question the evolutive model of traditonnal art history. Especially in the writings of authors like Max Dvořák, examinations of Mannerism that are based upon analyses of artistic "resonances" over the centuries led to a redifition of historic schemes.

Mots-clés

Maniérisme, Manière, Subjectivité, Objectivité, Avant-garde, Expressionnisme, Réception critique

Keywords

Mannerism, Manner, Subjectivity, Objectivity, Avant-garde, Expressionnism, Reception theory

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, les historiens de l'art de la Renaissance associaient immanquablement la production dite « maniériste » à une décadence artistique[245]. Lorsque Jacob Burckhardt aborde la période dans son *Cicerone*, en 1855, il la décrit comme le cadre d'une « dégénérescence » (« *Ausartung* »), d'une production vide de sens, caractérisée par des effets picturaux exagérés et superficiels[246]. C'est avec un ton tout aussi sévère que Heinrich Wölfflin, élève de Burckhardt à Bâle, énonce dans *Renaissance und Barock* (1888) qu'après 1520, l'art romain évolue vers le baroque au rythme d'une longue et laborieuse transition[247]. N'accordant aucune identité particulière au Maniérisme, ces deux historiens le définissent comme un entre-deux étranger à l'histoire d'une évolution des formes. Cette valeur dépréciative était déterminée par l'origine même du mot « *Manierismus* ». Le substantif « *manierismo* » est introduit dans le vocabulaire de l'histoire de l'art avec la publication de la *Storia pittorica dell'Italia* de l'abbé Luigi Lanzi (1732-1810), à partir de 1792[248]. Le suffixe « -smo » permet à Lanzi d'opérer une distinction entre les acteurs de la *Bella Maniera* présentée par Giorgio Vasari (1511-1574) comme l'aboutissement artistique de la Renaissance et les simples épigones qui tentèrent en vain de les imiter.

Malgré cette tradition critique, les discours sur la Modernité en Allemagne et en Autriche ont accompagné dans les années 1910-1920 le renouveau du concept de « *Manierismus* ». Deux mouvements historiographiques peuvent être distingués. À partir de 1914, Walter Friedländer définit le Maniérisme comme une réaction formelle et intellectuelle à la Renaissance, en comparant les œuvres et les discours des deux périodes[249]. D'autres auteurs cherchèrent à réhabiliter l'art de la seconde moitié du XVIe siècle en le situant dans une histoire du développement de l'individualité de l'artiste, et en comparant l'art du passé à la production contemporaine. C'est cette tendance, parfois qualifiée « d'expressionniste » et plus tard rejetée par les historiens de l'art[250] qui est ici étudiée, car elle permet de relever les

---

[245] Ce texte est le résultat d'un travail de Master mené à l'Université de Heidelberg sous la direction des professeurs Henry Keazor et Peter Schmidt durant le semestre d'été 2015.

[246] Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig, E. A. Seeman, 1884 (1re éd. 1855), p. 995.

[247] Heinricih Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Darmstadt, Schwabe, 1961 (1re éd. 1888), p. 42.

[248] Sur les conditions d'émergence du terme, voir Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, *La Renaissance Maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1997, p. 9-10.

[249] Données à l'université de Fribourg, ces conférences sont ensuite publiées : Walter Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian painting*, New York, Columbia University Press, 1958. Pour une synthèse récente sur l'histoire de la réception du Maniérisme, voir Hans Aurenhammer, « Manner, Mannerism, "Maniera". On the History of a Controversial Term », in Bastian Eclercy (dir.), *Maniera : Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, cat. expo. (Francfort, Städel Museum, 24 février au 5 juin 2016), Munich-Londres-New York, Prestel, 2016, p. 17.

[250] Voir notamment Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hambourg, Rowohlt, 1958, p. 73 : aucune des conclusions formulées par Max Dvořák ne serait selon lui valide.

influences croisées du Maniérisme et de la production d'avant-garde sur les discours historiques.

La *Manier*, entre imitation et subjectivité

Au début du XXe siècle, le sens du mot « Maniérisme » est défini par opposition à la « manière » (« *Manier* »), que l'on rapproche alors de la définition du style. Ces termes sont présentés par l'écrivain Wilhelm Holzamer dans un article paru en octobre 1898 dans la revue *Ver Sacrum*, organe central de la Sécession viennoise. En s'inspirant très largement de Goethe, qu'il cite directement à plusieurs reprises[251], Holzamer décrit la « *Manier* » comme le résultat d'une tension entre imitation de la nature (« *Naturnachahmung* ») et interprétation individuelle. En contrepartie, le « *Manierismus* » est rejeté car considéré comme coupé de ses attaches avec le réel et la nature.

> *Was hier Stil gennant wird […] würde man besser Art oder MANIER nennen. Aber Manier im guten Sinne, wohl zu unterscheiden von Manierismus. Manier wird hier in einem „hohen und respectablen Sinne" gebraucht […] „Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert (Naturalismus, Realismus) – je eifriger sie von der anderen Seite das CHARAKTERISTISCHE DER GEGENSTÄNDE zu ergreifen und fasslich auszudrücken sucht, JE MEHR SIE BEIDES DURCH EINE REINE, LEBEHAFTE, THÄTIGE INDIVIDUALITÄT VERBINDET, desto höher, grösser, respectabler wird sie werden." Die „Alten", die wir so nennen, hatten wohl auch eine Manier, – nicht immer gerade ihre eigene –, aber sie war eingefroren, leblos, sie hatte sich von der Natur und vom Persönlichen, vom Wurzelboden der Kunst und also vom Stil allzuweit entfernt* […][252].
>
> « Ce qui est ici appelé style […] nous pourrions l'appeler "meilleure façon" ou "MANIÈRE". Mais manière dans le bon sens du terme, à bien distinguer de maniérisme. Manière est utilisé ici dans l'acception "noble et respectable" du terme […] "Plus elle [la manière, M.F.] s'approche grâce à sa méthode simple d'une imitation fidèle (Naturalisme, Réalisme) – plus elle cherche assidûment à saisir et à exprimer clairement LES CARACTÉRISTIQUES DES OBJETS, PLUS ELLE ASSOCIE LES DEUX ASPECTS AU MOYEN D'UNE INDIVIDUALITÉ PURE, VIVE ET ACTIVE, plus elle deviendra noble, grande, respectable." Les "Anciens", comme nous les appelons, avaient aussi une manière, – pas toujours nécessairement leur manière propre –, mais elle était figée, sans vie, elle s'était bien trop éloignée de la nature et de l'individu, du terreau de l'art et donc du style. »

Dans le contexte protéiforme de la Sécession viennoise, la définition de Holzamer n'a sans doute pas eu valeur d'autorité auprès de tous les artistes et critiques. Elle semble cependant

---

[251] Les citations de Goethe, qui apparaissent entre guillemets dans l'extrait suivant du texte de Holzamer, proviennent de Johann Wolfgang von Goethe, « Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden », *Der Teutsche Merkur*, n° 1, 1789, p. 119.

[252] Wilhelm Holzamer, « Stil und Individualität », *Ver Sacrum. Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, n° 10, 1898, p. 26-28. Les traductions sont de l'auteur.

encore relativement partagée en 1903, puisqu'elle est développée dans le catalogue de la 16e exposition du pavillon de la Sécession, consacrée au développement de l'Impressionnisme dans la peinture et la sculpture[253]. L'événement atteste de l'ouverture du groupe viennois aux influences étrangères, en particulier françaises[254], et permet un large rassemblement d'œuvres anciennes et modernes. En reprenant la définition naturaliste de Holzamer, le catalogue présente l'art impressionniste comme la restitution de l'apparence des formes par un sujet qui ne peut pas adopter de point de vue absolu[255]. La tension entre étude du réel et interprétation subjective est donc considérée comme caractéristique de la Modernité dont l'exposition souhaite présenter l'émergence et le développement. Or les origines du mouvement moderne semblent précisément situées à la fin du XVIe siècle et au début du siècle suivant, comme le révèlent les œuvres exposées dans la partie « des commencements » : des portraits de Tintoret et Greco, présentés aux côtés d'œuvres de Vermeer, Velázquez ou Rubens[256]. Aucun texte ne justifie cette sélection d'artistes, qui sont tous placés indifféremment aux origines d'une même généalogie. Considérés comme représentant la « manière » naturaliste, Greco et Tintoret sont donc réévalués au début du XXe siècle, sans que soit pour autant remise en cause la critique portée en général sur le Maniérisme.

Alois Riegl et le *Manierismus* comme *Nichtwollen*

Alors que l'exposition du Pavillon de la Sécession était en cours d'organisation, Alois Riegl donnait à l'Institut d'histoire de l'art viennois une série de conférences sur l'émergence de l'art baroque, durant le semestre d'hiver 1901 et le semestre d'été 1902. Elles lui permirent de développer une nouvelle conception du Maniérisme historique, dans un chapitre consacré à « la peinture de la Contre-Réforme[257] ».

---

[253] [Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien], *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u(nd) Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*, Vienne, [s.n.], 1903.

[254] Sur l'histoire des rapports entre Vienne et Paris autour de 1900, voir Matthias Boeckl, « Divergence et influences. Les relations entre l'Autriche et la France au temps de la Modernité », in Serge Lemoine et Marie-Amélie zu Salm-Salm (dir.), *Vienne 1900*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 25 octobre 2005 au 23 janvier 2006), Paris, RMN, 2005, p. 53-64.

[255] [Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien], *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u(nd) Plastik […]*, *op. cit.*, « Vorwort », p. 14-16.

[256] Le catalogue présente notamment (p. 23), sans reproduction, un *Portrait de Procurateur devant Saint-Marc* de Tintoret (Propriété de l'Académie des Beaux-Arts viennoise), deux tableaux historiques de Rubens : *Esther devant Assuréus* et *Jésus dans la maison de Simon* (sans mention du propriétaire), l'*Atelier du peintre* de Vermeer, un *Portrait de femme* donné à Velásquez (sans plus d'information) et un *Moine en extase* de Greco (propriété d'Ignacio Zuloaga).

[257] Les conférences d'Alois Riegl furent publiées de manière posthume, Arthur Burda et Max Dvořák (éd.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Vienne, Anton Schroll, 1908. Le chapitre « Die Malerei der Gegenreformationszeit » est introduit p. 15.

Comme Burckhardt, Riegl considère que les œuvres d'art maniéristes ne présentent pas le contenu spirituel qui habitait la production de la Haute Renaissance et qu'elles consistent en une imitation « extérieure » (comprendre superficielle) des caractères de l'art de Michel-Ange et Raphaël[258]. Cependant, il ne s'agit pas pour l'auteur viennois du symptôme d'une incapacité (« *Nichtkönnen* ») ou d'un manque d'inspiration, mais de la conséquence d'un « non-vouloir » (« *Nichtwollen* »). En réaction à la « paganisation » de l'art de la Renaissance, les artistes du contexte de la Contre-Réforme auraient délibérément dépouillé leurs images de leur contenu spirituel, pour prévenir tout culte matériel, et tout culte des œuvres pour elles-mêmes. Le caractère abstrait et désincarné de l'art maniériste est, à l'inverse, sensé provoquer chez le spectateur une expérience esthétique et mystique intérieure[259]. Si l'on cherche à exprimer cette conception avec le vocabulaire utilisé quelques années plus tôt par Holzamer, Riegl considère le Maniérisme comme une production rejetant l'imitation du monde extérieur, mais cette rupture serait toutefois délibérée. Fonctionnant comme un signe abstrait, vide en lui-même, l'œuvre maniériste ferait appel à des concepts eux aussi abstraits. Loin de diminuer la valeur de l'art maniériste, cette interprétation lui donne une portée plus large, voire universelle. Ainsi, pour Riegl, lorsque Michel-Ange représente une personnification de la nuit dans la chapelle des Médicis, il ne donnerait pas à voir une manifestation particulière ou un individu (« *Individuum* »), mais un concept générique (« *Gattungsbegriff* »)[260]. Cette approche reconnaît l'originalité de l'art maniériste tout en neutralisant les critiques formelles et morales que les historiens du siècle précédant formulaient contre la période, elle annonce la révolution historiographique des années 1920[261].

Une *Manier* devenue spirituelle, de Meier-Graefe au *Blauer Reiter*

Cette révolution se prépare d'abord en marge des études universitaires, grâce à une mutation de la notion de style, de *Manier*, sous l'influence des critiques d'avant-garde. La tension définie quelques années plus tôt entre imitation et subjectivité est rompue pour instaurer une dichotomie plus tranchée, qui distingue les productions « naturalistes » ou « imitatives », comme l'Impressionnisme, de formes qui refléteraient directement l'intériorité

---

[258] *Ibid.*, p. 153.

[259] *Ibid.* Riegl considère que ce type de production est particulièrement difficile à comprendre et à interpréter pour ses pairs « de race allemande » : « *Gerade den Beschauer germanischer Rasse sprechen diese Bilder am wenigsten an, weil ihnen jede Beseelung fehlt.* »

[260] *Ibid.*

[261] Günther Lachnit, « Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs », in Werner Hofmann (dir.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, cat. expo. (Vienne, Wiener Künstlerhaus, 4 avril au 12 juillet 1987), Wiener Künstlerhaus, Vienne, Löcker, 1987, p. 32-24.

de l'artiste. Le critique Julius Meier-Graefe joue un rôle crucial dans ce renversement grâce à ses études sur la peinture impressionniste et la publication de son carnet de voyage en Espagne, en 1910. Dès 1907, il avait établi une ligne de partage entre, d'une part, Velázquez, Manet et Whistler, dont la peinture « atmosphérique » dépeint le visible, et d'autre part Greco et Cézanne, mais aussi Rubens et Michel-Ange, qui ne cherchèrent pas à représenter le visible mais des visions plus subjectives[262]. Le voyage en Espagne et la confrontation menée entre Greco et Velázquez confirme ce raisonnement, que Meier-Graefe soutient en remarquant certaines coïncidences formelles entre l'œuvre de Greco et celle de Cézanne.

> *Greco hat Fragmente von Kompositionen hinterlassen, die Cézanne in einer uns unbekannten Periode geschaffen haben könnte […]. Selbst die vollendenden Werke, wie die Bestattung des Grafen von Orgaz, wirken in der Hauptsache wie Flächen Cézannes*[263].
>
> « Greco nous a laissé des fragments de compositions que Cézanne aurait pu créer à une époque qui nous serait inconnue […]. Même les œuvres achevées, comme l'*Enterrement du comte d'Orgaz* produisent pour l'essentiel le même effet que les surfaces [peintes par] Cézanne. »

Les textes de Meier-Graefe produisent une influence sensible sur la création contemporaine. L'association entre Cézanne et Greco est explicitement reprise dans l'article « *Geistige Güter* » de Franz Marc, qui sert d'introduction à l'Almanach *Blauer Reiter* en 1912.

> *Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem „Vater Cézanne" holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumph den alten Mystiker Greco; beide Werke stehen heute am Eingange einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbilde die mystisch-innerliche Konstruktion, die das große Problem der heutigen Generation ist*[264].
>
> « Cézanne et Greco sont des parents spirituels au-delà des siècles qui les séparent. Au "père Cézanne", Meier-Graefe et Tschudi ont porté en triomphe le vieux mystique Greco ; leurs deux œuvres inaugurent aujourd'hui une nouvelle époque de la peinture. Tous deux pressentaient devant le spectacle du monde la construction mystique intérieure qui est la grande préoccupation de la génération actuelle. »

Cette division de l'histoire de l'art en deux courants antinomiques, naturaliste « atmosphérique » et subjectif « spirituel », est, au milieu des années 1910, bien implantée

---

[262] Résumé présenté par Veronika Schroeder, « Meier-Grafes Greco. Der Künstler als Erlösergestalt im Chaos der frühen Moderne », in Beat Wismer et Michael Scholz-Hänsel (dir.), *El Greco und die Moderne*, cat. expo. (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 28 avril au 12 août 2012), Düsseldorf, Hatje Cantz, 2012, p. 365.
[263] Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlin, Rowohlt, 1910, p. 37.
[264] Wassily Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter*, Munich, R. Piper & Co., 1965 (1re éd. : 1912), p. 1-4.

dans la critique de l'Avant-garde. Elle est notamment intégrée en 1916 dans le recueil *Expressionismus* de Hermann Bahr, qui avait été, quelques années plus tôt, un des soutiens les plus actifs de la Sécession et de l'Impressionnisme. L'inflexion de sa vision permet de mesurer l'écho à Vienne des textes parus en Allemagne. Bahr ne suit cependant pas tout à fait la distinction de Meier-Graefe, car il distingue les productions de Greco et de Cézanne. Il enrichit en effet la première dichotomie en cherchant à replacer chaque artiste dans son contexte historique. Selon lui, Cézanne a dû concilier son point de vue exclusif (« *Einseitigkeit* ») avec celui de ses contemporains (de la même manière, selon Bahr, que Grünewald ou Dürer), alors que Greco (comme Rembrandt) a pu développer sans entrave sa subjectivité[265]. Cette autonomisation de la subjectivité est, d'après Bahr, conditionnée par une « transformation de la faculté de voir » (« *Transformation des Sehens* »)[266], concept élaboré à partir d'une synthèse des textes d'Alois Riegl, en reprenant son concept du vouloir artistique (« *Kunstwollen* »*),* et de la théorie eugéniste de Francis Galton. Il faut donc souligner que Hermann Bahr formule une vision essentialiste de l'évolution artistique qui n'est pas partagée par tous ses contemporains.

L'association entre les tendances subjectives d'artistes de la fin de la Renaissance et l'art d'Avant-garde s'est opérée dans la critique en laissant la notion de « Maniérisme » à la marge. La synthèse entre le renouvellement de ce terme et des structures de la pensée expressionniste a été réalisée à la fin des années 1910 dans les travaux de Max Dvořák (1876-1921) et de Werner Weisbach (1873-1953).

Les historiens du *Manierismus* en climat expressionniste

Historien de l'art enseignant à Vienne et conservateur des Monuments Historiques, Max Dvořák dirige la publication posthume des conférences d'Alois Riegl sur le baroque à partir de 1905. Il est donc familiarisé avec les textes de son prédécesseur lorsqu'il mène ses premières recherches sur la période. Malgré son décès précoce, en 1921, l'édition posthume de ses conférences et exposés permet de mesurer l'originalité de sa définition du Maniérisme[267].

---

[265] Hermann Bahr, *Expressionismus*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2010 (1re éd. : Munich, 1916), p. 256.
[266] *Ibid.*, p. 83-104.
[267] Sur l'évolution complète de la pensée de Dvořák depuis le début des années 1900, à travers l'exemple de Tintoret, voir Hans Aurenhammer, « Dall'"Impressionismo" al "manierismo espressionistico" : Tintoretto nel pensiero della sculola Viennese di storia del'arte (Max Dvořák) », in Paola Rossi et Lionello Puppi (dir.), *Jacopo Tintoretto. Nel quattro centenario della morte* (actes de colloque, Venise, 1994), Padoue, Il Poligrafo, 1996, p. 47-52. Dvořák développe les théories présentées ici à partir de 1914.

Présenté comme un mouvement autonome, distinct à la fois de la Renaissance et du baroque, le Maniérisme est étudié par Dvořák à l'échelle de l'Europe, alors qu'il était surtout associé aux écoles de Florence et de Rome chez Riegl. L'interprétation de la période historique est justement conditionnée par cette dimension internationale. Dvořák décrit le style de Greco comme une synthèse complexe de l'*anaturalisme* des anatomies et de l'espace développé par Michel-Ange à Rome, de l'*anaturalisme* de la couleur de Tintoret à Venise, et du climat religieux français et espagnol[268]. Toutes ces influences convergeraient vers un but commun : le rejet total de la vision objective et normative (« *Gesetzmässigkeit* ») de la Haute Renaissance[269]. La richesse de l'époque maniériste tiendrait ainsi au choix offert aux artistes, qui pouvaient combiner des éléments provenant de l'Europe entière, tantôt réalistes et tantôt abstraits, pour servir leurs objectifs artistiques. Chez Greco par exemple, la combinaison d'éléments *anaturalistes* est interprétée comme animant la recherche d'un nouvel idéalisme.

> *Und ein solcher reiner Idealist war auch Greco, und seine Kunst der Höhepunkt einer allgemeinen europäischen künstlerischen Bewegung, deren Ziel darin bestand, den Materialismus der Renaissance durch eine spiritualistische Orientierung des menschlichen Geistes zu ersetzen*[270].
>
> « Et un tel idéaliste pur, Greco l'était aussi, et son art fut le sommet d'un mouvement artistique européen général dont l'objectif était de remplacer le matérialisme de la Renaissance par une orientation spiritualiste de l'esprit humain. »

Cette conception du maniérisme repose sur l'étude du climat mystique de la Contre-Réforme, qui valorise l'expérience intérieure. Cependant, et à l'inverse de Riegl, Dvořák considère que l'art de la période ne s'est pas volontairement dépouillé de sa fonction transcendante pour devenir un simple répertoire de signes abstraits ou de « *Gattungsbegriffe* ». Il aurait subi bien au contraire un renouvellement de son caractère spirituel, pour devenir un mode d'expression direct de la subjectivité.

L'importance donnée à la notion de subjectivité et au caractère spirituel de l'art maniériste semble bien démontrer que Dvořák est sensible aux théories de l'avant-garde, comme celles exprimées quelques années plus tôt par les artistes du *Blauer Reiter*. Parfois, l'historien de l'art emprunte de manière révélatrice leur ton prophétique. En conclusion de son étude sur Greco, il compare ainsi sa propre époque d'après-guerre, qui verra selon lui la fin du capitalisme, à la fin du XVIe siècle et à l'effondrement des valeurs matérialistes de l'Église

---

[268] Max Dvořák, « Über Greco und den Manierismus », in Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zu abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, Piper & Co, 1924, p. 269. Ce texte est prononcé lors d'une conférence en 1920.
[269] *Ibid.*, p. 270.
[270] Max Dvořák, « Über Greco und den Manierismus », art. cit., p. 275.

Romaine[271]. Cette attente fait écho à certains extraits de *Du spirituel dans l'art*, où Wassily Kandinsky annonçait lui aussi un « réveil des âmes » après un sommeil matérialiste de plusieurs siècles[272]. Quelques mois avant sa mort, Dvořák s'implique plus ouvertement dans la critique de l'art contemporain en préfaçant la publication d'une série de dessins d'Oskar Kokoschka, *Variationen über ein Thema*[273]. Il y définit l'œuvre graphique de l'artiste en regard de la peinture impressionniste, et rattache chacune de ces orientations artistiques à un mode de pensée, à une façon particulière de percevoir le monde. L'Impressionnisme témoignerait d'une époque dominée par le matérialisme, où triomphe le « panthéisme scientifique », alors que les études de Kokoschka révéleraient l'intérêt contemporain pour les phénomènes spirituels transitoires. Dvořák reprend ainsi l'appareillage critique développé depuis les années 1910, mais il lui donne plus d'ampleur en replaçant des caractères formels dans un contexte culturel plus large. En comparant sa propre époque au tournant « idéaliste » du XVIe siècle, il établit aussi un rapport de correspondance avec l'époque maniériste, sans chercher à démontrer l'existence d'influences stylistiques directes entre Michel-Ange, Greco et Kokoschka[274].

En parallèle des textes de Max Dvořák, un autre historien de l'art issu du milieu universitaire, Werner Weisbach publie à Leipzig en 1919 un article intitulé « *Der Manierismus* ». Le terme est défini en introduction de l'essai comme ayant un sens double : il désigne pour l'auteur à la fois une époque particulière de l'histoire de l'art (le Maniérisme historique) et une forme d'exagération formelle qui entraînerait une perte de sens de l'art, ce qui est appelé dans l'article une « *Manier* »[275]. Selon Weisbach, la « *Manier* » est toujours « l'opposée de la naïveté[276] », une exagération, un « climax » des caractères artistiques[277]. Autrement dit, le Maniérisme historique est une forme de *Manier*, sans pour autant être unique puisque toute production culturelle peut devenir maniérée. Il faut remarquer que le mot « *Manier* » reçoit chez Weisbach un sens négatif et le mot « *Manierismus* » un sens neutre, ce qui témoigne du renversement du rapport établi par Holzamer en 1898.

---

[271] *Ibid*.
[272] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Benteli, 1963 (1re éd. : 1912), p. 23.
[273] Ce texte est disponible en français avec une présentation biographique de Max Dvořák et de sa situation dans le contexte viennois, voir Günter Metken, « La naissance de la théorie de l'art », in Jean Clair (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, cat. expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 13 février au 15 mai 1986), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 338-354. Voir aussi Hans Aurenhammer, « Inventing "Mannerist Expressionism" : Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit », in Kimberly A. Smit (dir.), *The expressionist turn in art history : a critical anthology*, Farnham (Surrey)-Burlington (Vermont), Ashgate, 2014, p. 187-208.
[274] Hans Aurenhammer, « Dall'"Impressionismo" al "manierismo espressionistico" », art. cit., p. 50-51.
[275] Werner Weisbach, « Der Manierismus », *Zeitschrift für bildende Kunst*, n° 54, 1919, p. 161.
[276] *Ibid.*
[277] *Ibid.*, p. 162.

L'article passe en revue plusieurs textes théoriques et études de cas pour aboutir à une présentation de Greco, qui, comme dans les textes de Dvořák, joue un rôle particulier de synthèse. Weisbach opère cependant une distinction entre l'anti-naturalisme maniériste qui « viole » les règles de représentation objectives en vue de simples effets décoratifs[278] et la peinture de Greco, où cette esthétique est mise au service d'une tension interne expressive[279]. Greco présente donc pour Weisbach une forme d'exception, une véritable réussite à une époque où domine une *Manier* superficielle. Ce contraste entre Greco et ses contemporains permet à Weisbach de dresser une comparaison directe avec la situation de la peinture expressionniste, qui se serait selon lui attribué la mission d'exprimer des formes essentielles ou « idéelles », en rejetant ce qui constituait le naturalisme pictural.

> *Der Expressionismus sieht ab von allen Kriterien natürlicher Wahrscheinlichkeit. Er will kein mehr oder weniger durch die Phantasie geläutertes Abbild von Naturerscheinungen geben, sondern benutzt Naturformen nur insoweit sie ihm als Substrat für Emotionen dienen, die er sinnlich veranschaulichen will. Alles Individuelle und Momentane verschmäht er und wirft sich auf das Typische, „die Idee"*[280].
>
> « L'Expressionnisme renonce à tous les critères de la vraisemblance naturelle. Il ne veut pas donner d'image plus ou moins épurée par l'imagination des phénomènes naturels, il n'utilise au contraire les formes de la nature qu'en ce qu'elles lui servent de substrat pour des émotions qu'il souhaite représenter de manière sensible. Il dédaigne tout l'individuel et le momentané et se concentre sur le typique, sur "l'idée". »

L'historien de l'art met en doute les intentions des artistes qui lui sont contemporains. Comme beaucoup de Maniéristes, les Expressionnistes pourraient ne pas parvenir à concrétiser leurs projets dans leur production. Weisbach achève son texte sur un dialogue fictif entre lui-même et un artiste qu'il n'identifie pas précisément, sans doute une figure imaginaire. L'historien de l'art se mue alors en critique sévère, qui craint que l'art contemporain ne se transforme en « *Manier* ». D'après Weisbach, l'Expressionnisme ne doit pas rester restreint à une enceinte théorique condamnée à devenir hermétique, mais doit au contraire stimuler l'épanouissement de nouvelles formes artistiques. Il doit s'agir d'un art de transition, de prospective.

> *[...] Ich zeigte, wie jener Manierismus des 16. Jahrh. nicht nur eine Alterscheinung, sondern auch ein Übergang war. Vielleicht seid ihr die Wegebereiter* [*sic*] *einer neuen Epoche. [...] Bis jetzt habt ihr nur einen Wechsel auf die Zukunft. Löst ihn erst ein – dann wird man übersehen können, wie viel Manier in dem, was sich heute*

---

[278] *Ibid.*, p. 181.
[279] *Ibid.*
[280] *Ibid.*, p. 182.

Expressionnismus nennt, steckt, und wieviel wahrer und echter Gehalt[281].

> « […] J'ai montré que ce Maniérisme du XVIe siècle était non seulement un signe de vieillissement, mais aussi une transition. Vous êtes peut-être les éclaireurs d'une nouvelle époque. […] Jusqu'à présent, vous n'avez fait qu'entamer un changement vers le futur. Accomplissez-le d'abord – ensuite nous pourrons voir quelle part de Manière se trouve dans ce qui se nomme aujourd'hui Expressionnisme, et quelle part de contenu vrai et authentique. »

L'historien de l'art utilise ainsi l'exemple du Maniérisme historique pour mettre en garde un mouvement d'art contemporain, une comparaison critique inattendue en conclusion d'un article qui se voulait avant tout une étude scientifique.

Max Dvořák et Werner Weisbach ont ainsi employé le mot « Maniérisme » à l'aube des années 1920 en mobilisant comme outil théorique une dichotomie empruntée aux discours de l'avant-garde qui permettait de distinguer l'art naturaliste des expériences personnelles introspectives des Expressionnistes. Loin de chercher à révéler une forme de continuité formelle ou de nourrir un discours de légitimité, les rapprochements diachroniques qui résultent de leurs travaux démontrent l'existence de « résonances », ou de « consonances culturelles[282] » à plusieurs siècles d'écart. Ces phénomènes d'échos seraient provoqués par des circonstances historiques – guerres de religion du XVIe siècle et Première Guerre mondiale – ou par des postures individuelles. Le Maniérisme ne constituerait ainsi pas un modèle de la Modernité, mais il laisserait effleurer dans la production artistique les mêmes préoccupations que l'on retrouve à l'origine de l'art moderne. Cette approche se révèle révolutionnaire en ce qu'elle assigne un nouveau rôle à l'histoire de l'art, qui ne consiste plus seulement à étudier les œuvres dans leur contexte historique, mais à prendre du recul pour décrire sur le temps long une histoire des « idées » (ou des « représentations du monde ») qui replace les objets dans une opposition constante entre naturalisme et *anaturalisme.* Derrière cette démarche se cache chez un auteur comme Dvořák la volonté de prouver que le tempérament humain est instinctivement porté vers *l'anaturalisme*, ou ce qu'il appelle aussi

---

[281] *Ibid.*, p. 183.

[282] Comme le relève Antonio Pinelli, non sans critiquer ces rapprochements peut-être un peu trop directs, voir Antonio Pinelli, *La belle manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle,* Béatrice Arnal (trad.), Paris, Librairie générale française, 1996 (1re éd. : Turin, Einaudi, 1993), p. 68 : « Il est indéniable que la redécouverte du Maniérisme par l'historiographie du début du XXe siècle s'est produite sous le signe de la "projection historique" la plus naïve et qu'elle apparaît comme une sorte de transfert culturel, à travers lequel on a insufflé à l'art du plein *Cinquecento* le climat intellectuel, fébrile et effervescent, de la "*finis Austriae*", avec son repli sur les thèmes de l'angoisse, du spiritualisme et de la crise. »

« idéalisme » dans ses textes sur l'art médiéval[283].

> *Denn, wenn wir den Gesamtverlauf der Kunst betrachten, finden wir, dass anaturalistische Perioden zahlreicher und umfangreicher waren als naturalistische und auch in diesen das Vermächtnis jener sich als Unterströmung erhalten hat, so dass naturalistisch gerichtete Zeiten beinahe wie Inseln erscheinen in einem grossen Strome, dem die Wiedergabe der inneren Emotion wichtiger war als Naturtreue*[284].
>
> « Ainsi, lorsque nous observons l'évolution de l'art dans son ensemble, nous découvrons que les périodes anaturalistes furent plus nombreuses et plus longues que les périodes naturalistes, qui ont toujours conservé de manière sous-jacente l'héritage des premières, de sorte que les époques orientées vers le naturalisme ressemblent presque à des îles au milieu d'un grand fleuve qui donne à la restitution des émotions intérieures plus d'importance qu'à la représentation fidèle de la nature. »

Qualifiée de « métahistorique » dans les années 1950, cette approche a nourri un ultime renouvellement de l'interprétation du Maniérisme à travers l'exposition *Zauber der Medusa* organisée à Vienne en 1987 sous la direction de Werner Hofmann. Le catalogue de l'exposition prend appui sur l'apostille au roman *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco pour définir le Maniérisme comme un rapport distancié aux caractères culturels de sa propre époque, une attitude qui correspondrait au postmodernisme[285].

Ce dernier point nous permet de constater l'importance des recherches sur le Maniérisme dans les milieux universitaires allemand et autrichien au début du XXe siècle. Renouvelant le sens d'un mot déjà séculaire, les chercheurs, artistes et critiques ont créé une notion ouverte, qui a servi de cadre à des comparaisons formelles, intellectuelles ou spirituelles. Ces rapprochements permirent de questionner l'état des connaissances universitaires tout en offrant à la production contemporaine une temporalité complexe et non-linéaire, qui s'organise en jeux de résonances sur plusieurs siècles.

---

[283] Max Dvořák, « Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei », *Historische Zeitschrift*, n° 119, Vienne, 1918, p. 185-246.
[284] Max Dvořák, « Über Greco und den Manierismus », art. cit., p. 266.
[285] Günther Lachnit, « Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs », art. cit., p. 40-43.

Quatrième Partie

L’expérimentation aux limites de l’art et de la vie : l’innovation et l’inconcevable

Leben ? oder Theater ? de Charlotte Salomon, un exemple d'innovation à la croisée des arts : « *Gesamtkunstwerk* » moderne, « *etwas ganz verrückt Besonderes* »

Leben ? oder Theater ? by Charlotte Salomon, an original example at the crossroads of the arts: Modern « *Gesamtkunstwerk* », « *etwas ganz verrückt Besonderes* »

Laurence Olivier-Messonnier

Docteur en littérature française et comparée

Membre associé au CELIS de l'Université Clermont Auvergne

Résumé

Leben ? oder Theater ? de Charlotte Salomon est à la croisée de la littérature, de la peinture et de la musique. Sa genèse est exceptionnelle. En moins de deux ans, entre 1940 et 1942, la jeune artiste juive réfugiée sur la Côte d'Azur (morte à Auschwitz à 26 ans en 1943) peint plus d'un millier de gouaches qui formeront – avec les feuilles calques sur lesquelles elle écrit simultanément – le roman de sa vie, *opus magnum*, que les Éditions Le Tripode ont publié en décembre 2015 avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah. Cette étude entend examiner comment Charlotte Salomon a mêlé théâtre, roman graphique et mémoires. La technique picturale emprunte à Michel-Ange, Chagall et Klimt, tout en annonçant Andy Warhol. Les didascalies intègrent des partitions. L'œuvre est unique, ne se rattache à aucune école et mérite une place dans une anthologie des arts germaniques.

Abstract

Leben ? oder Theater ? by Charlotte Salomon combines literature, painting and music. Its genesis is exceptional. Over less than two years, from 1940 to 1942, the young Jewish refugee artist on the French Riviera (she died in 1943 in Auschwitz aged 26) painted more than a thousand gouaches. These will form – with tracing paper on which she wrote simultaneously – the novel of her life, her *opus magnum*, published by Tripod Editions published in December 2015 with support from the Foundation for the Memory of the Shoah. The purpose of this study is to explain how Charlotte Salomon combined theater, graphic novel and memoirs. Her drawings, inspired by Michel-Ange, Chagall, Klimt, expound the tragedy of a suicidal family. Her pictures herald Andy Warhol. The stage directions include musical scores. This original work is not linked to any artistic movement; it therefore deserves a place in an anthology of German arts.

Mots-clés

Peinture, musique, théâtre, roman graphique, Sécession, œuvre d'art totale

Keywords
painting, music, theater, graphic novel, artistic Secession, total artwork

Le couronnement du roman de David Foenkinos, *Charlotte*, par le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des Lycéens en 2014, a porté sur le devant de la scène une artiste alors méconnue du public de lecteurs et des amateurs d'art. Le succès fut tel que les éditions Gallimard, après l'avoir publié dans la version traditionnelle, en ont proposé en octobre 2015 une version illustrée de cinquante gouaches de la jeune artiste choisies par le romancier et complétée par une dizaine de photographies représentant Charlotte et ses proches. Curieux de connaître l'œuvre de Charlotte Salomon, les lecteurs peuvent la découvrir, depuis décembre 2015, dans son intégralité aux éditions Le Tripode[286].

L'ouvrage de 820 pages retrace la vie de l'artiste. Charlotte Salomon, jeune Berlinoise juive, doit quitter l'Allemagne au moment de la montée du nazisme ; elle se réfugie dans le sud de la France. Isolée dans un pays dont elle ne parle pas la langue, et avec pour unique parent un vieil homme amer qui la rejette, elle doit affronter la guerre et une malédiction familiale qui programment toutes les deux sa mort. À cette situation tragique, elle apporte une réponse originale en mettant en scène son histoire à l'aide de peintures, de textes et de musiques. En deux ans, entre 1940 et 1942, elle peint plus d'un millier de gouaches et en retient 769 qui formeront – avec les feuilles calques sur lesquelles elle écrit simultanément le roman de sa vie, son grand œuvre, *Leben ? oder Theater ?* (*Vie ? ou Théâtre ?*), un ensemble qu'elle nomme elle-même « *Gesamtkunstwerk*[287] », « *etwas ganz verrückt Besonderes*[288] ».

L'étude de ce livre singulier se rattache *de facto* aux discours sur la nouveauté dans la critique, aux paratextes mais aussi et surtout à la poétique même de l'œuvre. En effet, l'objectif de cette analyse est de montrer en quoi réside l'originalité de l'ouvrage à la croisée des arts : peinture, musique, littérature. Rendu inclassable par sa « transgénéricité », il l'est également par sa genèse exceptionnelle et la multiplicité des désignations choisies pour le désigner. L'étude proposée valorisera les rencontres coruscantes de l'ancien et du moderne émergeant d'un iconotexte[289] surprenant par son inscription dans une sphère esthétique autant connue qu'inédite. Aussi, l'approche des conditions de création sera-t-elle corrélée à un

---

[286] L'ouvrage est publié avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, du Conseil régional Île-de-France et du Centre National du Livre, il s'inscrit dans une perspective testimoniale.

[287] L'expression renvoie à la notion d'« œuvre d'art totale », concept issu du romantisme allemand.

[288] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, Anne Hélène Hoog, Michel Roubinet, Chantal Philippe (trad.), Paris, Le Tripode, 2015, annexes, p. 815. L'expression est employée par Charlotte Salomon elle-même, renvoyant à « quelque chose de spécial assez fou » et citée par les commissaires d'expositions organisées autour de l'œuvre de Charlotte Salomon à Amsterdam et Nice.

[289] Nous entendons l'expression « iconotexte » dans le sens que lui donne Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Simassamy », in Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 268 : « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui […] a la forme d'un livre ».

décryptage des techniques picturales, littéraires et musicales mises en œuvre ; la confrontation des critiques émanant des commissaires d'exposition (Centre Pompidou et Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris, Musée municipal Stedelijk et Jewish Historical Museum d'Amsterdam, Musée Masséna à Nice), des écrivains (David Foenkinos[290]) ou chercheurs (Naomi Morgan[291]) mettra en exergue les thèmes récurrents qui affleurent dans leurs discours et leurs analyses, et tentera d'en dégager les concepts fondateurs d'un *opus magnum* unique, une entreprise « qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur[292]. »

À la problématique générique littéraire se superposent les questionnements sur la composition symphonique et les techniques picturales dans une œuvre qui mêle théâtre, musique – le sous-titre est « *ein Singespiel*[293] », « une opérette » – et peinture.

Leben ? oder Theater ? Hybridité littéraire

Leben ? oder Theater ? se présente comme un album illustré de 769 gouaches au confluent des genres autobiographique, théâtral et romanesque. La couverture renvoie à un autoportrait tandis que le titre autoréflexif oriente vers une écriture autobiographique. Le regard du peintre metteur en scène de sa propre vie *via* le dessin oriente celui du lecteur par une forme de transsubjectivité tandis que le texte éclaire la vie de Charlotte qui opte pour une forme d'autofiction.

L' « Histoire de [sa] vie[294] » par Charlotte Salomon témoigne de l'hybridité d'un récit personnel polymorphe qui retrace chronologiquement les épisodes marquants de la vie de l'artiste. Charlotte Salomon naît à Berlin en 1917 et meurt à 26 ans, assassinée par les nazis à Auschwitz, alors qu'elle est enceinte. Toute sa vie durant, elle essaie de se détacher d'une lignée maternelle maudite, puisque treize de ses ascendants (essentiellement des femmes) se donnent la mort. De sa mère suicidée qui lui a promis de lui écrire du ciel où « tout est plus beau que sur terre[295] », on lui dit qu'elle est morte de la grippe. Elle décide de vivre et peint. Elle vit entre un père chirurgien de renom, Albert Salomon, et une belle-mère, Paula Lindberg-Salomon, cantatrice célèbre. Elle s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin,

---

[290] David Foenkinos, *Charlotte*, Paris, Gallimard, 2014.
[291] Naomi Morgan, « *Leben ? oder Theater ?* de Charlotte Salomon, ou le défi d'un livre-manuscrit insolite », *Image & Narrative, online magazine of the visual narrative*, 2006. www.imageandnarrative.be>morgan (consulté le 01/03/2016).
[292] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (1765-1770), prologue, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1997, p. 33.
[293] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 9.
[294] Paraphrase du titre de l'ouvrage de George Sand, *Histoire de ma vie*, paru en 1855 et mêlant souvenirs intimes, lettres de famille, portraits hagiographiques, narration historique dans laquelle la romancière se campe en héroïne autodiégétique remettant en cause le pacte autobiographique.
[295] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 36 : « *es [ist] viel schöner […]* ».

triomphe lors du concours final, mais ne peut recevoir son prix car elle est juive. Elle décide alors de « transcender de toutes ses forces ce destin de mort qui se dessine pour elle en engageant la création d'une œuvre extraordinaire qu'elle intitule *Leben ? oder Theater ?*[296] ». Elle doit fuir, retrouve ses grands-parents réfugiés à Villefranche-sur-Mer, puis à Nice et à Saint-Jean-Cap-Ferrat, où elle sera arrêtée par Alois Brunner suite à une dénonciation.

Les annexes offrent des lettres tapuscrites de Charlotte et des documents de commissaires d'exposition accréditant la thèse d'un ouvrage multigénérique qui élargit le concept autobiographique. Il présente la particularité d'emprunter simultanément aux mémoires tels que les définit Chateaubriand[297], à l'autobiographie selon Philippe Lejeune[298] mais aussi au théâtre.

En effet, le titre et les références historiques corroborent la double visée testimoniale et autobiographique. Le regard rétrospectif est attesté par les dates inscrites antérieures à celle de l'écriture, comme si le passé chassait l'avenir et que le présent de la création était l'arme dont se prémunissait Charlotte pour exorciser ses craintes. L'histoire de la famille Grunwald est étroitement subordonnée aux deux grands conflits mondiaux du XXe siècle. Comme Chateaubriand, Charlotte est à la fois en dedans et à côté de son siècle, le moi varie et est sujet aux changements du temps. La perspective de *Vie ? ou Théâtre ?*, autant historique que personnelle, autant littéraire que picturale, élargit considérablement les limites du genre autobiographique. Si l'œuvre marque la rencontre du sujet et de l'Histoire, cette dernière ne l'étrangle jamais totalement et ouvre des lignes de fuite poétiques et romanesque à l'auteure. Ainsi, pour marquer les scansions de la vie personnelle, Charlotte recourt au vocabulaire théâtral. L'Histoire sert le projet de fusion des genres littéraires et artistiques. Les dates ordonnent la représentation et créent la confrontation du moi et de l'Histoire sans tiraillements, sans que la narration et la confession s'excluent l'une l'autre, car tout se trouve rédigé et dessiné, mis en ordre par la mémoire récente : la jeune mémorialiste innove dans le domaine autobiographique par une inscription théâtrale au frontispice de l'œuvre et par le recours à la troisième personne afin de fictionnaliser l'histoire de sa vie.

Ainsi, le premier acte de l'existence s'ouvre sur la mort de la tante de Charlotte en 1913 :

---

[296] Commentaire de l'exposition « Charlotte Salomon » du Musée Masséna de Nice (4 février au 24 mai 2016). http://www.le-musee-prive.com/index.php/musees/1480-charlotte-salomon-musée-masséna-nice.html (consulté le 02/03/2016).

[297] Chateaubriand dans *Mémoires d'outre-tombe* mêle l'Histoire à sa propre vie, relatant les événements dont il a été témoin.

[298] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

1. AUFZUG
1913
AN EINEM NOVEMBER TAGE
VERLIESS CHARLOTTE KNARRE
DAS ELTERLICHE HAUS
UND STÜRZTE SICH INS WASSER

« Acte I
1913
Un jour de novembre, Charlotte Knarre quitte la maison de ses parents et se jette à l'eau[299]. »

Il en est de même dans le roman de David Foenkinos :

Charlotte a appris à lire son prénom sur une tombe.
Elle n'est donc pas la première Charlotte.
Il y eut d'abord sa tante, la sœur de sa mère.
Les deux sœurs sont très unies jusqu'à un soir de novembre 1913.
[…]
C'est un soir si froid de novembre.
[…]
Elle marche rapidement vers sa destination.
Un pont.
Un pont qu'elle adore.
Le lieu secret de sa noirceur.
[…]
Dans la nuit noire, sans témoin elle saute.
[…]
Elle tombe dans l'eau glaciale, faisant de sa mort un supplice[300].

Des *incipit* proleptiques, ironiquement tragiques inaugurent l'œuvre par de sombres tableaux aux couleurs bleutées et froides comme la mort, à peine réchauffées par le rose et l'incarnat d'une jeune fille au cercueil[301] (Fig. 1) et illustrés par un avis de décès aux allures journalistiques.

Les années 1914, 1915 et 1916 jalonnent les espaces de vie de la mère de Charlotte, Franzisca, qui s'engage comme infirmière au front – contre l'avis de ses parents – puis rencontre Albert Salomon (Kann dans le texte), « un des plus jeunes chirurgiens », et l'épouse. L'année 1917 signe la naissance de Charlotte sous forme de faire-part, pendant optimiste à l'avis de décès initial :

DEM HERRN DR. A. KANN UND FRAU F. GEB. KNARRE WURDE GESTERN EIN MÄDCHEN GEBOREN WELCHES DEN NAMEN CHARLOTTE ERHIELT
IM APRIL 1917 […].

---

[299] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 17.
[300] David Foenkinos, *Charlotte*, *op. cit.*, p. 15-16.
[301] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 18.

> « Le Dr Kann et son épouse font part de la naissance, hier, de leur fille prénommée Charlotte. Avril 1917[302] […]. »

L'acte II s'ouvre sur le suicide de Franzisca, « Die Hochzeit kam Tag und Nacht[303]. » Un troisième faire-part annonçant le décès assombrit l'album en février 1926 et sera suivi d'une date historique rappelant la montée du nazisme :

> *ES SCHAUN AUFS HAKENKREUZ VOLL HOFFNUNG SCHON. DER TAG FÜR FREIHEIT UND FÜR BROT BRICHT AN.*
> *30.I.1933* (Fig. 2)
>
> « 30.I.1933
> C'est plein d'espoir qu'ils fixent la croix gammée. Le jour de la liberté et du pain s'est levé[304]. »

La page en regard rappelle les affiches de propagande qui émaillent les rues berlinoises : Charlotte choisit pour ce faire, un point de vue externe et le ton du persiflage pour citer « *Der Stürmer*, journal pour l'instruction du peuple[305] » dans un gros plan sur une pancarte affichant le slogan antisémite :

> *1. APRIL 1933*
> *BOYKOTTIERT DIE JUDEN !*
> *ER DA KAUFT BEIM JUDEN EIN, IST SELBST EIN SCHWEIN*.
>
> « 1er avril 1933
> Boycottez les Juifs !
> Qui achète chez un Juif est lui-même un porc[306]. »

Comme dans un roman, une ellipse temporelle de cinq ans est notée à la page 619, par la désignation d'une nouvelle section, après les deux premiers actes et la partie centrale :

> *UND DIE ZEIT GEHT WEITER*
> *NEUER ABSCHNITT*
> *1. KAPITEL*
>
> « Nouvelle section.
> Chapitre I
> Le temps continue de s'écouler[307]. »

La gouache illustre le calque par un rappel daté :

> *9. NOVEMBER 1938*
> *DER ANGRIFF*

---

[302] *Ibid.*, p. 31.
[303] *Ibid.*, p. 41 : « Vint le mariage du jour et de la nuit. »
[304] *Ibid.*, p. 162.
[305] *Ibid.*, p. 161 : « *Der Stürmer Blatt der Volksaufklärung* »
[306] *Ibid.*, p. 163.
[307] *Ibid.*, p. 619.

« 9 novembre 1938
L'attaque[308] »

L'assassinat d'un diplomate allemand par le Juif Grünspan est prémonitoire de la catastrophe. Les images opposent aux scènes de vie familiale entre la belle-mère cantatrice Paulinka, Charlotte, le professeur de chant Daberlohn et les policiers, des scènes de groupes déchaînés déchargeant leur haine sur les Juifs sur une place aux immeubles pavoisés de drapeaux nazis. Une inscription symbolique en aplat sur les murs des bâtiments vaut pour un rappel du chœur antique égrainant la litanie des maux subis par les Juifs, comme dans un hyporchème dépravé : « *JUDA VERRECKE ! NEHMT ALLES WAS IHR NEHMEN KÖNNT*[309] ! »

Calques et gouaches marquent indéniablement l'intrication de l'Histoire dans la vie de Charlotte mais composent aussi une autobiographie selon les critères de Philippe Lejeune[310].

Il est vrai que la définition de l'autobiographie par Philippe Lejeune s'adapte également à *Leben ? oder Theater ?* puisque la création de l'œuvre révèle et construit parallèlement la vie de Charlotte tout en participant à son élan vital et son désir de conjurer la malédiction familiale, comme dans une tragédie grecque. Le théâtre sert là encore le projet autobiographique par l'énonciation choisie : les duos tendres succèdent aux portraits inquiets jusqu'au départ pour la France décidé par la grand-mère Grunwald qui inaugure le chapitre deux[311]. Les pages consacrées alors aux scènes ancestrales renouent avec le bleu originel des tableaux mortuaires rappelant la disparition des filles chéries. Le temps s'accélère puisque, le début du chapitre trois[312] annonce l'internement du père, le docteur Kann, dans un camp par les nazis. Les tons ocre dominent tandis que les vêtements ressemblent aux pyjamas rayés des prisonniers, une tenue que porte étonnamment la grand-mère quelques pages auparavant, symbole de la séquestration intérieure dans laquelle elle est enfermée. Six pages plus loin, le chapitre quatre[313] s'ouvre sur une réunion de famille autour du père libéré et qui met en place un plan pour sauver les siens. L'autobiographie se fait poésie picturale. Un calligramme théâtral délivre les répliques entre Albert Salomon et les convives artistes.

À la manière de Gauguin et dans un texte aux allures baudelairiennes qui rappelle « Parfum exotique » et « Correspondances », Charlotte s'évade sur la côte d'Azur. Ses rêves

---

[308] *Ibid.* Traduction de l'auteur de l'article.
[309] *Ibid.*, p. 620 : « Mort aux Juifs ! Prenez tout ce que vous pouvez ! »
[310] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14 : « Récit en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier de sa personnalité. »
[311] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 649.
[312] *Ibid.*, p. 656.
[313] *Ibid.*, p. 662.

de bleu marin et de couleurs chaudes sont brutalement interrompus par la déclaration de mai 1940 signant la fin de la « drôle de guerre ». Le dernier volet de l'épilogue s'ouvre sur un avis rédigé en français :

> AVIS
> TOUTES LES RESSORTISSANTES
> ALLEMANDES SONT TENUES DE QUITTER
> SANS DÉLAI LA VILLE ET LE DÉPARTEMENT[314].

Douze pages séparent des huit tableaux calligraphiés qui concluent l'album avant l'ultime autoportrait titulaire non daté « *LEBEN ODER THEATER ???*[315] ».

Ainsi, le paradigme ancestral évoqué par la représentation finale et verticale du dos de Charlotte demeure soutenu par le syntagme historique qui frappe les membres de cette famille déchirée par une double tragédie interne et politique. Les dates intimes se mêlent aux dates historiques qui ont marqué la première moitié du XXe siècle. Le double caractère testimonial et autobiographique de l'œuvre se trouve allégé par le choix d'une écriture théâtrale fictive qui emprunte à la fois au théâtre tragique antique et au lyrisme dramatique.

En effet, *Leben ? oder Theater ?* révolutionne la figuration scénique, telle que l'a envisagée Musset en 1834[316]. L'album s'enrichit d'une partition qui le fait accéder au rang de théâtre lyrique, qualifié par son auteur d'« opérette », « *ein Singespiel* ». Mais là non plus, Charlotte n'applique pas un modèle artistique, elle brouille les repères par l'hybridité des choix musicaux et son théâtre est celui d'une révolution scénique.

À l'instar de Musset qui, « débarrassé des contraintes scénographiques de son époque, […] va inventer un espace entièrement nouveau, qui renoue avec l'éclatement spatio-temporel[317] », Charlotte imagine un espace scriptural à sa mesure, qui préserve sa liberté de création. Elle multiplie ainsi les thèmes, les anonymes, fustige le totalitarisme nazi au même titre que la tyrannie familiale qui pèse terriblement de sa malédiction. La réalité intime dépasse la fiction dans la tragédie funeste qui décime la famille, élaguant toujours plus les branches de l'arbre généalogique.

Les échanges entre Paulinka et Daberlohn sont rapportés dans un face à face iconotextuel orientant le regard dans un travelling latéral de gauche à droite pour découvrir l'interlocuteur de Paula :

---

[314] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 775.
[315] *Ibid.*, p. 796 : « Vie ou théâtre ??? »
[316] Alfred de Musset opte pour un théâtre écrit et non représenté, après l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, en proposant des drames romantiques comme *Lorenzaccio* qui retracent l'histoire d'une vie mêlée à l'Histoire événementielle.
[317] Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p.151.

> *PAULINKA. IHR BUCH HAT MICH ZUTIEFST ERSCHÜTTERT. HABEN SIE ALLES DAS WIRKLICH SELBST ERLEBT ???*
> *DABERLOHN. JA : ICH WAR GERADE 17 JAHR DA MUSST ICH IN DEN KRIEG, UND SIE SEHEN HIER GANZ KLAR WAS DA VON MIR ÜBRIGBLIEB.*
>
> « Paulinka. Votre livre m'a profondément bouleversée. Avez-vous réellement vécu tout cela vous-même ???
> Daberlohn. Oui, j'avais tout juste dix-sept ans quand j'ai dû partir à la guerre, et vous voyez là clairement ce qu'il reste de moi[318]. »

Ce face à face ramène au grand œuvre qu'est en train de composer Charlotte, celui de Daberlohn n'en étant qu'un pâle précurseur. Le dessin est une mise en abyme du projet auctorial. À la divulgation du portrait de Daberlohn, succède la démultiplication des visages correspondant à la quête identitaire relatée dans une tirade lyrique, quasi romantique, qui s'achève par une allusion faustienne que Charlotte pourrait reprendre à son compte :

> *SIE SEHEN ALSO WIE DAS VOLLKOMMNE WESEN DER NEUZEIT AUSSIEHT. ES IST DAS JAGEN NACH DEM GLÜCK, ES IST DER FAUSTMENSCH DER VON BEGIERDE TAUMELT ZU GENUSS UND IM GENUSS VERSCHMACHTET NACH BEGIERDE.*
>
> « Vous voyez à quoi ressemble l'être complet des temps nouveaux. C'est la course au bonheur, c'est l'homme selon Faust, *qui vacille du désir vers la jouissance, et dans la jouissance se languit du désir*[319]. »

La vie est une aporie faustienne et un cauchemar réalisé par l'Holocauste. Mais cette situation a besoin d'une musique pour exister dans l'imaginaire et être recréée. « *Ein Singespiel* » serait donc une opérette sérieuse.

Le sous-titre de l'œuvre affiche la double volonté dramaturgique et musicale de l'auteur. En effet, Charlotte met en scène la tragédie de sa vie et de sa communauté. Sa mémoire conjugue les drames familiaux à l'épouvante indicible de l'Holocauste. Lorsqu'elle apprend de la bouche de son grand-père le suicide de sa mère et de sa tante et qu'elle assiste à celui de sa grand-mère, il lui semble que le drame familial reproduit à l'échelle microcosmique la tragédie du suicide grandissant des femmes juives à l'époque, et offre une image spéculaire de la tragédie mondiale qui se joue alors. L'œuvre signe la lutte vaine d'une femme contre le destin, elle crée une ligne de vie et de fuite pour échapper au *fatum*, à la malédiction d'un prénom, d'une génération féminine, d'une famille, d'un peuple. La parole « résiliente » avant l'heure est énoncée dans des monologues qui brisent le quatrième mur.

---

[318] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 254-255.
[319] *Ibid.*, p. 261.

Les vingt-cinq lettres calligraphiées et tapuscrites, jointes et traduites à la fin de l'album nous apprennent que Charlotte met en scène les siens comme des parties d'elle-même.

Elle affiche les couleurs dès la page titre[320] (Fig. 3) : le rouge, le jaune et le bleu. Leur choix est aussi ésotérique que celui de Rimbaud et peut également renvoyer à la théorie des couleurs de Goethe. Elle crée une pièce tricolore et distingue les trois couleurs dans la liste des personnages assimilable à un générique de film. Les noms des acteurs qui font leur entrée dans le prélude sont en bleu, ceux de la section principale en rouge, et ceux de l'épilogue en jaune. Le mélange des couleurs sert aux remarques générales.

La présentation se fait sous le signe de la fantaisie onomastique avec la liste des acteurs et des rôles : le docteur Knarre et sa femme ressemblent aux grands-parents maternels Grunwald. « *Knarren* » désigne un cliquetis en allemand et a une consonance onomatopéique qui insuffle une raideur au patronyme, alors que le verbe « *narren* » signifie « tromper, duper » et renvoie aux tentatives de mensonges pour protéger la petite Charlotte de la dure réalité. Leurs filles Charlotte et Franziska rappellent indéniablement Charlotte et Fränze Grunwald, la tante et la mère de Charlotte. Le docteur Kann (Albert Salomon), sa fille Charlotte Kann, Paulinka Bimbam reconstituent le trio familial auquel vient s'adjoindre Amadeus Daberlohn alias Alfred Wolfsohn, au prénom théâtral prédestiné. Singsang est une allusion à Kurt Singer, créateur du *Kulturbund*.

L'ouverture offre donc un étonnant syncrétisme, doublé d'une curieuse originalité, mêlant Histoire et histoire privée, grotesque et sublime, genres théâtraux et autobiographiques. La composition de la pièce est annoncée dans la page dédicatoire : « *OTTILIE MOORE ZUGESCHRIEBEN. BESTEHEND AUS EINEM VORSPIEL, EINEM HAUPTEIL UND EINEM NACHWORT*[321] ! » La première page offre un générique sous ce qui fait figure de manteau d'Arlequin et le livre s'apparente alors à un théâtre de marionnettes où le spectateur/lecteur doit lever lui-même le rideau des feuilles calques utilisées lors de la création, et reproduites dans le haut des pages illustrées du livre. La calligraphie qui précède le prologue s'installe dans un espace pictural qui préfigure les multiples utilisations de la page blanche devenue support de remarques sur les vanités de ce monde et le mystère orphique de l'œuvre composée : « *WAS IST DER MENSCH DASS DU SEIN GEDENKEST, DER REGENWURM DASS DU AUF IHN ACHTEST*[322] ? » L'enjeu de la création est indissociable de sa genèse qui est aussi celle d'une partition.

---

[320] *Ibid.*, p. 11.
[321] *Ibid.*, p. 10 : « Dédié à Ottilie Moore. En un prologue, une partie principale et un épilogue ».
[322] *Ibid.*, p. 12 : « Qu'est donc le mortel, que tu t'en souviennes : le ver de terre pour que tu t'en soucies ? ».

L'opérette muette de Charlotte Salomon répond à un nouvel adage latin : « *ut musica poesis* ». L'œuvre débute en effet par un prélude métatextuel à la création :

> *DIE ENTSTEHUNG DER FORTLIEGENDEN BLÄTTER IST SICH FOLGENDERMASSEN VORZUSTELLEN: DER MENSCH SITZT AM MEER: ER MALT. EINE MELODIE KOMMT IHM PLÖTZLICH IN DEN SINN. INDEM ER SIE ZU SUMMEN BEGINNT BEMERKT ER, DASS DIE MELODIE GENAU AUF DAS WAS ER ZU PAPIER BRINGEN WILL PASST. EIN TEXT FORMT SICH BEI IHM, UND NUN BEGINNT ER DIE MELODIE MIT DEM VON IHM GEBILDETEN TEXT […] ZU SINGEN. […] OFTMALS WERDEN MEHRERE TEXTE GEBILDET UND ES ENTSTEHT EIN DOPPEL-GESANG […].* (Fig. 4)
>
> « Voici comment ces feuilles prennent naissance : la personne est assise au bord de la mer : elle peint. Soudain une mélodie lui vient à l'esprit. Alors qu'elle commence à la fredonner, elle remarque que la mélodie va exactement avec ce qu'elle veut coucher sur le papier. Un texte s'ébauche en elle, et voici qu'elle se met à chanter la mélodie avec ce texte qu'elle vient de composer […]. Il arrive souvent que plusieurs textes voient le jour, donnant lieu à un chant à plusieurs voix[323] […]. »

Il faut noter l'importance du fief musical dans la vie de Charlotte avec une belle-mère cantatrice, un professeur de chant, musicien et amant, des amis intimes issus du *Kulturbund* fédéré autour de Kurt Singer, directeur de l'opéra de Berlin. Charlotte elle-même est sollicitée par Alfred Wolfsohn pour illustrer *Der Tod und das Mädchen* (*La Jeune Fille et la Mort*) de Schubert. Sa culture rend complexe l'accès à ses insertions musicales de plus en plus nombreuses au fil de l'œuvre. Le répertoire de l'artiste est extensif. On relève une liste de 24 titres de compositions[324]. Les gouaches témoignent de ces regroupements de mélomanes et musiciens dans la maison familiale. Charlotte intègre le répertoire de sa belle-mère cantatrice aux didascalies, et rend hommage à l'énergie vitale de celle qui a su l'éloigner des tendances suicidaires familiales.

Toutefois, quand bien même nombre d'expositions consacrées à Charlotte Salomon privilégient un fond musical pour accompagner son œuvre, il n'en demeure pas moins que celle-ci est muette et que son auteur a préféré une interprétation polyphonique émanant d'une voix unique, la sienne. Elle offre, dès l'ouverture, un exemple de synesthésie, mêlant l'ouïe et la vue par l'opérette en couleurs.

---

[323] *Ibid.*, p. 13.

[324] Naomi Morgan rappelle que le catalogue remis par le professeur Klaus von Delft, mélomane qui a vécu les années Salomon, recense dix extraits issus du folklore, de la musique classique allemande de Schubert ou de Bach. S'ajoutent des airs pouvant appartenir à la communauté juive sans qu'on n'ait pu les identifier réellement. Naomi Morgan, « *Leben ? oder Theater ?* de Charlotte Salomon […] », art. cit.

***Leben ? oder Theater ?* Hybridité iconographique**

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible[325] », déclare Paul Klee en 1921. La peinture de Charlotte Salomon le confirme et revendique le rôle primitif et fondateur de la révélation attribué à la peinture. Son dessin et sa peinture tiennent du simultanéisme de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars et de Sonia Delaunay. Mais l'album va au-delà puisqu'il symbolise la fusion des arts nommée « *Gesamtkunstwerk* ».

Gesamtkunstwerk désigne une synthèse qui serait issue de la conception du *Musikdrama* wagnérien selon Ernst Bloch, et Theodor W. Adorno considère que cette catégorie esthétique pourrait être un des fondements de l'idéologie fasciste dans le sacrifice de l'individualité sur l'autel de la totalité[326]. Les choix musicaux attestent cette théorie comme on a pu le relever avec l'insertion de marches nazies. Cependant, lorsqu'on envisage l'œuvre dans sa contemporanéité, il est indéniable que Charlotte Salomon affirme son ambition d'une œuvre extra-ordinaire, qui soit un tout, liant l'ancien et le moderne, le masculin et le féminin, une illustration idéale du *Gesamtkunstwerk* créé par des artistes masculins nationalistes. À l'instar d'Apollinaire trente ans plus tôt avec *Calligrammes*, Charlotte Salomon invente un nouvel art surprenant par la coïncidence de la poésie, du dessin et de la musique, du triple discours du littérateur, du peintre et du musicien. *Calligrammes* libérait le poème de sa figuration traditionnelle, *Leben ? oder Theater ?* fait éclater les frontières entre les arts, pousse au paroxysme la synesthésie et les audaces de l'imagination. Tout en faisant sécession, Charlotte Salomon restaure l'idéal du XIXe siècle allemand et propose « une nouvelle pierre de Rosette à déchiffrer[327] » qui met à l'épreuve le public le plus féru d'art par ses multiples allusions aux beaux-arts notamment.

Les artistes féminines allemandes du début du XXe siècle ne sont pas légion, tout au plus rencontre-t-on le nom de Paula Modersohn-Becker (1876-1907), morte à 31 ans, un des précurseurs de l'expressionnisme, la première qui ose se portraiturer nue et peindre d'autres corps féminins. Charlotte ne se met-elle pas à nu dans cet album où l'autoportrait de couverture trouve son écho de clausule dans celui réalisé de dos, face à la mer en train de peindre/écrire, mise en abyme de la création et nouvel atelier de l'artiste ?

---

[325] Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Gonthier (éd., trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » (n° 332), 1998, p. 12.

[326] Till R. Kuhnle, « Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie? », *Germanica* [en ligne], n° 10, 1992, mis en ligne le 12 février 2014 (consulté le 10/05/2016). URL : http://germanica.revues.org/2085; DOI :10.400/germanica.2085

[327] Naomi Morgan, « *Leben? oder Theater?* de Charlotte Salomon […] », art. cit.

Pour produire une œuvre totale, il fallait un modèle qu'elle trouve dans le *Kulturbund*[328]: dès 1933, les artistes juifs se regroupent en association, tolérées par le régime. Ils se retrouvent dans le *Kulturbund Deutscher Juden*, dirigé par Kurt Singer[329]. Le mouvement deviendra le *Jüdischer Kulturbund in Deutschland* puisqu'on ne peut plus être Juif et Allemand. C'est ce que montre Charlotte dans une planche[330] où elle revendique le *K.D.J.* dans le cadre haut droit de la page. Le *Kulturbund* abreuve la jeune artiste en herbe de 1933 à son départ en 1938. Ainsi n'est-il pas étonnant de trouver autant de références hypo-iconiques dans son œuvre qualifiée de galerie d'art.

Cette expression est d'ailleurs vague, mais son caractère évasif rend compte de la vastitude et de la plasticité de l'art de Charlotte. Les techniques sont multiples : elle emprunte aux ribambelles de Boutet de Monvel et de Hellé lorsqu'il s'agit de représenter les déménagements précipités ou le remariage de son père[331]. Elle insère sporadiquement des faire-part de naissance ou de décès, et ajoute des plans de maison vus en plongée. La vue aérienne de la maison des Kann ressemble à une maison de poupées. Elle propose des gouaches narratives, des « images à lire[332] », dans lesquelles les moments de crise trouvent leur « équivalent iconographique[333] ». On peut invoquer une écriture et un dessin boustrophédon, qui changent de tracé, à la manière d'un bœuf qui marque les sillons d'un champ, de droite à gauche puis de gauche à droite, comme au stade ancien de l'écriture phénicienne et grecque. Des techniques sont proches de la bande dessinée. Les emprunts au cinéma émaillent l'œuvre, tant par les gros plans sur les visages, que les panoramiques pour les scènes de foules, ou même les travellings pour restituer le mouvement. Mais la plus grande richesse de l'œuvre tient à son intertextualité et son inter-iconicité.

Le récit de Charlotte offre de multiples pistes intertextuelles permettant d'accéder à l'hypotexte qui devient aussi le modèle pictural : Michel-Ange est assurément l'exemple le plus probant. Charlotte, avatar de Charles Swann[334], attire l'attention du lecteur/spectateur sur

---

[328] En 1933, après la proclamation du Troisième Reich, les Juifs allemands sont écartés de toute activité professionnelle publique, puis seront déchus de la nationalité allemande avec les lois raciales de Nuremberg en 1935.

[329] Le musicien rassemble autour de lui les artistes juifs avant qu'ils ne soient chassés de leurs activités musicales (environ 2300).

[330] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?, op. cit.*, p. 175.

[331] *Ibid.*, p. 63.

[332] Michel Melot, *L'illustration – Histoire d'un art*, Lausanne, Albert Skira, 1984, p. 101.

[333] Naomi Morgan, *Le texte et son image. La relation entre l'illustration et quelques textes français du XIXe siècle*, Bloemfontein, Comité Central de Publications de l'État libre d'Orange, coll. « Acta varia » (n° 2), 1993, p. 295.

[334] Charlotte Salomon tient du dandy proustien, Charles Swann, fin amateur d'art, discret, charmeur et ironique. Les fréquentations mondaines et la vie sentimentale inaboutie de ce dernier le rapprochent également de Charlotte.

une toile de maître afin d'établir le rapprochement et renvoie à d'autres versions de la reproduction sous forme d'hypertextes, ou hyper-iconographies. Ainsi fait-elle dire au pape : « *UND DANN : DER MICHELANGELO DEN FINDE ICH GANZ FABELHAFT – DARIN STECKT WIRKLICH ALLER HÖCHSTER KRAFT. MAN MUSS ZWAR SEHR DEN HALS VERDREH'N UM ÜBERHAUPT ETWAS ZU SEH'N* […][335] », allusion au plafond de la chapelle Sixtine, et de continuer dans les quatre pages suivantes avec « le Jugement Dernier », « L'École d'Athènes », une « Pietà » avant de clore par une homélie à « Roma, cité divine éternelle », « *ROMA DIVINA CITTA AETERNA*[336] ». On relèvera le leitmotiv de la pose lascive repris pour évoquer les amours en contraste avec les scènes de premier plan du corps brisé de Franziska suicidée. Le texte de Charlotte démystifie son propre processus de création, incitant le lecteur/spectateur à regarder avec elle, dans une forme de transsubjectivation, telle que la définit Walter Benjamin :

> Les images suivantes sont celles qui semblent les plus étranges à l'auteur. Elles ont sans doute leur origine dans la série de Michel-Ange de la section principale, chantée par les voix les plus fortes et les plus pénétrantes de tout l'*opus*. ("Création d'Adam" par Michel-Ange). Ce n'est que par le toucher que l'on peut atteindre à la grandeur[337].

Charlotte marque son temps car elle recourt à la provocation de Klimt ou de Kokoschka qui ont fait sécession. Ses dessins ont aussi les allures tourmentées des soleils provençaux de Van Gogh ou de ses chambres au cloître Saint-Paul. Ses corps féminins rappellent les figures de Modigliani, les femmes allongées sont un clin d'œil aux courbes delphiniennes de Man Ray dans *Les Mains libres*. Ses gouaches témoignent d'un regard nouveau sur le réel inspiré par Munch mais auquel elle ajoute la quête insatiable de la vie. Comme lui, elle opte pour la vision intérieure, la subjectivité de la perception ; elle oscille entre le symbolisme et l'expressionnisme, libérant la peinture de son devoir de mimétisme : elle adhère au précepte de Munch pour qui « l'art est la forme de l'image conçue à travers les nerfs de l'homme, […] la nature […] c'est aussi les images que l'âme s'en est faite – les images derrière la rétine[338] ». La déformation des lignes en aspect fantomatique fait surgir le réel, le désir, la peur ou l'apaisement : la mise en regard de *Kyss* (*Le Baiser*) de Munch (1897) et de la gouache page 508 correspondant à l'enlacement de Charlotte et Daberlohn est révélatrice du rapport inter-iconographique :

---

[335] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 187 : « Michel-Ange que je trouve tout à fait fabuleux – il y a une très grande puissance. Certes il faut se tordre le cou pour voir quelque chose […]. »
[336] *Ibid*., p. 188-191.
[337] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Frédéric Joly (trad.), préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, p. 160.
[338] Edvard Munch, *Note manuscrite*, N0057-00-01-03 Warnemünde, 1907. Les manuscrits d'Edvard Munch | en français | Du MM N57- eMunch.no www.emunch.no/FRAN0057.xhtml (consulté le 02/06/2016).

1. ACH BLEIB DOCH DA – DU SOLLST'N NICHT GEH'N.
2. NEIN. LASS MICH LOS. ICH MUSS JETZT GEH'N

« 1. Ah ! Reste donc là ! Il ne faut pas que tu partes.
2. Non, laisse-moi maintenant. Je *dois* y aller[339]. »

Outre l'inclinaison inversée des corps, l'enlacement est souligné par un cerne sombre et bleuté, le geste fait se rencontrer les regards. Le motif du signe prime, mais Charlotte ajoute à la fusion des masses renforcée par le contour sombre l'expression du désir qu'elles véhiculent. Elle emprunte au chromatisme onirique de Chagall, mêlant des flammes couleur coquelicot au jaune solaire pour signifier la passion créatrice au sens étymologique comme dans cette transcription allégorique de la pensée de Daberlohn, accablé par l'avenir de l'humanité, pour qui la souffrance est « *DAS SCHNELLSTE TIER DAS ZUR VOLLKOMMENHEIT TRÄGT*[340] ».

Enfin, les nombreuses planches aux portraits dupliqués semblent recourir avant l'heure à la sérigraphie et à la culture populaire comme le fera Andy Warhol. Elles annoncent le *Glitch art* qui esthétise les erreurs analogiques informatiques avec des répercussions visuelles et sonores. L'image, selon le *Glitch art*, se détruit peu à peu d'elle-même, les formes se délitent, comme si, à la fin du récit, Charlotte allait « vers l'impossibilité de peindre, selon l'expression de Beckett[341] », signant l'inscription de son œuvre « dans le contexte des années 1940 privilégiant les matériaux pauvres pour dénoncer l'ennui du savoir traditionnel revendiqué par la peinture à l'huile[342] ». De même qu'une autobiographie signe un parcours involutif qui relie le berceau à la tombe, le roman graphique de Charlotte Salomon dessine le parcours d'une vie saisie dans le souffle d'une tourmente privée et historique et dont l'auteur pressent qu'elle va prendre fin.

L'œuvre de Charlotte Salomon témoigne donc d'une exceptionnelle richesse iconotextuelle capable d'exposer en son sein le processus créatif qui l'a engendrée. De la couverture à la dernière image en passant par la page de titre et le sous-titre, l'album déroule l'histoire d'une vie. Le titre prend une quadruple connotation autobiographique, dramatique, historique et romanesque, tandis que le sous-titre oriente vers un texte orphique aux

---

[339] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 508.
[340] *Ibid.*, p. 630 : « l'animal le plus rapide qui puisse les porter jusqu'à la perfection ».
[341] D'après Claire Stoullig, extrait du catalogue d'exposition in *Le Magazine du Centre Pompidou*, n°71, 15/09/1992. https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj76Lja/r6rdgG7 (consulté le 01/03/2016).
[342] *Ibid.*

annotations musicales. L'ensemble se lit comme un roman graphique à l'ironie mordante, un mélange de tragédie et de comédie. Ceux qui ont été proches d'elle deviennent des personnages d'une singulière comédie humaine. Le lecteur suit le chemin bouleversant d'une jeune femme qui interroge le sens de l'existence et la vocation de l'art par des allusions métatextuelles et métasémiotiques.

Enfin c'est aussi une véritable galerie d'art, réalisée avec une simplicité de moyens étonnante : un pinceau, de la gouache et trois couleurs primaires. Ce que Charlotte Salomon nomme « *Singespiel* » prend l'allure d'un *opus magnum* qui module en silence les affres de l'existence et conjugue la littérarité du texte dessiné dans le cadre de la page, les résurgences du romantisme avec la sécession artistique germanique. Les déclinaisons surréalistes proches de Chagall et aux allures de période bleue de Picasso sont revues par la volonté de vie d'une héroïne entreprenant une course contre la mort. L'ironie tragique chante un destin rapporté dans des gouaches qui signent l'urgence de vivre et offrent en clausule un écho au titre : « *UND DABEI ENTSTAND DAS LEBEN ODER DAS THEATER*[343] *???* » (Fig. 5). Charlotte a choisi la vie mais elle est consciente de sa porosité avec l'art. Son théâtre emprunte au baroque du *theatrum mundi* et à la « révolution brechtienne[344] » selon le mot de Roland Barthes. Son œuvre est unique :

> C'est une vie passée au filtre de la création. […]
> Une liberté totale qui se retrouve dans la forme. […]
> Toutes les influences d'une vie sont là.
> Mais elles s'oublient dans l'éclat de sa particularité.
> Pour former un style unique et inédit[345].

[343] Charlotte Salomon, *Vie ? ou Théâtre ?*, *op. cit.*, p. 796 : « Et c'est ainsi que vit le jour : La Vie ? ou le Théâtre ??? »
[344] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991. Titre du cinquième chapitre. www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm03 (consulté le 01/03/2016).
[345] David Foenkinos, *Charlotte*, *op. cit.*, p. 175.

Annexes

Fig. 1

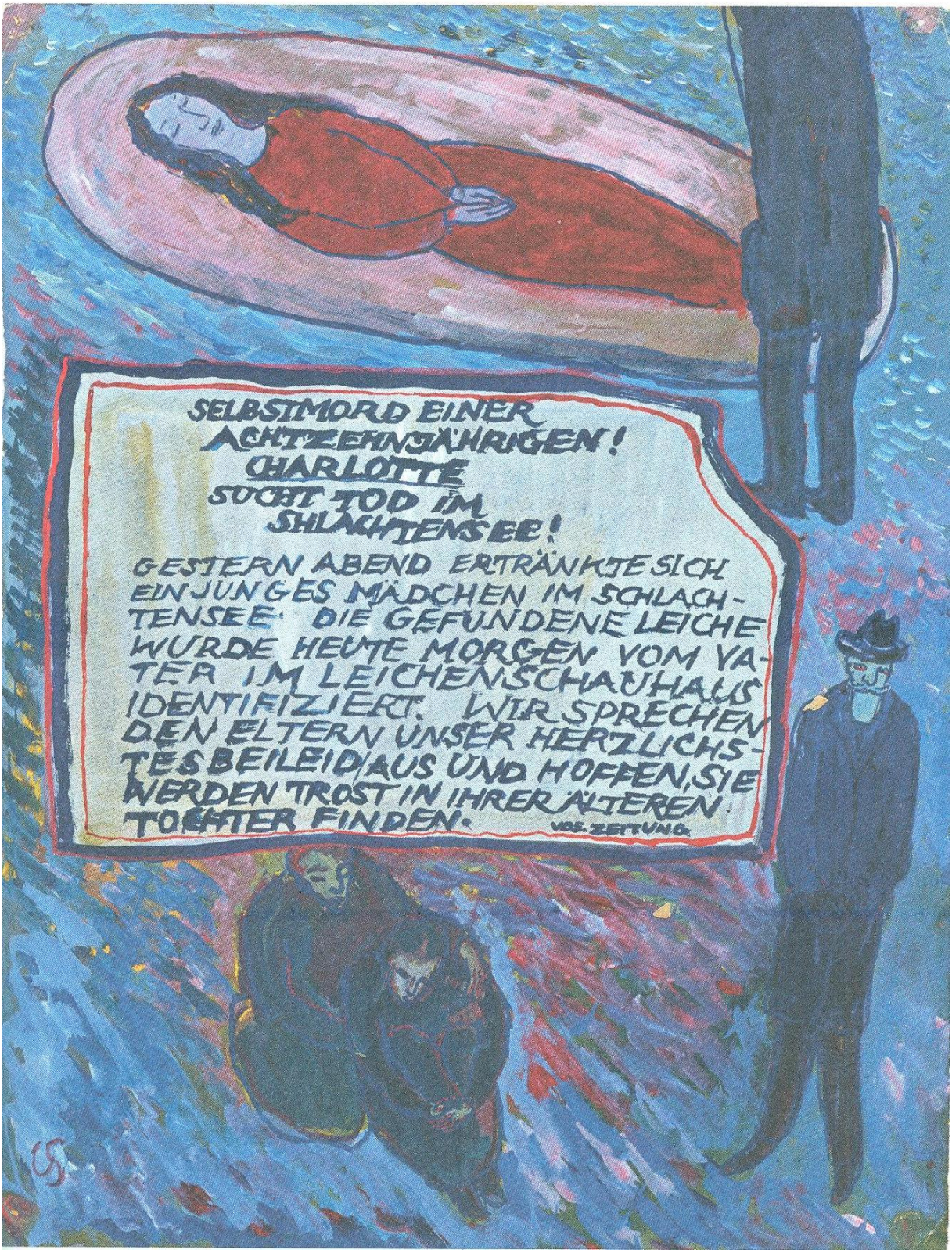


Fig. 2

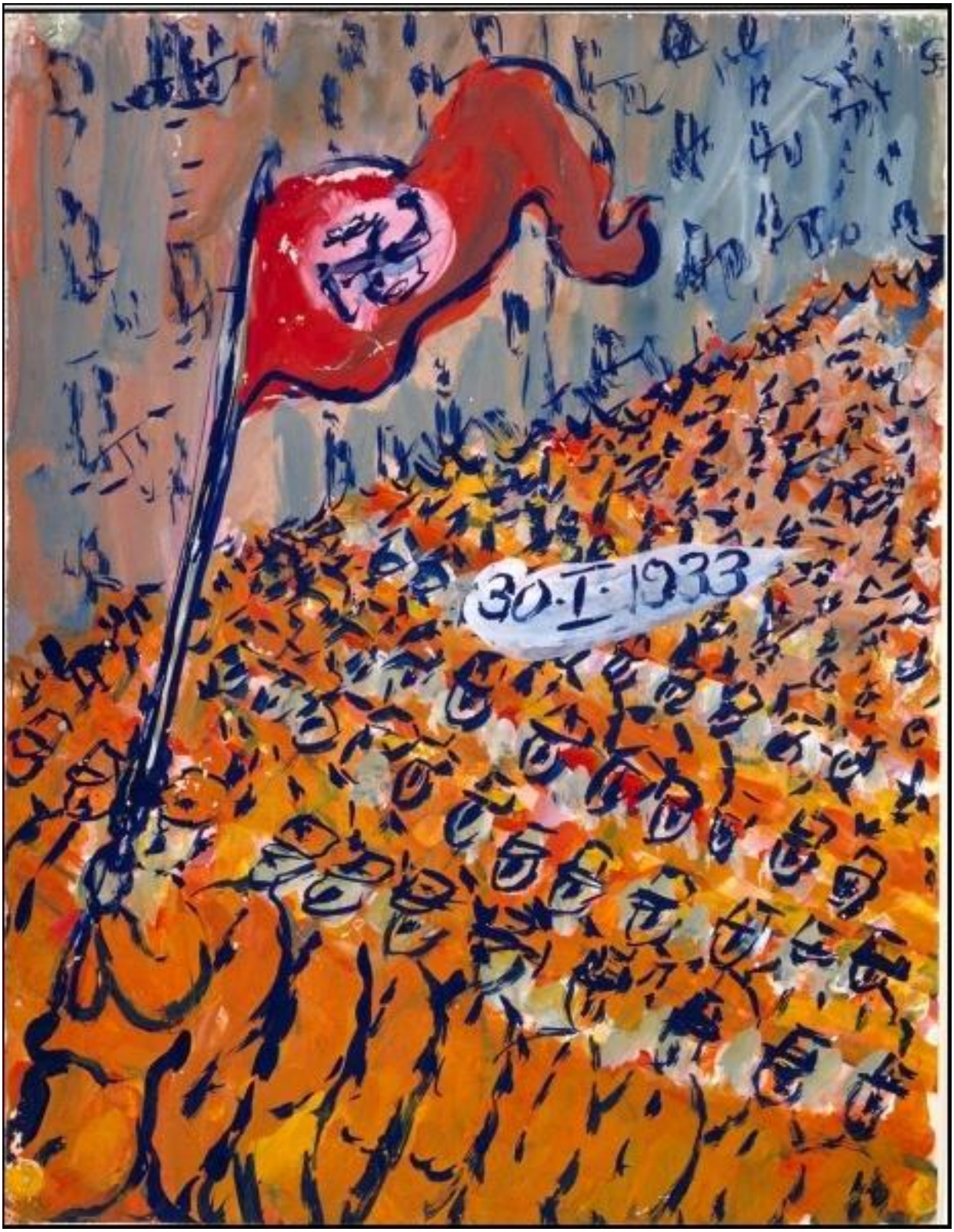


Fig. 3

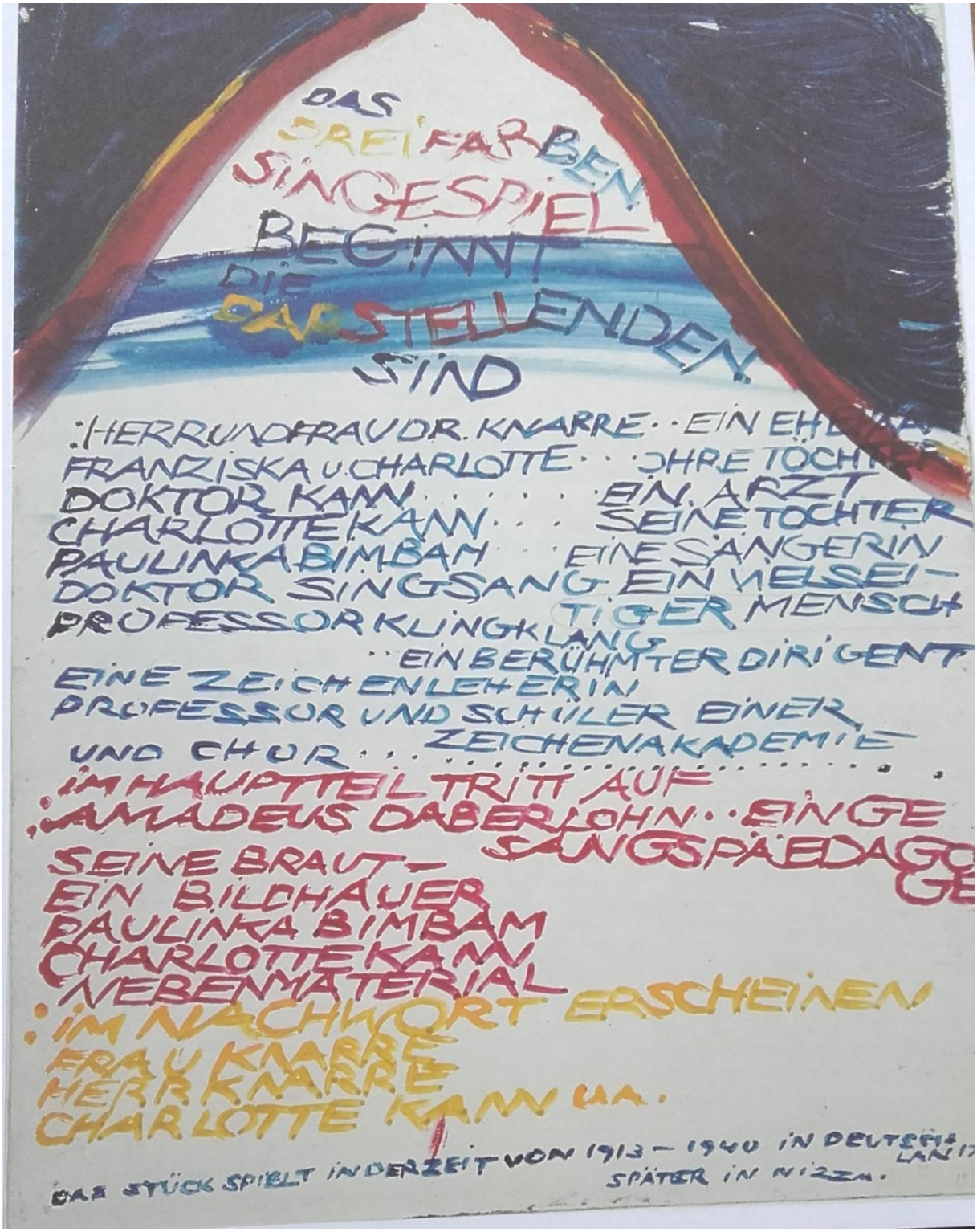
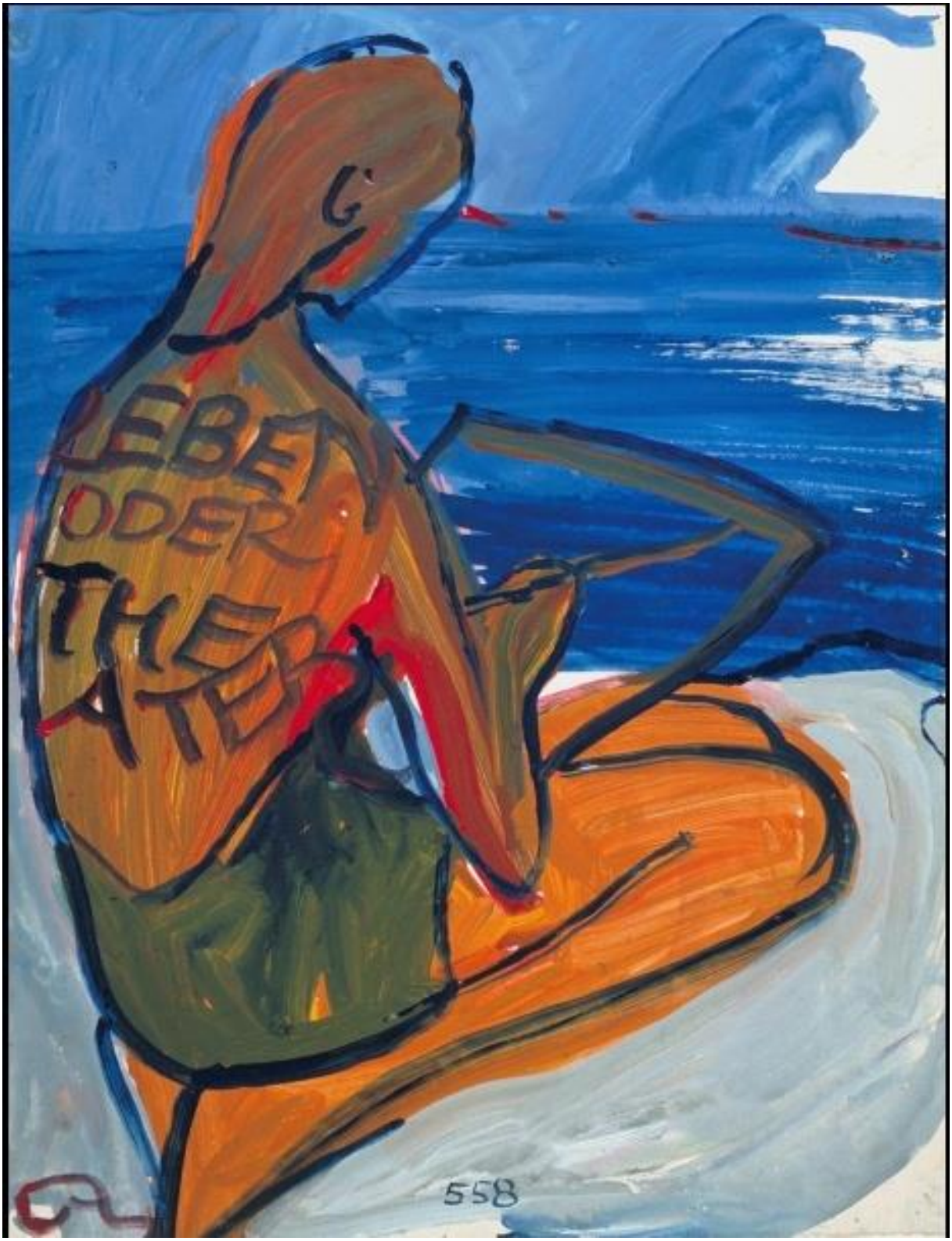

DAS
DREIFARBEN
SINGESPIEL
BEGINNT
DIE
DARSTELLENDEN
SIND
:HERR UND FRAU DR. KNARRE · · EIN EHE
FRANZISKA U. CHARLOTTE · · IHRE TÖCH
DOKTOR KANN · · · · · EIN ARZT
CHARLOTTE KANN · · · SEINE TOCHTER
PAULINKA BIMBAM · · EINE SÄNGERIN
DOKTOR SINGSANG EIN VIELSEI-
TIGER MENSCH
PROFESSOR KLINGKLANG
· · EIN BERÜHMTER DIRIGENT
EINE ZEICHENLEHERIN
PROFESSOR UND SCHÜLER EINER
ZEICHENAKADEMIE
UND CHOR · · · · · · · · · · · · · · · ·
IM HAUPTTEIL TRITT AUF
AMADEUS DABERLOHN · · EIN GE
SANGSPÄEDAGO
GE
SEINE BRAUT-
EIN BILDHAUER
PAULINKA BIMBAM
CHARLOTTE KANN
NEBENMATERIAL
IM NACHWORT ERSCHEINEN
FRAU KNARRE
HERR KNARRE
CHARLOTTE KANN UA.
DAS STÜCK SPIELT IN DER ZEIT VON 1913 – 1940 IN DEUTSCH
LAN
SPÄTER IN NIZZA.

Fig. 4

DIE ENTSTEHUNG DER
VORLIEGENDEN BLÄTTER
IST SICH FOLGENDERMA
SSEN VORZUSTELLEN:
DER MENSCH SITZT AM
TISCH: ER MALT · EINE ME-
LODIE KOMMT IHM PLÖTZ-
LICH IN DEN SINN · INDEM ER
SIE ZUSUMMEN BEGINNT BE-
MERKT ER – DASS DIE MELO-
DIE GENAU AUE DAS – WAS ER
ZU PAPIER BRINGEN WILL –
PASST · EIN TEXT FORMT SICH
BEI IHM – UND NUN BEGINNT
ER DIE MELODIE MIT DEM VON
IHM GEBILDETEM TEXT ZU
UNZÄHLIGEN MALEN MIT
LAUTER STIMME SOLANGE
ZU SINGEN – BIS DAS
BLATT FERTIG SCHEINT ·
OFTMALS WERDEN MEHRE-
RE TEXTE GEBILDET UND ES
ENTSTEHT EIN DOPPEL-
GESANG – ODER ES

Fig. 5



En finir avec le *Heimatfilm* ? Expérimentation et avant-garde cinématographique en Autriche dans les années 1960

The end of "Heimatfilm"?

Anne-Sophie Gomez

Maître de conférences en études germaniques, Université Clermont Auvergne, CELIS

Résumé

À partir des années 1960, une jeune génération de cinéastes a émergé en Autriche, rompant radicalement avec les codes du film de terroir (*Heimatfilm*) qui domina la production cinématographique du pays tant dans les années 1930 que dans l'immédiat après-guerre. Si ce mouvement, que l'on a rapidement désigné comme une avant-garde expérimentale n'a certes pas signé de manifeste politique, il a toutefois durablement infléchi la vie culturelle du pays et contribué à son rayonnement à l'étranger. Au regard des procédés choisis par les cinéastes, on peut toutefois se demander si l'avant-garde autrichienne a fait table rase ou bien si elle n'a pas plutôt cherché à réinvestir – parodiquement le plus souvent – le genre du *Heimatfilm* pour mieux l'invalider et pour en souligner l'anachronisme.

Abstract

In the 1960's, a young generation of filmmakers emerged in Austria, willing to break up with the tradition of the Heimatfilm, which dominated the austrian cinema before and after World War II. Although they didn't sign any political manifesto, those filmmakers appeared like an experimental avantgarde which durably left its mark on the austrian cultural life and contributed to its worldwide influence. Considering the devices chosen by this avantgarde, we will show that it didn't only try to get rid of the Heimatfilm heritage, but also to use it – most of the time in a parodical way – in order to emphasize and to criticize the anachronistic dimension of such films.

Mots-clés

Autriche, cinéma, avant-garde, expérimentation, rupture, *Heimatfilm*, *found-footage*, anachronisme

Keywords

Austria, cinema, avant-garde, experimentation, break, *Heimatfilm*, *found-footage*, anachronism

L'objet de cette contribution est d'interroger la notion d'« avant-garde » rapportée à la production cinématographique autrichienne de l'après Seconde guerre mondiale. Nous nous demanderons pour débuter comment s'est opéré le passage entre un cinéma commercial basé sur le divertissement et auto-, on pourrait même dire « austrocentré », à un cinéma expérimental exigeant et indépendant, que certains qualifieront même d'élitiste tant il se caractérise par son autoréflexivité, par son autonomie et par la revendication d'un développement en marge des circuits de distribution traditionnels. Afin de mieux cerner les apports, les aspirations et les sources d'inspiration de ce courant cinématographique, nous le mettrons en perspective avec une partie de la production littéraire viennoise de la même époque, car bien des points de convergence existent entre ces deux champs. Nous montrerons ensuite comment le film d'avant-garde, qui était au départ un îlot d'innovation et de contestation a fini par lui-même devenir, aussi paradoxal que cela puisse paraître, une sorte de tradition culturelle autrichienne établie, régulièrement saluée et primée dans différents festivals internationaux préparant ainsi la voie à ce que la critique a appelé, depuis le début des années 1970, le « *Neuer österreichischer Film* ».

L'avant-garde cinématographique dans l'Autriche des années 1950-1960

Cette avant-garde s'étant largement construite à contre-courant, il nous faut apporter quelques éléments de contextualisation en brossant tout d'abord le tableau de la production cinématographique autrichienne de l'époque. Cette dernière est, au début des années 1950, largement dominée par les films commerciaux à visée divertissante et notamment par le genre du *Heimatfilm*, le « film de terroir » ou « film régionaliste » qui connut alors son âge d'or, tant en termes de production qu'en termes de réception. Les chiffres montrent en effet que le genre du *Heimatfilm* représentait en moyenne un tiers de la production cinématographique autrichienne des années 1950[346], au côté de comédies, de comédies musicales viennoises, de films policiers, de films biographiques et d'adaptations de classiques de la littérature autrichienne. Rien qu'en 1956, on dénombre six *Heimatfilme* dans la liste des longs métrages produits, parmi lesquels des films aux titres évocateurs, *Die Magd von Heiligenblut* (*La servante de Heiligenblut*), et *Das Hirtenlied vom Kaisertal* (*La chanson des bergers du*

[346] Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher : Kino in Österreich 1946-1966*, Vienne, Verlag für Gesellschaftskritik, 1987, p. 57 : « *Während dieser Hochkonjunktur macht der Heimatfilm 36% der österreichischen Filmproduktionen.* » (« Pendant cet âge d'or, le *Heimatfilm* correspond à 36% des productions cinématographiques autrichiennes. » Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur de l'article.)

Kaisertal), à l'évidente connotation pastorale, suivis, en 1957, de *Alpenrausch und Edelweiss* (*Ivresse alpine et edelweiss*). Le succès de tels divertissements populaires est emblématique de la continuité esthétique avec l'avant-guerre. À cet égard, le cas de la production cinématographique n'est pas isolé. On pourrait en effet dire de même de la production éditoriale de la fin des années 1940, qui exalte elle aussi le terroir à travers le roman et la poésie régionalistes (le *Heimatroman* et la *Heimatlyrik*) qui se caractérisent par leur provincialisme ainsi que par leur épigonalité néo-expressionniste – écho anachronique aux œuvres de la fin du XIXe siècle, nées en réaction à l'urbanisation et à l'industrialisation d'une partie du pays. Le *Heimatfilm* se décline quant à lui en plusieurs sous-genres tels que le *Bergfilm* (« film de montagne ») ou le *Jagdfilm* (« film de chasse »), avec les invariants suivants : une intrigue simple, éloignée de toute préoccupation historique et politique immédiate, comportant presque toujours une histoire d'amour sur fond de paysages alpins, des plans panoramiques sur la faune et la flore, ainsi que quelques rebondissements débouchant sur une fin heureuse. Il faut souligner que le contexte, politique et économique, de l'époque joue ici un grand rôle.

Du point de vue politique, le *Heimatfilm* contribue à entretenir l'amnésie collective par rapport à l'*Anschluss* de mars 1938 – Jacques Lajarrige décrit l'atmosphère d'après-guerre en Autriche comme une « amnésique euphorie de la paix[347]», voire dans le cas précis du *Kaiserfilm* (« film d'empereur »), à réactiver le mythe habsbourgeois - je renvoie ici à la thèse consacrée par Claudio Magris à la littérature autrichienne mais qui serait tout à fait transposable dans le domaine cinématographique[348]. Un autre sous-genre du *Heimatfilm* consiste en l'adaptation pour le grand écran d'œuvres littéraires, comme par exemple *Der Schandfleck* (*La tache*), sorti en 1956 et réalisé d'après le roman éponyme de Ludwig Anzengruber (1877), un auteur autrichien du XIXe siècle, célèbre pour ses pièces populaires (*Volksstücke*) et ses comédies. Le choix du réalisateur d'adapter ce roman montre bien les liens étroits entre ce qu'on pourrait appeler la « restauration littéraire » et la « restauration cinématographique[349] ». Car la tache (« *Fleck* ») dont il est question dans le titre n'est nullement une métaphore de la situation historique et politique du pays, mais dénonce la

[347] Jacques Lajarrige, « Des héritiers de la tradition aux héritiers de l'avant-garde. La poésie autrichienne depuis 1945 », in Dieter Hornig, Georg Jankovic et Klaus Zeyringer (dir.), *Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne*, Paris-Nîmes, Jacqueline Chambon, Annales de l'Institut Culturel Autrichien (vol. I), 1996, p. 204.
[348] Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Vienne, Zsolnay, 2000 (1re éd. : Otto Müller, 1966).
[349] Au sens du terme *Restauration* tel que l'emploient les historiens pour désigner les continuités entre l'avant et l'après Seconde Guerre mondiale

relation involontairement incestueuse entre Leni, la fille d'un grand cultivateur, et le jeune meunier Florian.

Du point de vue économique, le *Heimatfilm* est en outre un efficace outil de promotion touristique de l'Autriche, laquelle a décidé, dès la fin de la guerre, de mettre en valeur ses atouts naturels afin de redresser son économie, ainsi que le montrent très clairement les affiches publicitaires de l'époque. On peut donc dire que le film régionaliste a constitué un élément déterminant dans la construction de l'identité nationale autrichienne après 1945 – et ce, que les cinéastes aient contribué au rayonnement national et international du genre, ou bien qu'ils en aient été les pourfendeurs, ainsi que nous le verrons par la suite. Dans un article consacré au sujet, Sonja Schachinger qualifie d'ailleurs le *Heimatfilm* de « lieu de mémoire national » (« *nationaler Gedächtnisort*[350] »).

Les années d'après-guerre en Autriche sont ainsi clairement placées sous le signe de l'escapisme. Cette idéologie de la fuite dans un ailleurs fictionnel idyllique vise à faire oublier à la population la situation que traverse le pays, lequel ne retrouvera sa souveraineté nationale qu'à partir de l'automne 1955, à la fin de l'occupation alliée. En évacuant la possibilité d'une confrontation avec le passé récent, elle accrédite d'autre part la thèse selon laquelle l'Autriche aurait été une victime de l'Allemagne et du nazisme, ce qui constitue bien évidemment un mensonge historique. On parle, en allemand, de la « *Opferthese* » (« thèse victimaire ») à l'édification de laquelle ont contribué les Alliés en 1943 à travers la Déclaration de Moscou et l'appel à la libération de l'Autriche, qui fut interprété dans le pays comme l'exonération de toute culpabilité. Le choix de la ruralité s'explique, outre par son caractère pittoresque, par le fait que les régions montagneuses ont été bien plus épargnées que les villes par les destructions liées à la guerre. En montrant une nature intacte, à la fois sauvage et protectrice, les réalisateurs de l'époque entendent divertir les spectateurs en les soustrayant à un quotidien parfois précaire le temps d'un long-métrage à l'issue immanquablement optimiste[351].

C'est toutefois dans ce contexte assez défavorable à la création et à l'innovation qu'a émergé, dans une logique qu'on pourrait qualifier de « contrepied », une jeune génération de cinéastes désireux de rompre avec la domination et les codes du film commercial, et n'hésitant pas à bâtir leurs propres structures de production afin de garantir leur

---

[350] Voir Sonja Schachinger, « Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identität », *Filmkunst*, n° 140, 1993, p. 46.

[351] Voir sur ce point le numéro spécial de la revue *Maske und Kothurn* (n° 46, 1) : *Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit*, Vienne, Böhlau, 2002.

indépendance[352]. Également soucieux de s'opposer à la muséification d'une Autriche de carte postale, ils décidèrent de ne plus placer au centre du dispositif cinématographique ni le paysage, ni l'intrigue, ni même la narration, mais bien plutôt, dans une démarche d'autoréférentialité, le medium cinématographique lui-même. Le rejet de la continuité narrative peut, dans le cinéma d'avant-garde, aller jusqu'à l'abstraction, et se manifeste par le choix fréquent du formalisme et du sérialisme, fondé sur la combinaison mathématique de séries de motifs. Le format choisi est généralement court voire très bref, dans un souci de concision et de densification (« *Verdichtung und Verknappung*[353] »). Objets inclassables pour les distributeurs traditionnels, les films de l'avant-garde autrichienne ne sont généralement projetés que lors de séances spéciales, dans des cinémathèques ou à l'occasion de festivals.

Les historiens du cinéma s'accordent pour faire remonter à 1951 la naissance du film expérimental autrichien, dont *Der Rabe*, une transposition cinématographique du *Corbeau* d'Edgar Allan Poe par Curt Stenvert et Wolfgang Kudrnovsky, constituerait l'acte fondateur. On qualifia d'ailleurs immédiatement à l'époque ce travail de « production marginale » (« *Außenseiterproduktion*[354] »). La même année, une autre transposition d'une œuvre littéraire, *Und die Kinder spielen so gerne Soldaten* (*Et les enfants aiment tant jouer aux soldats*), par Hubert Vesely d'après Franz Kafka, montre que ce n'est plus seulement de littérature locale et régionaliste dont se préoccupent les réalisateurs avant-gardistes, mais de littérature mondiale, dans une évidente logique d'ouverture. Très vite, d'autres réalisateurs s'essayent à une approche expérimentale, parmi lesquels Ferry Radax, Kurt Kren et Peter Kubelka. Leur travail porte prioritairement sur l'exploration de la matérialité du film (tournage en 8 ou en 16 mm, travail sur la pellicule, qui peut être grattée, exposée en plein air ou donnée à toucher aux spectateurs). Parfois, ce n'est plus le film mais la projection elle-même qui est l'objet de l'expérimentation, dans le sillage de ce qu'on appelle le *Expanded cinema* (« *Erweitertes Kino* »), comme dans le cas de *Exit*, en 1968, une performance conduite par Peter Weibel et Valie Export : des extraits de films commerciaux sont projetés non sur un écran mais sur une feuille d'aluminium, et tandis que Peter Weibel prend la parole à travers un mégaphone, toutes sortes de projectiles inflammables sont lancés sur l'écran,

---

[352] En 1968, des cinéastes de l'avant-garde fondèrent la *Austrian Filmmakers Cooperative* afin d'asseoir leur indépendance par rapport aux circuits commerciaux de production et de distribution. En 1990, Martin Arnold, Lisl Ponger et Peter Tscherkassky ont créé, avec l'aide du critique de cinéma Alexander Horwath, l'association *Sixpack Film*, dédiée à la distribution nationale et internationale de la création cinématographique expérimentale autrichienne.

[353] Peter Tscherkassky, « Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich », in Alexander Horwath, Lisl Ponger et Gottfried Schlemmer (dir.), *Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum und Synema, 1995, p. 28.

[354] *Ibid*.

provoquant la panique des spectateurs qui se précipitent dans la rue, ainsi que le raconte Peter Weibel dans un ouvrage documentaire de 1970[355].

Il faut aussi évoquer, parmi les œuvres fondatrices, un film emblématique de Peter Kubelka, pionnier du « cinéma structurel », lequel se développa grâce à lui, à la fin des années 1960, aux États-Unis et au Canada. Le film *Schwechater* (*La bière de Schwechat*), d'une durée d'une minute et trente secondes, a été réalisé entre 1957 et 1958 suite à la commande d'une brasserie de la région viennoise, qui espérait obtenir un film publicitaire de facture classique destiné à augmenter la vente de ses bières. Or si Peter Kubelka remplit bien, du moins sur le fond, le cahier des charges (un arrêt sur images prouve en effet que Kubelka montre bien des gens attablés et buvant de la bière), on se doute, à l'issue du visionnage, que ce n'est pas vraiment ce qu'avait attendu le commanditaire.

Mais, si c'est l'innovation qui est clairement mise en avant dès le milieu des années 1950 – le terme d'« avant-garde » s'imposant très rapidement parmi les réalisateurs eux-mêmes –, les cinéastes s'appuient pourtant sur des procédés utilisés par la modernité. Car, si l'avant-garde viennoise met volontiers l'accent sur sa radicalité et sur son souci d'innovation, il est indéniable qu'elle puise pour partie son inspiration dans des œuvres datant du début du XXe siècle, et qui avaient déjà exploré en leur temps le collage ou la superposition. On se souvient ainsi des expériences conduites par Man Ray, qui réalisa en 1923 son premier film, *Return to reason* (*Le Retour à la Raison*), qu'il tourna la veille de sa projection en filmant une spirale de papier en mouvement tout en parsemant la pellicule vierge de clous et de punaises. Dans un article où il se penche sur l'histoire du cinéma d'avant-garde autrichien, Peter Tscherkassky, lui-même cinéaste de ce qu'on pourrait appeler « la deuxième génération » de l'avant-garde, convoque plusieurs artistes qui selon lui ont joué un rôle décisif, tels que Walther Ruttmann, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Henri Chomette, Germaine Dulac, Antonin Artaud, Luis Buñuel ou Salvador Dalí[356]. Les origines du cinéma d'avant-garde seraient donc à chercher du côté des surréalistes et des pionniers d'un « cinéma pur », débarrassé de sa gangue narrative. Peter Tscherkassky confirme en ces termes le renoncement à la fonction initiale du cinéma : « *Die ursprüngliche Funktion der Kinematographie, ein Anderes zu zeigen, ist hier preisgegeben*[357]. » À la recherche de la pureté et de l'abstraction s'adjoint, dans les années 1950, un parti-pris de la provocation, qui s'explique par le rejet

[355] Peter Weibel (dir), *Bildkompendium, Wiener Aktionismus und Film*, Francfort-sur-le-Main, Kohlkunstverlag,1970, p. 259.
[356] Peter Tscherkassky, « Die rekonstruierte Kinematographie. […] », *op. cit.*, p. 8-9.
[357] *Ibid*., p. 10 : « L'avant-garde a renoncé à la fonction originelle de la cinématographie, qui est de montrer autre chose qu'elle-même ».

d'une Autriche catholique et conservatrice, dans laquelle dominent les idéaux bourgeois de la partie la plus aisée de la population. C'est d'ailleurs ce qui a amené les cinéastes de l'avant-garde à travailler, à partir du milieu des années 1960, avec leurs collègues peintres et plasticiens du mouvement dit de « l'actionnisme viennois » (*Wiener Aktionismus*), dont ils ont à plusieurs reprises filmé les performances.

Avant-garde cinématographique et avant-garde littéraire : mise en perspective de deux dynamiques convergentes

L'avant-garde cinématographique a un pendant littéraire, avec lequel elle partage des objectifs (réinsuffler de la vitalité dans les pratiques artistiques) et des approches (le goût pour l'expérimentation formelle). Il s'agit du Groupe de Vienne (*Die Wiener Gruppe*), qui fut fondé en 1952-1953. Comme dans le cas du cinéma, il s'agit de travailler sur un format bref, d'où le choix de la poésie. Jacques Lajarrige parle, au sujet de la fondation de ce groupe, d'un « grand séisme[358] ». Comme leurs collègues cinéastes, avec lesquels ils ont d'ailleurs collaboré à plusieurs reprises, les écrivains du *Wiener Gruppe* veulent réfléchir sur le fonctionnement de la langue, n'hésitant pas à décomposer celle-ci afin d'interroger sa matérialité sonore et visuelle. Là aussi, l'influence de mouvements tels que le Surréalisme ou le Dadaïsme est très nette. À cela s'ajoute toutefois un intérêt nouveau pour le dialecte, qui est désormais exploré pour sa richesse sonore et non plus dans un objectif de conservation folklorique. Un tel investissement littéraire du dialecte a aussi constitué une manière de s'éloigner des clichés véhiculés par la poésie de terroir, la *Heimatlyrik*. Les travaux du *Wiener Gruppe* s'inscrivent dans le mouvement plus international dit de la « poésie spatiale, visuelle et concrète » (*Konkrete Poesie*), qui procède par montage, collage, ou par permutations mathématiques, selon le procédé de l'« inventionnisme méthodique » (« *methodischer Inventionismus* »), notamment défendu par le sculpteur Marc Adrian. L'idée est de parvenir par ce biais à un état d' « apesanteur sémantique » (Gerhard Rühm) et de libérer la littérature de la nécessité d'une production de sens.

Dans sa logique de contrepied et de rejet du provincialisme, le film d'avant-garde autrichien joue pour sa part clairement la carte de l'urbanité contre celle de la ruralité. Son ancrage est très clairement viennois, de même qu'un grand nombre de ses sujets, dans la lignée du genre du « film viennois » (*Wienfilm*) des années 1930 et 1940. On peut à cet égard citer *P.R.A.T.E.R* de Ernst Schmidt jr. (1963-1966), ou *Wien 17, Schumanngasse* (*Schumanngasse, Vienne, 17e arrondissement*), de Hans Schleugl (1967). Le film d'avant-

[358] *Ibid*., p. 210.

garde ne donne pas à voir la ville dans la perspective familière qui est celle du film commercial – on pense par exemple à *The Third man* (*Le Troisième Homme*), sorti en 1949. Ernst Schmidt jr. n'hésite pas à montrer la capitale autrichienne à travers des plans de plus en plus fragmentaires, sous des angles surprenants, loin des clichés prisés par les touristes. Dans *P.R.A.T.E.R*, le lieu populaire n'est pas filmé comme un espace de divertissement idyllique, mais ce sont plutôt ses rouages et ses coulisses que traque le cinéaste – notons d'autre part que le titre est orthographié comme un sigle, l'éloignant ainsi de son étymologie latine (de *pratum*, signifiant « la prairie ») probablement afin de le mettre à distance – n'hésitant pas à faire un plan sur une borne à incendie qui occupe pratiquement tout le cadre, ou sur des détritus laissés sur le sol. Le son consiste en un mélange de bruits réels et de poèmes sonores d'Ernst Jandl, l'un des membres du *Wiener Gruppe*.

Présence(s) de la *Heimat*

Mais peut-on dire pour autant, du fait que Vienne bénéficie quantitativement d'un traitement privilégié, que la *Heimat* a été totalement évacuée et que les cinéastes en ont fait table rase ? Pas vraiment, car le terroir et ses valeurs reviennent, en tout cas chez la deuxième génération, sous la forme de matériau, un peu comme le dialecte dans la poésie du groupe de Vienne, ainsi qu'en témoigne le recours au *found-footage.* Le *found-footage* (littéralement, un « enregistrement trouvé ») désigne un matériau filmique de récupération, chiné ou retrouvé dans des archives familiales, le plus souvent amateur ou de qualité esthétique médiocre, avec lequel le réalisateur va jouer, soit de manière palimpseste, soit en le montant avec une intention parodique. L'avant-garde cinématographique a été particulièrement friande de ce procédé, qui consiste à faire du neuf avec de l'ancien, notamment dans les années 1990, comme le prouvent les exemples qui suivent. Les films en question tournent en effet en dérision des motifs de la culture bourgeoise et populaire autrichienne, comme le repas familial dans *Passage à l'acte* de Martin Arnold (1993) ou encore la chasse. Il s'agit certes dans ce cas d'images d'une famille américaine en apparence harmonieuse et modèle, mais ce choix n'est évidemment pas fortuit. L'impression burlesque initiale vire rapidement au malaise puisque, comme l'indique Stefan Grissemann, « le message supprimé, perdu, profondément ancré derrière cette idylle de famille, s'appelle la guerre[359] ». Dans *Definitely Sanctus* (1992, 4'), Sabine Hiebler et Gerhard Ertl jouent avec les clichés du *Heimatfilm*, tant dans les images de

[359] Ce film est visible à l'adresse suivante, accompagné du commentaire de Stefan Grissemann : http://crac.languedocroussillon.fr/artiste_contemporain/458-martin-arnold/3172-artistes-art-contemporain-crac-montpellier-sete.htm (consulté le 30/01/2017)

cerfs et de nature que dans l'utilisation d'un yodel rendu quasi hypnotique par son mixage avec des basses fréquences.

Parallèlement à la poursuite de l'expérimentation, un autre courant cinématographique émerge, dans les années 1970, et met lui aussi l'accent sur sa « nouveauté ». Il s'agit du *Neuer österreichischer Film*, qui constitue une sorte de moyen terme entre le film d'avant-garde et le *Spielfilm* (« film de divertissement », « film grand public »). Robert Quitta, cinéaste d'avant-garde de la deuxième génération, peu enclin à la demi-mesure, voulait purement et simplement débarrasser l'Autriche du film commercial : « *Erklären wir Österreich zur spielfilmfreien Zone! Plädoyer für den menschenleeren Film*[360] ». À partir de la fin des années 1960, on assiste certes à un essoufflement suivi du déclin du cinéma de pur divertissement, sans ambition esthétique ni politique, de sorte qu'un renouveau qualitatif semble enfin possible à l'intérieur des circuits commerciaux de distribution. Les historiens du cinéma retiennent le plus souvent comme année décisive 1968, année de la sortie de *Moos auf den Steinen* (*De la mousse sur les pierres*) de Georg Lhotsky, une adaptation du roman éponyme de Gerhard Fritsch autour d'un triangle amoureux. À compter de cette date, les films d'auteurs se multiplient. Ils abordent des thèmes familiaux et sociaux, sans occultation de l'histoire récente ni des tensions qui traversent la population. *Jesus von Ottakring* (*Jesus d'Ottakring*), sorti en 1976, traite un fait divers sordide, le meurtre d'un sans-abri par des Viennois convaincus que ce dernier avait volé cinquante Schillings, ou encore *Die Ausgesperrten* (*Les Exclus*), d'après Elfriede Jelinek, sorti en 1982, dans lequel un lycéen viennois abat ses proches à la fin des années 1950. Le vote en faveur de l'introduction d'une loi de soutien à la création cinématographique (« *Filmförderungsgesetz* ») permet, à partir de 1980, d'encourager des productions qualitativement exigeantes. Le tournant thématique opéré par le *Neuer österreichischer Film* a, entre autres, permis la réintégration critique du thème de la *Heimat* dans la création visuelle en général, avec un regard désormais détaché de toute dimension idyllique : on pense par exemple à la série télévisée en six épisodes *Die Alpensaga* (*La saga alpine*), co-écrite par le dramaturge Peter Turrini et réalisée par Dieter Berner, ou bien à la scène de l'abattage dans le film *Benny's Video* de Michael Haneke (1991), sorte de scène traumatique primitive pour l'adolescent qui en est le personnage principal. Il faut bien préciser ici que le *Neuer österreichischer Film* ne s'est nullement substitué à l'avant-garde – laquelle continue d'être très prolifique en Autriche, notamment grâce à la création de

[360] « Faisons de l'Autriche une zone affranchie du film commercial. Plaidoyer pour un film sans personnages ». Josef Schweikhardt, « Österreich ist spielfilmfrei. Die Filme von Robert Quitta (1989) », in Alexander Horwath, Lisl Ponger et Gottfried Schlemmer (dir.), *Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute*, *op. cit.*, p. 211.

l'association *Sixpack Film* en 1990 – mais qu'il l'a complétée sur un terrain moins confidentiel, au-delà des cercles d'initiés.

L'avant-garde cinématographique viennoise a cherché, indépendamment de tout objectif de rentabilité commerciale, à renouveler en profondeur un cinéma qu'elle jugeait sclérosé et dangereusement anachronique. Sa radicalité, qui lui a parfois valu une réputation autarcique et élitiste, a été à la mesure des résistances culturelles et politiques auxquelles elle s'est heurtée. Lucide sur l'isolement des pionniers, Peter Tscherkassky écrit d'ailleurs : « *Das war nicht l'art pour l'art, sondern die Selbstghettoisierung einer mit radikal aufklärerischem Selbsverständnis ausgestatteten akademischen Elite*[361]. » Si l'avant-garde viennoise n'est pas un pur produit de l'innovation, mais poursuit des travaux initiés par les Surréalistes, elle n'en a pas moins eu le mérite d'avoir osé aller à contre-courant de la tradition et d'être ainsi parvenue à redonner une ambition créative internationale à l'Autriche, non seulement par l'éclectisme de ses références, mais aussi par le rayonnement et le succès d'estime mondial dont ont bénéficié ses productions. La vitalité de ces dernières ne s'est en effet jamais démentie, et ce près d'un demi-siècle après leurs débuts[362]. On peut aussi, probablement, se réjouir que l'avant-garde n'ait pas totalement rempli l'objectif que lui avait assigné Robert Quitta – faire de l'Autriche un territoire sans aucun film commercial – mais qu'elle ait au contraire préparé le terrain à l'émergence du *Neuer österreichischer Film*, dont la nouveauté se veut moins radicale qu'exigeante, vigilante et critique, trois qualités qui ont longtemps fait défaut aux longs métrages autrichiens de fiction.

---

[361] *Ibid.*, p. 67 : « Ce n'était pas de l'art pour l'art, mais la ghettoïsation volontaire d'une élite intellectuelle ayant d'elle-même une vision éclairée radicale. »

[362] C'est ainsi par exemple qu'une production autrichienne fut primée lors de l'édition 2016 du festival de Clermont-Ferrand, dans la catégorie « Labo » (Grand prix) : *Eden's Edge (Three shorts on the Californian desert)* de Leo Calice et Gerhard Treml, Autriche/19'.

Bibliographie

Tradition et innovation au Moyen Âge et à la Renaissance

Sources

AUGUSTIN (saint), *Sur la Genèse contre les Manichéens. – Sur la Genèse au sens littéral, livre inachevé / De Genesi contra Manichaeos. De Genesi ad litteram imperfectus liber*, Pierre Monat (trad.), Martine Dulaey, Madeleine Scopello et Anne-Isabelle Bouton-Touboulic (préf.), Martine Dulaey (notes), Turnhout, Brepols, coll. « Bibliothèque Augustinienne » (7e série, 50), 2004.

Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm, Berne, Historischer Verein des Kantons Bern, t. 4, 1893.

Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters, vol. I/1 : *Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, Edward Schröder (éd.), Berlin, Weidmann, coll. « Monumenta Germaniae Historica », 1964 (1re éd. : Hanovre, Hahn, 1895).

ÉGINHARD, *Vie de Charlemagne*, Michel Sot et Christiane Veyrard-Cosme (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les classiques de l'histoire du Moyen Âge », 2014 (1re éd. : Les Belles Lettres, 1938).

Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionsspiel. Mit den Paralleltexten der "Frankfurter Dirigierrolle", des "Alsfelder Passionsspiels", des "Heidelberger Passionsspiels", des "Frankfurter Osterspielfragments" und des "Fritzlarer Passionsspielfragments", Johannes Janota (éd.), Tübingen, Niemeyer, coll. « Die hessische Passionsspielgruppe, Edition im Paralleldruck » (n° 1), 1996.

Frühe Schweizerspiele, Friederike Christ-Kutter (éd.), Berne, Francke, coll. « Altdeutsche Übungstexte » (n° 19), 1963.

Die Kaiserchronik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, Matthias Herweg (éd. et trad.), Stuttgart, Reclam (RU 19270), 2014.

MANUEL, Niklaus, *Werke und Briefe*, Paul Zinsli, Thomas Hengartner et Barbara Freiburghaus (éd.), Berne, Stämpfli, 1999, p. 101-283.

OROSE (Pauli OROSII), *Historiarum adversum paganos libri VII accedit eiusdem liber apologeticus*, Karl Zangemeister (éd.), Vienne, Gerold, coll. « Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum » (n° 5), 1882.

OROSE, *Histoire contre les païens*, Marie-Pierre Arnaud-Lindet (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1991-1992, 2 vol.

OTTO von FREISING, *Chronica sive historia de duabus civitatibus*, Adolf Schmidt (trad.), Walther Lammers (éd.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961 (1re éd. : 1960).

RÜTE, Hans von, *Sämtliche Dramen*, Friederike Christ-Kutter, Hellmut Thomke et Klaus Jaeger (éd.), Berne, Paul Haupt, coll. « Schweizer Texte » (n° 1), 2000.

Littérature critique

450 Jahre Berner Reformation. Beiträge zur Geschichte der Berner Reformation und zu Niklaus Manuel, Berne, Historischer Verein des Kantons Bern, coll. « Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern » (n° 64/65), 1980/81.

BARO, Christine, *Der Narr als Joker. Figurationen und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, coll. « Schriftenreihe Literaturwissenschaft » (n° 83), 2011.

BERTELSMEIER-KIERST, Christa et YOUNG, Christopher (dir.), *Eine Epoche im Umbruch : Volkssprachliche Literalität, 1200-1300*, Cambridger Symposium 2001, Tübingen, De Gruyter, 2003.

EHLERS, Joachim, *Otto von Freising, Biographie. Ein Intellektueller im Mittelalter*, Munich, Beck, 2013.

EHRSTINE, Glenn, *Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leyde-Cologne, Brill, coll. « Studies in Medieval and Reformation Thought » (n° 85), 2002.

EHRSTINE, Glenn, « Theokratie und Theater. Die Indoktrination der neuen Lehre im Schauspiel », in André Holenstein (dir.), *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, Berne, Stämpfli, coll. « Berner Zeiten » (n° 3), 2006, p. 218-222.

FENZI, Enrico, « *Translatio studiorum* et renaissances », in Marie-Sophie Masse et Michel Paoli (dir.), *La Renaissance ? Des Renaissances ? (VIIIe – XVIe siècles)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 55-84.

FRIE, Ewald et MEIER, Mischa (dir.), *Aufruhr - Katastrophe - Konkurrenz - Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*, Tübingen, Mohr Siebeck, coll. « Bedrohte Ordnungen » (n° 1), 2014.

FRIE, Ewald et NIESWAND Boris, « "Bedrohte Ordnungen" als Thema der Kulturwissenschaften. Zwölf Thesen zur Begründung eines Forschungsbereiches », *Journal of Modern European History*, n° 15, 1, 2017, p. 5-15.

GRECO-KAUFMANN, Heidy, « Niklaus Manuel, der Fastnachtspieldichter », in Susan Marti (dir.), *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation*, Zurich, Bernisches Historisches Museum - Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2016, p. 72-77.

HAMM, Berndt, « Wie innovativ war die Reformation ? », in Andreas Holzem (dir.), *Normieren, Tradieren, Inszenieren. Das Christentum als Buchreligion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, p. 141-155.

HAUG, Walter (dir.), *Mittelalter und frühe Neuzeit : Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen, Niemeyer, 1999.

HOLENSTEIN, André (dir.), *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, Berne, Stämpfli, coll. « Berner Zeiten » (n° 3), 2006.

JØRGENSEN, Ninna, *Bauer, Narr und Pfaffe. Prototypische Figuren und ihre Funktion in der Reformationsliteratur*, Leyde-New-York, Brill, 1988.

KOCH, Elke, « Endzeit als Ereignis. Zur Performativität von Drohung und Verheißung im deutschen Weltgerichtsspiel des späten Mittelalters », in Evamaria Heisler (dir.), *Drohung und Verheißung. Mikroprozesse in Verhältnissen von Macht und Subjekt*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, coll. « Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae » (n° 5), 2007, p. 237-262.

LE GOFF, Jacques, *À la recherche du Moyen Âge*, avec la collaboration de Jean-Maurice de Montremy, Paris, Louis Audibert, coll. « Points Histoire », 2003.

LEPPIN, Volker, *Das Zeitalter der Reformation : Eine Welt im Umbruch*, Stuttgart, Theiss, 2009.

LINK, Jürgen, « Zum Anteil apokalyptischer Szenarien an der Normalisierung der Krise », in Uta Fenske (dir.), *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, coll. « Edition Kulturwissenschaft » (n° 13), 2013, p. 33-47.

MARTI, Susan (dir.), *Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation*, Zurich, Bernisches Historisches Museum - Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2016.

MEIER, Mischa, « Xyngráphein – Historiographie und das Problem der Zeit. Überlegungen zum Muster der "Verdichtung" in der europäischen Historiographie », *Historische Zeitschrift*, n° 300, 2015, p. 297-340.

MENZ, Cäsar et WAGNER Hugo (dir.), *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann. Katalog des Kunstmuseums Bern*, cat. expo. (Berne, Kunstmuseum, 22 septembre au 2 décembre 1979), Berne, Kunstmuseum, 1979.

METZ, Detlef, *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, 2013.

MOEGLIN, Jean-Marie, *L'Empire et le Royaume. Entre indifférence et fascination (1214-1400)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire franco-allemande » (n° 2), 2011.

MÜLLER, Jan-Dirk, « Medialität, Frühe Neuzeit und Medienwandel », in Kathrin Stegbauer, Herfried Vögel et Michael Waltenberger (dir.), *Kulturwissenschaftliche Frühneuzeitforschung. Beiträge zur Identität der Germanistik*, Berlin, Erich Schmitt Verlag, 2004, p. 41-71.

OHLY, Ernst Friedrich, *Sage und Legende in der Kaiserchronik. Untersuchungen über Quellen und Aufbau der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

PFRUNDER, Peter, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtskultur der Reformationszeit – Die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zurich, Chronos-Verlag, 1989.

SCHILLINGER, Jean, « Les quatre Monarchies dans le *Chronicon Carionis* de Philipp Melanchthon », in *Revista de Historiographía*, n° 14, 1, 2011, p. 144-154.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 2016.

SIMON, Eckehard, « Fastnachtspiele inszenieren die Reformation. Luthers Kampf gegen Rom als populäre Bewegung in Fastnachtspielzeugnissen, 1521-1525 », in Klaus Ridder (dir.), *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen, Niemeyer, 2009, p. 115-135.

STEVENSON, Jill, « Poised at the Threatening Edge : Feeling the Future in Medieval Last Judgment Performances », *Theatre Journal*, n° 67, 2, 2015, p. 273-293.

TÖPFER, Bernhard, « Eschatologie et millénarisme », Odile Demange (trad.), in Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

WOLF, Klaus, *Kommentar zur "Frankfurter Dirigierrolle" und zum "Frankfurter Passionsspiel"*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck », Ergänzungsband 1, 2002, p. 283-859.

WYSS, Heinz, *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*, Berne, Haupt, coll. « Sprache und Dichtung » N.F. (n°4), 1959.

Renouveau et originalité de la langue et de la littérature allemandes au XVIIIe siècle

Sources

ADELUNG, Johann Christoph, *Umständliches Lehrgebäude der Deutschen Sprache*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1782, 2 vol.

AICHINGER, Carl Friedrich, *Versuch einer teutschen Sprachlehre, anfänglich nur zu eignem Gebrauche unternommen, endlich aber, um den Gelehrten zu fernerer Untersuchung Anlaß zu geben, ans Liecht gestellt*, Francfort-Leipzig, Kraus, 1754.

BÖDIKER, Johann, *Neu=vermehrte Grund-Sätze der deutschen Sprachen im Reden und Schreiben : samt einen ausführlichen Bericht vom rechten Gebrauch der Vorwörter ; der studierenden Jugend und allen Deutsch-liebenden zum besten vorgestellet*, Berlin, Meyer und Zimmermann, 1701.

BREITINGER, Johann Jakob, *Critische Dichtkunst : worinnen die poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersuchet und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, Johann Jacob Bodmer (préf.), Zurich-Leipzig, Orell u. Comp.-Gleditsch, 1740, 2 vol., t. II.

« Die galante Correspondenz in historischen und galanten Briefen [...] durch Madame de C.** », III. und IV. Theil, *Neue Bibliothek oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern etc*, t. 51, 1716**,** p. 208-209.

GOTTSCHED, Johann Christoph, *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst, nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und jetzigen Jahrhunderts abgefasset, zweyte vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1749.

GOTTSCHED, Johann Christoph, *Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1751.

GOTTSCHED, Johann Christoph, *Vollständigere und neuerläuterte deutsche Sprachkunst*, 5e éd. augmentée, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1762.

HALLER, Albrecht von, *Versuch Schweizerischer Gedichten* (sic), Berne, s.n., 1732.

HERDER, Johann Gottfried von, *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, 1778-1779, 2 vol.

HERDER, Johann Gottfried von, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in *Herders Werke in fünf Bänden*, Wilhelm Dobbek (éd.), Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, coll. « Bibliothek Deutscher Klassiker », t. II, 1964 (1re éd. : 1957).

HERDER, Johann Gottfried von, *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*, in *Herders Werke in fünf Bänden*, Wilhelm Dobbek (éd.), Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, coll. « Bibliothek Deutscher Klassiker », t. II, 1964 (1re éd. : 1957).

HERDER, Johann Gottfried von, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Katharina Mommsen (éd.), Stuttgart, Reclam, 1976.

HEYSE, Johann Christian August, *Theoretisch-praktische deutsche Grammatik*, Hanovre, Hahn, 1827.

JUSTI, Johann Heinrich Gottlob von, *Anweisung zu einer guten deutschen Schreibart, zweyte verbesserte Auflage*, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1758.

LAMBERT, Johann Heinrich, *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, Leipzig, Johann Wendler, 1764, 2 vol.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, « Ermahnung an die Teutsche, ihren verstand und sprache beßer zu üben, samt beygefügten vorschlag einer Teutsch=gesinten gesellschafft (1679) », in *Leibniz. Sämtliche Schriften und Briefe. Politische Schriften*, Leibniz-Edition Potsdam (éd.), Berlin, Akademie-Ausgabe, 1986, t. IV, 3, p. 797-820.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Unvorgreiffliche Gedancken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache* (1697-1712), in *Leibniz. Sämtliche Schriften und Briefe. Politische Schriften*, Leibniz-Edition Potsdam (éd.), Berlin, Akademie-Ausgabe, 2008, t. IV, 6, p. 528-568.

LOCKE, John, *An essay concerning humane understanding in four books*, Londres, Thomas Basset, Edward Mory, 1690.

MILTON, John, *Johann Miltons Verlust des Paradieses: ein Helden-Gedicht. In ungebundener Rede übersetzet, von Johann Jakob Bodmer*, Francfort-Leipzig, s.n., 1732.

MORITZ, Karl Philipp, *Deutsche Sprachlehre in Briefen, 3. verbesserte Auflage*, Berlin, Wever, 1794.

OPITZ, Martin, *Gedichte von J.J.B. und J.J.B. (Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger) besorgt*, Zurich, Orell u. Comp., 1745, t. II.

SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig, M. G. Weidmanns Erben & Reich, 1771 (t. I), 1774 (t. II), 2 vol.

« Von der Natur der Sprachen, als eine [sic] natürliche Sprachkunst », *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit hrsg. von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Leipzig*, Siebtes Stück, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1733, p. 463-529.

Littérature critique

ADMONI, Wladimir, « Die Entwicklung des Gestaltungssystems als Grundlage der historischen Syntax », in Anne Betten, Claudia Maria Riehl (dir.), *Neuere Forschungen zur historischen Syntax des Deutschen*, Referate der Internationalen Fachkonferenz Eichstätt 1989, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990, p. 1-13.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, « Du recueil au musée. Le romantisme allemand et la poésie populaire », in Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2003, p. 257-266.

DÜRSCHEID, Christa « Polemik satt und Wahlkampf pur. Das postnominale Adjektiv im Deutschen », *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, n° 21, 1, p. 57-81.

EHRHARD, Anne-Françoise, « Die Partizipien I und II und ihre Gruppen in den deutschen Schulgrammatiken des 19. Jahrhunderts », in Daniel Bresson et Martine Dalmas (dir.), *Partizip und Partizipialgruppen im Deutschen*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Eurogermanistik » (n° 5), p. 195-210.

GASKILL, Howard, « Ossian, Herder, and the idea of folk song », in David Hill (dir.), *Literature of the Sturm und Drang*, New York, Camden House, 2003, p. 95-116.

GUINLE, Francis, *The Concord of this Discord. La structure musicale du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2003.

HUNDT, Markus, *"Spracharbeit" im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz*, Berlin-New York, De Gruyter, 2000.

KÖNIG, Werner, *DTV-Atlas Deutsche Sprache*, Munich, dtv, 2004.

LEWELING, Beate, *Reichtum, Reinigkeit und Glanz – Sprachkritische Konzeptionen in der Sprachreflexion des 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zu Sprachbewußtseinsgeschichte*, Francfort-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Lang, 2005.

MAROSSEK, Diana, *Kommst du Bahnhof oder hast du Auto? Warum wir reden, wie wir neuerdings reden*, Berlin, Hanser, 2016.

NÜBLING, Damaris, DAMMEL, Antje, DUKE, Janet et SZCZEPANIAK, Renata, *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen : eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*, Tübingen, Narr, 2013.

POLENZ, Peter von, *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*, t. II : *17. und 18. Jahrhundert*, Berlin-Boston [Massachussets], De Gruyter, 1994.

SPITZL-DUPIC, Friederike, « "Verschiedene Wörter, die einerley Bedeutung haben sollen, kommen mir vor, wie eine Seele, die zugleich in zweyen und mehr Leibern wohnen sollte" – Approches de la synonymie en Allemagne au XVIIIe siècle », *Cahiers d'études germaniques : Reformulations*, Beate Coudurier et Marie-Hélène Pérennec (dir.), n° 2, 49, 2005, p. 169-179.

SPITZL-DUPIC, Friederike, « "Sprachliche Künste" : Sprachpflege und Sprachlehre im 18. Jahrhundert », *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, n° 19, 1, 2009, p. 25-53.

STRAßMANN, Burkhard, « Leichte Sprache : Deutsch light », *Die Zeit*, 6 février 2014, en ligne http://www.zeit.de/2014/06/leichte-sprache-deutsch/komplettansicht (consulté le 01/01/2017).

Modernité et révolutions artistiques à la fin du XIXe et au début du XXe siècle

Sources

BAHR, Hermann, *Zur Kritik der Moderne*, Zurich, Jakob Lukas Schabelitz, 1890.

BAHR, Hermann, *Die Überwindung des Naturalismus*, Claus Pias (éd.), Weimar, VDG, 2008 (1re éd. : E. Pierson, 1891).

BAHR, Hermann, *Secession*, Claus Pias (éd.), Weimar, VDG, 2007 (1re éd. : Wiener Verlag, 1900).

BAHR, Hermann, *Expressionismus*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2010 (1re éd. : Munich,1916).

BURDA, Arthur et DVOŘÁK, Max (éd.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Vienne, Anton Schroll, 1908.

DVOŘÁK, Max, « Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei », *Historische Zeitschrift*, n° 119, Vienne, 1918, p. 185-246.

DVOŘÁK, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zu abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, Piper & Co, 1924.

FRIEDLÄNDER, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian painting*, New York, Columbia University Press, 1958.

HEVESI, Ludwig, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905), Kritik, Polemik, Chronik*, Klagenfurt, Ritter, 1984 (1re éd. : Vienne, Konegen, 1906).

HEVESI, Ludwig, *Altkunst-Neukunst: Wien 1894-1908*, Vienne, Konegen, 1909.

HOLZAMER, Wilhelm, « Stil und Individualität », *Ver Sacrum. Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, n° 10, 1898, p. 23-28.

KANDINSKY, Wassily et MARC, Franz, *Der Blaue Reiter*, Munich, R. Piper & Co., 1965 (1re éd. : 1912).

KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Berne, Benteli, 1963 (1re éd. : 1912).

MEIER-GRAEFE, Julius, *Spanische Reise*, Berlin, Rowohlt, 1910.

SEDLMAYR, Hans, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hambourg, Rowohlt, 1958.

[Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien], *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u(nd) Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*, Vienne, s.n., 1903.

WEISBACH, Werner, « Der Manierismus », *Zeitschrift für bildende Kunst*, n° 54, 1919.

ZUCKERKANDL, Berta, *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Vienne, Leipzig, Hugo Heller & Cie, 1908.

Littérature critique

ARASSE, Daniel et TÖNNESMANN, Andreas, *La Renaissance Maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1997.

AURENHAMMER, Hans, « Dall'"Impressionismo" al "manierismo espressionistico" : Tintoretto nel pensiero della sculola Viennese di storia del'arte (Max Dvořák) », in Paola Rossi et Lionello Puppi (dir.), *Jacopo Tintoretto. Nel quattro centenario della morte* (actes de colloque, Venise, 1994), Padoue, Il Poligrafo, 1996, p. 47-52.

AURENHAMMER, Hans, « Inventing "Mannerist Expressionism" : Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit », in Kimberly A. Smit (dir.), *The expressionist turn in art history : a critical anthology*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2014, p. 187-208.

CLAIR, Jean (dir.), *Vienne 1880-1938 : l'Apocalypse joyeuse*, cat. expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 13 février au 15 mai 1986), Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

CORNEJO, Renata et HARING, Ekkehard W. (dir.), *Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels*, Wien, Praesens Verlag, 2006.

DARAN, Valérie de, *La critique d'art à Vienne de 1890 à 1914*, thèse en littérature germanique, sous la direction de Pierre Cimaz, 2 vol., Université Paris XII, 1994.

DIETERLE, Bernard et MEYER, Daniel (dir.), *Der Umbruchsdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938*, Heidelberg, Winter, 2011.

ECLERCY, Bastian (dir.), *Maniera : Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, cat. expo. (Francfort, Städel Museum, 24 février au 5 juin 2016), Munich-Londres-New York, Prestel, 2016.

GIBOUX, Audrey (dir.), *Tradition, Modernité : un éternel retour ?*, *Comparatismes en Sorbonne*, n°1, février 2010. http://www.crlc.parissorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=1 (consulté le 20/10/2017).

HOFMANN, Werner (dir.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, cat. expo. (Vienne, Wiener Künstlerhaus, 4 avril au 12 juillet 1987), Vienne, Löcker, 1987.

LEMOINE, Serge et SALM-SALM, Marie-Amélie zu (dir.), *Vienne 1900*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 25 octobre 2005 au 23 janvier 2006), Paris, RMN, 2005.

LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, 1990.

NATTER, Tobias G. et STORCH, Ursula, *Schiele & Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert*, cat. expo. (Vienne, Wien Museum, 8 juillet au 10 octobre 2004), Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.

PINELLI, Antonio, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra Regola e Licenzia*, Turin, Einaudi, 1993.

TOLEDE, Olivia, *Une Sécession française : La Société nationale des beaux-arts (1889-1903)*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la direction de Ségolène Le Men et Pierre Vaisse, Université Paris X-Nanterre et Université de Genève, 2008.

WEIRICH, Armelle, *Berta Zuckerkandl (1864-1945), salonnière, journaliste et critique d'art, entre Vienne et Paris (1871-1918)*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la direction de Bertrand Tillier, Université de Bourgogne, 2014.

WEIRICH, Armelle, « Du rêve à la réalité : la naissance de l'Expressionnisme viennois », in Valérie Dupont (dir.), *Art et Désenchantement (XIXe-XXe siècles)*, Dijon, EUD, 2015, p. 9-16.

WISMER, Beat et SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (dir.), *El Greco und die Moderne*, cat. expo. (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 28 avril au 12 août 2012), Düsseldorf, Hatje Cantz, 2012.

ŽMEGAČ, Victor, « Moderne/Modernität », in Dieter Borchmeyer et Victor Žmegač (dir.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen, De Gruyter, p. 278-285.

Expérimentation et avant-garde artistiques pendant et après la Seconde Guerre mondiale

Sources

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Frédéric Joly (trad.), Antoine de Baecque (préf.), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

FOENKINOS, David, *Charlotte*, Paris, Gallimard, 2014.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Gonthier (éd. et trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » (n° 332), 1998.

MUNCH, Edvard, *Note manuscrite*, N0057-00-01-03 Warnemünde, 1907. Les manuscrits d'Edvard Munch | en français | Du MM N57- eMunch.no www.emunch.no/FRAN0057.xhtml (consulté le 02/06/2016).

SALOMON, Charlotte, *Leben oder Theater? Ein autobiographisches Singspiel in 769 Bildern*, Judith Herzberg (éd.), Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1981.

SALOMON, Charlotte, *Vie ? ou Théâtre ?*, Anne Hélène Hoog, Michel Roubinet et Chantal Philippe (trad.), Paris, Le Tripode, 2015.

Littérature critique

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991.

BÜTTNER, Elisabeth et DEWALD, Christian, *Anschluss an Morgen: eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Vienne, Residenz Verlag, 1997.

COMBES, André, COZIC, Alain et LAPCHINE, Nadia, *Tournants et (ré)écritures littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « De L'Allemand », 2010.

HORNIG, Dieter, JANKOVIC, Georg et ZEYRINGER, Klaus (dir.), *Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne : 17 essais*, Paris-Nîmes, Jacqueline Chambon, Annales de l'Institut Culturel Autrichien (vol. I), 1996.

HORWATH, Alexander, PONGER, Lisl et SCHLEMMER, Gottfried (dir.), *Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum und Synema, 1995.

KUHNLE, Till R., « Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie ? », *Germanica* [en ligne], n° 10, 1992, mis en ligne le 12 février 2014 (consulté le 10/05/2016). URL : http://germanica.revues.org/2085; DOI :10.400/germanica.2085

LAJARRIGE, Jacques, « Des héritiers de la tradition aux héritiers de l'avant-garde. La poésie autrichienne depuis 1945 », in Dieter Hornig, Georg Jankovic et Klaus Zeyringer (dir.), *Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne*, *op. cit.*, p. 199-230.

LAVIN, Mathias, « Copyright Kren », *Austriaca*, n° 64, juin 2007, p. 153-163.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

MAGRIS, Claudio, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Vienne, Zsolnay, 2000 (1re éd. : Otto Müller, 1966).

MELOT, Michel, *L'illustration – Histoire d'un art*, Lausanne, Albert Skira, 1984.

MORGAN, Naomi, *Le texte et son image. La relation entre l'illustration et quelques textes français du XIXe siècle*, Bloemfontein, Comité Central de Publications de l'État libre d'Orange, coll. « Acta varia » (n° 2), 1993.

MORGAN, Naomi, « *Leben ? oder Theater ?* de Charlotte Salomon, ou le défi d'un livre-manuscrit insolite », *Image & Narrative, online magazine of the visual narrative*, 2006. www.imageandnarrative.be>morgan (consulté le 01/03/2016).

NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Simassamy », in Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

NOVOTNY, Martina, *Die Revolution frisst ihre Eltern. 1968 in Österreich : Kunst, Revolution und Mythenbildung*, Marburg, Tectum Verlag, 2008.

SCHACHINGER, Sonja, « Der österreichische Heimatfilm als Konstruktionsprinzip nationaler Identität in Österreich nach 1945 », in *Filmkunst*, n° 140, 1993, p. 44-52.

SCHEUGL, Hans, *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum, 2002.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Bruchlinien I. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzbourg, Residenz Verlag, 2010 (1re éd. : 1995).

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008*, Johann Sonnleitner (éd.), Salzbourg, Residenz Verlag, 2012.

STEINER, Gertraud, *Die Heimat-Macher : Kino in Österreich 1946-1966*, Vienne, Verlag für Gesellschaftskritik, 1987.

STOULLIG, Claire, « Charlotte Salomon », *Le Magazine du Centre Pompidou*, n° 71, 15/09/1992. https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj76Lja/r6rdgG7 (consulté le 01/03/2016).

TSCHERKASSKY, Peter, « Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich », in Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (dir.), *Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute*, Vienne, Österreichisches Filmmuseum und Synema, 1995, p. 9-92.

TSCHERKASSKY, Peter, « Brève histoire du cinéma d'avant-garde autrichien », in Jean-Michel Bouhours (dir.), *L'Avant-garde autrichienne au cinéma 1955-1993*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 15-32.

TSCHERKASSKY, Peter (dir.), *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Vienne, Synema-Gesellschaft für Film und Medien, coll. « FilmmuseumSynemaPublikationen », 2012.

WEIBEL, Peter (dir), *Wien : Bildkompendium, Wiener Aktionismus und Film*, Francfort-sur-le-Main, Kohlkunstverlag,1970, p. 259.

Les auteurs

Patrick del Duca est professeur en études germaniques à l'Université Clermont Auvergne et membre de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317). Son habilitation porte sur « L'idéologie chevaleresque dans *Erec* et *Iwein* de Hartmann von Aue. Une étude comparée avec les sources françaises ». Ses recherches concernent la littérature allemande médiévale, en particulier les récits brefs, les romans arthuriens et les romans d'Antiquité. Il a édité : Hartmann von Aue, *Iwein*, texte introduit, établi, traduit et annoté par Patrick del Duca, édition établie d'après le manuscrit de Giessen (B), Turnhout, Brepols, 2014. Il a dirigé l'ouvrage collectif : *Un transfert culturel au XIIe siècle :* Erec et Enide *de Chrétien de Troyes et* Erec *de Hartmann von Aue*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (collection du CERHAC), 2010.

Matthieu Fantoni a suivi des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre et à l'Université Ruprecht-Karl de Heidelberg. Depuis janvier 2017, il est lauréat du concours de conservateur du patrimoine et suit la formation d'application de l'Institut National du Patrimoine en spécialité Monuments Historiques. Ses recherches portent sur les productions artistiques des XVIe et XVIIe siècles et sur leur réception à l'époque contemporaine en France et en Allemagne. La revue *Histoire de l'Art* publiera cette année l'une de ses recherches sur la réception de Guilio Romano par Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Anne-Sophie Gomez est maître de conférences en études germaniques à l'Université Clermont Auvergne, où elle est membre du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (EA 4280). Elle enseigne la littérature de langue allemande contemporaine, et s'intéresse plus particulièrement aux aires culturelles autrichienne et suisse alémanique. Après avoir travaillé sur l'espace et sur son inscription textuelle, elle se consacre actuellement à des recherches sur les réécritures, l'image et les iconotextes. Parmi ses publications : *L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Thomas Bernhard et de Paul Nizon. Essai de poétique comparée*, Berne, Peter Lang, 2013 ; *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2015 (avec Nelson Charest) ; *La Suisse, entre consensus et conflits*, Reims, EPURE, 2016 (avec Landry Charrier et Fanny Platelle).

Gaëlle Loisel est maître de conférences en littératures comparées à l'Université Clermont Auvergne et membre du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (EA 4280). Ses travaux portent sur les rapports entre littérature et arts au XIXe siècle, l'histoire et les théories esthétiques du romantisme et la question des transferts culturels en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles. Elle est l'auteur d'un ouvrage intitulé *La Musique au défi du drame. Berlioz et Shakespeare*, publié aux éditions Classiques Garnier en 2016 et a codirigé un ouvrage consacré aux *Comédies de Shakespeare à l'opéra (XIXe-XXIe siècles)*, paru aux Publications de l'université de Saint-Étienne en 2016.

Laurence Olivier-Messonnier est chercheur associé au Centre de recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (EA 4280) de l'Université de Clermont-Auvergne. Ses recherches portent sur la littérature de jeunesse de 1870 à nos jours, la littérature générale

française et francophone du XXe et du XXIe siècle (multiculturalisme, famille et guerre, minorités, rapport texte/image) et sur la didactique de la littérature. Membre de l'AFRELOCE (Association Française de Recherche sur les Livres et Objets Culturels de l'Enfance), elle a publié deux ouvrages : *Guerre et littérature de jeunesse 1913-1919 Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, L'Harmattan, 2012 et *Enfants de troupe(s) Les descendants du Tambour d'Arcole : entre mythe et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Klaus Ridder est professeur de germanistique à l'Université Eberhard Karl de Tübingen, où il occupe la chaire de philologie et de littérature médiévale. Il est l'auteur d'une étude de la traduction allemande des *Voyages* de Jean de Mandeville (*Jean de Mandevilles 'Reisen'. Studien zur Überlieferungsgeschichte der deutschen Übersetzung des Otto von Diemeringen*, Artemis Verlag, Munich, 1991), et d'un ouvrage consacré au *Minneroman* (*Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1998). Ses recherches actuelles portent sur le jeu de carnaval à l'époque de la Réforme et s'inscrivent dans le programme de recherche « *Bedrohte Ordnungen* », « Ordres menacés » (*Sonderforschungsbereich* 923 de la DFG, *Deutsche Forschungsgemeinschaft*).

Friederike Spitzl-Dupic est professeur en études germaniques à l'Université Clermont Auvergne. Elle est rattachée au Laboratoire de Recherche sur le Langage (EA 999), qu'elle dirige depuis 2014. Sa recherche porte sur l'histoire des théories et notions linguistiques et esthétiques du XVIIe au XIXe siècle. Parmi ses publications récentes : *Approches théoriques de la linéarité du langage* (Themenheft), Münster, Nodus Publikationen, 2012 ; « Zur Analyse der Ellipse : eine historiographische Untersuchung (18.-19. Jahrhundert) », in Élodie Vargas, Jean-Francois Marillier (dir.), *Fragmentarische Äußerungen*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, coll. « Eurogermanistik », 2016, p. 57-78.

Armelle Weirich est docteur en histoire de l'art contemporain. Elle a soutenu sa thèse en 2014 à l'Université de Bourgogne sur la salonnière et critique d'art autrichienne Berta Zuckerkandl (1864-1945), mettant en valeur son rôle dans les échanges artistiques entre Vienne et Paris (1871-1918). Elle est l'auteure de plusieurs articles sur l'avant-garde autrichienne et les réseaux artistiques européens au cours de la première moitié du XXe siècle.

Les directeurs d'ouvrage

Fanny Platelle est maître de conférences en études germaniques à l'Université Clermont Auvergne et membre du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (EA 4280). Après avoir consacré sa thèse de doctorat à Ferdinand Raimund (« L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise », Lille, ARNT, 2006), elle poursuit ses recherches sur le théâtre viennois du XIXe siècle, en particulier sur la traduction et la circulation des textes dramatiques entre Paris et Vienne. Elle a dirigé ou codirigé : *Les relations familiales entre générations. Dans le théâtre européen (1750-1850)*, Clermont-Ferrand, PUPB, coll. « Révolutions et Romantismes », 2014 (avec Françoise Le Borgne) ; *La Suisse, entre consensus et conflits*, Reims, EPURE, 2016 (avec Landry Charrier et Anne-Sophie Gomez) ; *L'Autriche, entre centre(s) et marges*, *Austriaca*, n°81, décembre 2016.

Nora Viet est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université Clermont Auvergne, et membre de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317). Ses recherches portent sur la poétique des genres narratifs brefs à la Renaissance, ainsi que sur la traduction et la circulation européenne de ces textes narratifs. Elle est l'auteur d'une thèse portant sur la réception française du *Decameron* au XVe siècle (*Du* Decameron *de Boccace au* Cameron *d'Antoine Vérard : métamorphoses de la nouvelle entre Moyen Âge et Renaissance*, Droz, 2017), et a codirigé plusieurs ouvrages collectifs (dont *Séductions de la fable, d'Esope à La Fontaine*, avec F. Calas, Paris, Garnier, 2014).

Index des noms d'auteurs

Adelung, Johann Christoph

Admoni, Wladimir

Adorno, Theodor W.

Adrian, Marc

Aichinger, Carl Friedrich

Alembert, Jean Le Rond d'

Anselm, Valerius

Anzengruber, Ludwig

Apollinaire, Guillaume

Arasse, Daniel

Aristote (dit le Stagirite, en gr. *Aristotelês*)

Arnold, Martin

Artaud, Antonin

Augustin (d'Hippone, en lat. *Aurelius Augustinus*)

Aurenhammer, Hans

Bach, Johann Sebastian (dit en fr. Jean-Sébastien)

Bacon, Francis

Bahr, Hermann

Baro, Christine

Barthes, Roland

Bartholin, Thomas

Baudelaire, Charles

Beckett, Samuel

Benjamin, Walter

Berner, Dieter

Bloch, Ernst

Bödiker, Johann

Bodmer, Johann Jakob

Boeckl, Matthias

Boutet de Monvel, Maurice

Braque, Georges

Breitinger, Johann Jakob

Buñuel, Luis

Burckhardt, Jacob

Burckhardt, Max

Burda, Arthur

Calderón de la Barca, Pedro

Calice, Leo

Cendrars, Blaise

Cézanne, Paul

Chagall, Marc

Chateaubriand, François-René, vicomte de

Chomette, Henri

Clair, Jean

Corinth, Lovis

Dach, Simon

Dalí, Salvador

Dammel, Antje

Daran, Valérie de

Delaunay, Sonia

Delft, Klaus von

Denis, Michael

Derain, André

Derrida, Jacques

Duchamp, Marcel

Duke, Janet

Dulac, Germaine

Dupont, Valérie

Durand-Le Guern, Isabelle

Dürer, Albrecht

Dürscheid, Christa

Dvořák, Max

Eco, Umberto

Éginhard (ou Einhard)

Ehlers, Joachim

Ehrhard, Anne-Françoise

Ehrstine, Glenn

Ertl, Gerhard

Export, Valia

Faistauer, Anton

Fenzi, Enrico

Foenkinos, David

Folz, Robert

Frie, Ewald

Friedländer, Walter

Fritsch, Gerhard

Funker, Rolf

Galton, Francis

Gaskill, Howard

Gauguin, Paul

Goethe, Johann Wolfgang von

Gottsched, Johann Christoph

Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit le)

Greco-Kaufmann, Heidy

Grissemann Stefan

Grünewald, Matthias

Guinle, Francis

Gütersloh, Albert Paris

Haller, Albrecht von

Hamm, Bernd

Haneke, Michael

Hellé, André

Herder, Johann Gottfried von

Herweg, Mathias

Hevesi, Ludwig

Heyse, Johann Christian August

Hiebler, Sabine

Hirth, Georg

Hoffmann, Josef

Hofmann, Werner

Holenstein, André

Holzamer, Wilhelm

Homère (en gr. *Homêros*)

Horace (en lat. *Quintus Horatius Flaccus*)

Horwath, Alexander

Hundt, Markus

Jandl, Ernst

Jelinek, Elfriede

Jérôme (en lat. *Eusebius Hieronymus*, du gr. *Hieronumos*)

Jørgensen, Ninna

Justi, Johann Heinrich Gottlob von

Kafka, Franz

Kandinsky, Wassily

Klee, Paul

Klimt, Gustav

Klopstock, Friedrich Gottlieb

Koch, Elke

Kokoschka, Oskar

Kolig, Anton

König, Werner

Kren, Kurt

Kubelka, Peter

Kudrnovsky, Wolfgang

Kuhnle, Till R.

Lachnit, Günther

Lajarrige, Jacques

Lambert, Johann Heinrich

Lanzi, Luigi

Léger, Fernand

Le Goff, Jacques

Leibniz, Gottfried Wilhelm

Lejeune, Philippe

Le Rider, Jacques

Lewelin, Beate

Lhotsky, Georg

Link, Jürgen

Locke, John

Loos Adolf

Lowth, Robert

Luther, Martin

Magris, Claudio

Manet, Édouard

Manguin, Henri

Manuel, Niklaus

Marc, Franz

Marossek, Diana

Marquet, Albert

Marti, Susan

Mason, William

Mauler, Hélène

Meier, Mischa

Meier-Graefe, Julius

Melanchthon, Philipp

Melot, Michel

Menz, Cäsar

Metken, Günter

Metz, Detlef

Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit en fr.)

Milton, John

Modersohn-Becker, Paula

Modigliani, Amadeo

Moeglin, Jean-Marie

Montaigne, Michel Eyquem de

Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de

Montremy, Jean-Maurice de

Morgan, Naomi

Moritz, Karl Philipp

Moser, Koloman

Munch, Edvard

Musset, Alfred de

Muthesius, Hermann

Natter, Tobias G.

Naugrette, Florence

Nieswand, Boris

Nübling, Damaris

Ohly, Ernst Friedrich

Opitz, Martin

Orose, Paul (en lat. *Paulus Orosius*)

Ossian (Oisin, dit)

Othon de Freising (en all. *Otto Bischof von Freising*)

Ovide (en lat. *Publius Ovidius*)

Percy, Thomas

Pfrunder, Peter

Picasso, Pablo

Pinelli, Antonio

Poe, Edgar Allan

Polenz, Peter von

Ponger, Lisl

Proust, Marcel

Quitta, Robert

Radax, Ferry

Ramler, Karl Wilhelm

Ramsay, Allan

Raphaël (Raffaello Sanzio, dit)

Ray (Emanuel Radnitsky, dit Man)

Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, dit)

Riegl, Alois

Rimbaud, Arthur

Roessler, Arthur

Rousseau, Jean-Jacques

Rubens, Pierre Paul

Rühm, Gerhard

Rüte, Hans von

Ruttmann, Walther

Salomon, Charlotte

Sand, George

Schachinger, Sonja

Scheugl, Hans

Schiele, Egon

Schillinger, Jean

Schmidt, Ernst

Schmitt, Jean-Claude

Schroeder, Veronika

Schubert, Franz

Schweikhardt, Josef

Sedlmayr, Hans

Shakespeare, William

Shenstone, William

Simon, Eckehard

Singer, Kurt

Spenser, Edmund

Spitzl-Dupic, Friederike

Steiner, Gertraud

Stenvert, Curt

Stevenson, Jill

Storch, Ursula

Stoullig, Claire

Straßmann, Burkhard

Suétone (en lat. *Caius Suetonius Tranquillus*)

Sulzer, Johann Georg

Szczepaniak, Renata

Tintoret (Jacopo Robusti, dit il Tintoretto, en fr. le)

Tolède, Olivia

Tönnesman, Andreas

Töpfer, Bernhard

Treml, Gerhard

Tscherkassky, Peter

Tschudi, Hugo von

Turrini, Peter

Ulrich, Anton

Urfey, Thomas d’

Van Gogh, Vincent

Vasari, Giorgio

Velásquez, Diego

Vermeer, Johannes

Vesely, Hubert

Vlaminck, Maurice de

Voltaire (François Marie Arouet, dit)

Wagner, Hugo

Warhol, Andy

Weibel, Peter

Weirich, Armelle

Weisbach, Werner

Whistler, James Abbott McNeill

Wiegele, Franz

Wolf, Klaus

Wölfflin, Heinrich

Wolfsohn, Alfred

Wyss, Heinz

Zuckerkandl, Berta

Table des matières

Fanny Platelle et Nora Viet

Introduction

Partie 1. **Innover sous le signe de la tradition**

Patrick Del Duca

L'idée de *translatio* dans l'Empire à travers trois chroniques des XIe et XIIe siècles

Klaus Ridder

Ordres menacés et innovations littéraires : les jeux carnavalesques de Niklaus Manuel pendant la Réforme

Partie 2. **Le discours sur la nouveauté dans la promotion d'une littérature vernaculaire allemande**

Friederike Spitzl-Dupic

Der sprachtheoretische Diskurs zur Innovation in der Literatursprache und in literarischen Übersetzungen im 18. Jahrhundert

Gaëlle Loisel

Herder et le *Volkslied* : plaidoyer pour une littérature originale

Partie 3. **Innovation et rupture : de la Modernité aux modernismes**

Armelle Weirich

Du *Jugendstil* au *Neukunst*, autour des concepts artistiques de la *Wiener Moderne*

Matthieu Fantoni

Renouveau et Révolution du concept de *Manierismus* dans l'histoire et la critique des arts visuels (1900-1920)

Partie 4. **L'expérimentation aux limites de l'art et de la vie : l'innovation et l'inconcevable**

Laurence Olivier-Messonnier

Leben ? oder Theater ? de Charlotte Salomon, un exemple d'innovation à la croisée des arts : « *Gesamtkunstwerk* » moderne, « *etwas ganz verrückt Besonderes* »

Anne-Sophie Gomez

En finir avec le *Heimatfilm* ? Expérimentation et avant-garde cinématographique en Autriche dans les années 1960

Bibliographie

Les auteurs

Les directeurs d'ouvrage

Index des noms d'auteurs

Table des matières