



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de MAZELIER-LAJARRIGE (Catherine), « Présentation », *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, p. 73-81

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0073](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0073)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2022. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉSENTATION

Richard Beer-Hofmann (1856-1945) demeure encore relativement méconnu en France, alors qu'il est l'un des représentants majeurs de la Jeune Vienne, par ses écrits et par sa contribution aux débats intellectuels, qu'atteste une riche correspondance avec Hugo von Hofmannsthal et Arthur Schnitzler¹. Ce juriste de formation se lance dans l'écriture en 1891, encouragé par Arthur Schnitzler, qui devine en lui un grand écrivain et le qualifie dans son *Journal* de « plus grand de nous tous² ». Malgré la célébrité que lui valut son poème « Schlaflied für Mirjam » (« Berceuse pour Mirjam »), composé en 1897 à la naissance de sa fille, puis le succès du roman *Der Tod Georgs* (*La Mort de Georges*³), qui reste son œuvre la plus connue, Beer-Hofmann ne crut pas suffisamment en son talent pour confier ses textes à des éditeurs, et très peu furent publiés de son vivant. Il fallut attendre les années 1990 pour accéder à l'ensemble de l'œuvre dans une édition critique⁴.

La pantomime *Pierrot hypnotiseur*, commencée au début de 1892⁵, ne fut jamais jouée ni publiée du vivant de l'auteur, mais la première mouture dont il donna lecture à son cercle d'amis en février 1892 suscita

1 Cf. *Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann : Briefwechsel*, hg. von Eugene Weber, Frankfurt a. M., Fischer, 1972 ; *Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann : Briefwechsel 1891-1931*, hg. von Konstanze Fliedl, Wien, Zürich, Europaverlag 1992. Hofmannsthal recherche avidement la reconnaissance de son aîné avant de le surpasser en célébrité.

2 Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1903-1908*, hg. von Werner Welzig, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie, 1991, p. 110, à la date du 4 janvier 1905 : « der bedeutendste von uns allen ».

3 *La Mort de Georges*, traduit de l'allemand, notes et postface de Jacques Le Rider, Bruxelles, Éd. Complexe, 1990.

4 Richard Beer-Hofmann, *Werke*, hg. v. Günter Helmes, Michael M. Schardt und Andreas Thomasberger, Oldenburg, Igel, 1993 suiv.

5 Schnitzler évoque la pantomime de Beer-Hofmann dans son *Journal* à la date du 2 février 1892 et dans une lettre du 11 mars 1892 à Beer-Hofmann, il envisage de l'inclure dans une soirée dédiée à des pantomimes et comédies, mais ce projet n'aboutit pas. Cf. *Arthur Schnitzler / Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel 1891-1931*, hg. von Konstanze Fliedl, Wien, Zürich, Europaverlag, 1992, p. 34.

l'enthousiasme et inspira manifestement, dans l'esprit plus que dans la lettre, à Hermann Bahr sa *Pantomime du brave homme* et à Arthur Schnitzler *Le Voile de Pierrette*, notamment la fin tragique. Elle devait être représentée en mai 1892, lors de la soirée du « Comité pour la vie moderne » (*Verein für modernes Leben*) organisée par Bahr au Theater in der Josefstadt⁶, mais ce projet est finalement abandonné. Le texte en est publié pour la première fois, de manière lacunaire, dans la thèse de Rainer Hank sur l'œuvre de jeunesse de Beer-Hofmann, *Mortifikation und Beschwörung*⁷, puis en 1998 dans la version fiable que propose l'édition critique⁸. C'est sur cette édition que repose la traduction proposée ici. Les passages présents dans la première version mais ultérieurement modifiés ou supprimés par Beer-Hofmann sont signalés entre crochets. C'est le cas de la scène fort comique où Scaramouche, sous hypnose, contrefait les trois docteurs (I, 8), et de celle, sans doute jugée choquante par l'auteur, où Colombine se prostitue à Scaramouche (IV, 4).

En mars 1893, Hofmannsthal traduit dans un français très imparfait la pantomime de son ami Beer-Hofmann, dans l'espoir – hélas déçu – de gagner les faveurs du compositeur français Adolphe Isaac David (1842-1897), dont la pantomime *La Statue du Commandeur* était jouée au même moment au Theater an der Wien⁹. Dans le même souci de diffusion, il rédigea également un résumé en français :

Pierrot, médecin célèbre, homme d'à peu près cinquante ans, bachelier, a fait la découverte de la suggestion pendant le sommeil hypnotique. Il se sert de sa découverte pour s'assurer l'amour de Colombine, fille de son concierge Pantalon, qui aime le jeune Arlequin. Dans l'état de la suggestion elle oublie son ancien amant ; elle se marie à Pierrot, et donne à son mari un semblant de bonheur. Un démon compagnon de Pierrot, – espèce de serpent de la genèse, glisse à Pierrot la notion que tout cet amour artificiel ne vaut pas mieux que les baisers d'une poupée automate.

6 Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*, op. cit., p. 52.

7 Rainer Hank, *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1984.

8 *Richard Beer-Hofmann, Werke*, op. cit., vol. I : *Schlaflied für Mirjam. Lyrik und andere verstreute Texte*, 1998.

9 Je remercie Lucile Dreidemy de m'avoir grandement facilité l'accès à cette traduction réalisée par Hofmannsthal, dont le manuscrit est conservé dans le fonds Beer-Hofmann à Harvard (bibliothèque de Houghton) sous la cote BMS Ger 131 (126/127). Malgré les efforts conjoints de Beer-Hofmann et Hofmannsthal, il est très improbable qu'une composition musicale ait vu le jour.

Pierrot, sûr que sa femme continuera à l'aimer par habitude, rend à l'âme de Colombine la liberté en la réveillant. Dès ce moment celle-ci se ressouvient de son ancien amant, déteste son mari, et se jette franchement dans l'adultère.

Ménage à trois pendant un acte. À la découverte de ce qu'elle est enceinte par son amant, Pierrot veut d'abord la chasser; puis à sa fausse sortie, la supplie indignement de rester. Pierrot, incapable de supporter ce supplice, se résout à quitter la maison. Il agit de sorte à faire croire [aux] adultères qu'il a commis suicide et laisse derrière soi un testament qui transmet à Colombine toute sa fortune. Cette fortune est bientôt dissipée par Arlequin le nouveau mari de Colombine, ivrogne et joueur.

Le couple étant réduit à la misère, Arl. propose à sa femme de se procurer de quoi soigner son enfant malade par la prostitution. Col. désespérée, reste seule. Revient dans la nuit Pierrot en grand deuil, suivi de son démon. Dans la même nuit, en présence de Pierrot meurt l'enfant! Sans conseil devant le désespoir de Colombine, Pierrot la met encore une fois en sommeil hypnotique, lui suggère que tout n'était qu'un mauvais rêve et qu'elle est encore la Colombine gaie du premier acte. S'annonce le retour du mari. Pierrot, ne voyant pas de fin au martyre de la pauvre femme, se décide à lui faire à l'aide de l'hypnose le cadeau suprême d'une mort heureuse, à elle qui par l'hypnose fut malheureuse. Il lui fait boire du poison, en guise de vin, et pendant qu'elle se meurt souriante, le vieillard se plante un petit poignard dans le cœur.

Entre Arlequin ivre-mort, et voit les deux cadavres sans rien y comprendre¹⁰.

Pierrot hypnotiseur, pantomime en quatre actes, emprunte aux codes de la *commedia dell'arte*, qu'il revisite en leur associant des questionnements contemporains, en particulier ceux liés aux expériences d'hypnose, déployés – paradoxalement – dans une écriture foisonnante. Son intérêt réside essentiellement dans la multiplicité des références qui composent ici le hors-texte et l'intertexte, ainsi que dans l'élaboration d'une forme destinée à mettre tous les sens en éveil¹¹.

10 Ce résumé, rédigé lui aussi dans un français approximatif, est publié une première fois dans la correspondance : Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. *Briefwechsel*, *op. cit.*, p. 185-186. Dans une lettre dépitée du 30 juin 1893 à son ami Beer-Hofmann, Hofmannsthal lui reproche son amitié distante, alors même qu'il a traduit « par amour pour [lui] [sa] stupide pantomime dans un français abominable » (*ibid.*, p. 17). Le canevas est publié une seconde fois, dans une version légèrement différente et plus fiable, dans l'édition critique des œuvres complètes : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, p. 129-130. C'est cette version que nous reproduisons ici, expurgée de menues coquilles après consultation du manuscrit original.

11 Cf. Catherine Mazellier, « La nostalgie de la transparence. La pantomime dans l'Autriche fin-de-siècle (Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal et Arthur Schnitzler) », *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Arnaud Rykner (éd.), Rennes, PUR, 2009, p. 129-147. De cet article s'inspire largement la présente présentation, ainsi que celle du *Disciple* (Hofmannsthal) et des *Métamorphoses de Pierrot* (Schnitzler), *infra*.

Alors que la pantomime traditionnelle viennoise, héritée de la *commedia dell'arte*, est centrée sur la figure d'Arlequin ou de sa variante viennoise, le *Hanswurst*, on note ici que, sous l'influence de la pantomime française, Pierrot devient le personnage central, avec une mélancolie sans doute inspirée par le Pierrot de Charles Deburau. Et un second glissement s'opère : dans la mesure où le Pierrot de Beer-Hofmann est un docteur de l'Université, aigri d'avoir consommé sa jeunesse dans l'étude, il rejoint un autre type traditionnel de la *commedia*, le *dottore* bolonais, et modifie le motif traditionnel du mariage contre nature. Cette métamorphose implique d'autres décalages dans la reprise des types italiens : Scaramouche devient ainsi le serviteur du docteur Pierrot ; Pantalon, concierge de son état et père de Colombine, d'abord réticent à un mariage avec Pierrot en raison de la différence d'âge, se laisse attendrir par la perspective d'une bonne situation pour sa fille. Arlequin, quant à lui, semble conforme à son caractère de séducteur impénitent, mais lorsqu'il séduit Colombine impunément et lui fait un enfant à la barbe de son mari, Beer-Hofmann joue avec les ficelles comiques du genre par un renversement de situation : à la fin de la scène II, 3, c'est Pierrot lui-même qui ferme complètement le rideau du lit à baldaquin pour cacher les ébats de Colombine et de son amant Arlequin. Non sans ironie, Beer-Hofmann soumet à un renversement parodique le *topos* comique du mari trompé, découvrant l'amant caché sous la table ou dans le placard.

Les costumes eux-mêmes témoignent d'un jeu conscient avec l'héritage italien : après avoir délaissé son habit de docteur, une longue robe de chambre de soie noire, Pierrot conduit Colombine devant l'autel dans un costume de Pierrot en satin blanc, suggérant sa mélancolie et sa naïveté d'avoir cru posséder la jeune femme. En revanche, lorsqu'il réapparaît à la fin du dernier acte, alors qu'on le croyait mort, il est vêtu d'un large costume de Pierrot en crêpe noir¹². Négatif exact du costume de mariage, son vêtement évoque alors l'image d'un Pierrot décadent, dédoublement antithétique qui n'est pas sans rappeler *Pierrot et sa conscience*, de Félicien Champsaur (1889), où Pierrette, par son costume de soie noire,

12 Colombine, quant à elle, porte le costume de celui dont elle est la femme : lorsqu'elle est encore l'épouse, certes infidèle, de Pierrot, la jeune femme délurée arbore un ravissant costume de Pierrette, dont le jaune doré indique à la fois la richesse nouvellement acquise et la trahison consommée. Devenue la femme d'Arlequin et tombée dans la déchéance, elle porte un costume d'Arlequinette en haillons.

contraste avec Pierrot, dont elle incarne la conscience¹³. L'image de la décadence est confortée par la noirceur hyperbolique du dernier acte : suicide feint de Pierrot, déchéance de Colombine qui sombre dans la misère et se donne à Scaramouche pour quelques pièces d'or, mort de son enfant, empoisonnement de Colombine et suicide de Pierrot, afin de trouver l'union dans une mort commune, à la manière des couples de héros tragiques¹⁴. Le ton de cette pantomime oscille sans cesse entre la légèreté du comique grivois et la gravité, la solitude et l'obsession de la mort, thèmes centraux dans l'œuvre de Beer-Hofmann.

Le second substrat est fourni par un jeu intertextuel sur la figure du savant vieillissant, nostalgique de sa jeunesse. Dans sa thèse consacrée à Beer-Hofmann, Rainer Hank y voit une allusion au *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, qui avait paru à Londres en 1890. Cette hypothèse n'est pas à exclure ; cependant, l'inspiration faustienne est beaucoup plus nette, d'autant que Beer-Hofmann avait une prédilection affirmée pour le *Faust* de Goethe, dont il condensa, adapta et mit en scène les deux parties en 1932, pour le Burgtheater de Vienne¹⁵. Un faisceau d'analogies vient conforter cette interprétation : le cabinet de travail de Pierrot (*Studierzimmer*), où se déroule l'action du premier acte, rappelle celui de Faust ; sur les étagères sont posées des fioles, comme celle dans laquelle Faust, tenté par le suicide, pensera trouver l'apaisement¹⁶. Mais la fiole mortifère devient dans la pantomime une bouteille de vin vidée en quelques traits expéditifs, ponctués de glouglous sonores, par le serviteur Scaramouche, transposition du *famulus* de Faust, qui tombe aussitôt ivre mort. En ce matin de printemps, des cloches résonnent au loin, en écho aux cloches annonciatrices du matin de Pâques dans l'œuvre goethéenne. À l'instar de Faust encore, Pierrot se sent « trop vieux pour [se] borner à jouer, / Trop jeune pour être sans désirs¹⁷ »,

13 Cf. Gilles Bonnet, *La Pantomime noire : 1836-1896*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014.

14 Schnitzler reprendra le même motif de la fin tragique des amants par le poison dans sa seconde pantomime, *Le Voile de Pierrette*.

15 Beer-Hofmann a également collaboré avec le metteur en scène Max Reinhardt. De Goethe, il a également mis en scène *Iphigénie en Tauride* (première à Vienne le 27 avril 1928, au Theater an der Josefstadt). Sur son *Faust*, cf. ses propres commentaires dans *Schlaflied für Mirjam*, *op. cit.*, p. 271-272.

16 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, trad. Henri Lichtenberger, Paris, Aubier Montaigne, 1932, p. 24 : « Salut, fiole non-pareille / Qu'avec recueillement je descends de son rayon ! »

17 *Ibid.*, p. 50.

et Nochosch, esprit méphistophélique, apparaît fort à propos pour lui suggérer comment obtenir les faveurs de la belle Colombine. On pourrait d'ailleurs être tenté de discerner un second hypotexte, puisque le « Prologue au ciel », qui introduit Méphistophélès en ouverture de *Faust*, est lui-même inspiré du livre biblique de *Job*, rapprochement conforté par une analogie entre les personnages de Job et de Colombine ; l'un comme l'autre connaissent, selon la formule de Kierkegaard dans *La Répétition*, une « *redintegratio in statum pristinum* » : Colombine redevient jeune, belle et joyeuse, comme au commencement, même si ce miracle n'est qu'un dernier sursaut avant la fin tragique.

On peut supposer que Beer-Hofmann, par ce clin d'œil à l'une des œuvres incontournables du patrimoine littéraire allemand, a souhaité à la fois créer auprès du public un effet de reconnaissance, bénéfique à la compréhension du déroulement scénique de la pantomime, et conférer à ce genre mineur ses lettres de noblesse¹⁸.

Le recours à des éléments traditionnels est également renouvelé par la problématique de l'hypnose, qui préoccupait les intellectuels au tournant du siècle. On peut poser l'hypothèse d'une correspondance entre le renoncement au *logos* dans la pantomime et la suspension de la conscience dans l'hypnose, devenue objet esthétique. Ici, comme dans la pièce de Schnitzler *La Question au destin*, l'hypnose est provoquée par un anneau serti de brillants, objet symbolique qui relie les trois sphères. Comme Faust, il appartient au monde du mythe et peut renvoyer à l'anneau des Nibelungen ; d'autre part, c'est un accessoire typique du répertoire comique ; enfin, il fonctionne comme métonymie des expériences récentes menées dans le domaine psychiatrique. La co-présence de ces différents substrats accorde à la pantomime une indéniable dimension réflexive, notamment dans la scène où Scaramouche, sous l'emprise de l'hypnose, mime successivement les trois savants. La dimension symbolique de l'anneau atteste que l'hypnose fascine avant tout par les mécanismes de domination et de soumission ainsi révélés et leur possible esthétisation, alors même que l'hypnose thérapeutique veut libérer d'une emprise pathologique. Elle conduit ici à une inversion du motif de Pygmalion : alors que le sculpteur de la mythologie grecque voit s'animer, sous

18 Cf. Mathias Meert, *Intertextualität im dramatischen Werk Richard Beer-Hofmanns*, Berlin, Frank und Timme, 2020. L'auteur y propose une analyse détaillée des pantomimes de Beer-Hofmann, mettant en exergue leur intertextualité.

l'effet de l'amour (incarné par la déesse Aphrodite), la statue qu'il a créée, Pierrot réduit à une marionnette sans vie l'objet de son amour¹⁹.

La tentation de la domination du sujet à travers l'hypnose, de sa réduction à un objet, une marionnette manipulée, est incarnée par Nochosch, figure véritablement originale qui contraste avec les types de la comédie italienne. L'étymologie de ce nom à la consonance hébraïque est nébuleuse ; on a du mal à suivre l'hypothèse de Hank, qui le rattache au terme français de « nocher » et le rapproche ainsi de Charon. Ce pourrait être plutôt un terme yiddish peu fréquent, synonyme d'« argent », incarnation de la tentation. Mais l'interprétation de Hank est convaincante, lorsqu'il voit en Nochosch la figuration de l'inconscient de Pierrot, son « démon » au sens socratique du terme²⁰. Ce démon se manifeste à deux reprises : une première fois pour signifier les pulsions de Pierrot, lorsqu'il veut faire sienne Colombine, une seconde fois à la manière d'un sur-moi, lorsqu'il s'agit de mettre fin à cette domination hypnotique abusive.

L'interrogation sur les mécanismes de domination trouve sa correspondance formelle dans une sollicitation aiguë de tous les sens, de sorte que les personnages de la pantomime, mais surtout le spectateur potentiel, se trouvent submergés par les *stimuli* les plus divers. Beer-Hofmann, mélomane passionné, tire la pantomime vers l'opérette. Les instruments de l'orchestre accompagnent ou explicitent l'action, l'anticipent ou la soulignent par un usage wagnérien du *leitmotiv*. Le recours au langage musical, dans son accord avec la gestuelle, ressortit à l'« *espressivo* » du style de Beer-Hofmann, ainsi qu'il le nomme lui-même dans une lettre à Hermann Bahr²¹, et renforce la dimension dionysiaque de la pantomime. Alternative au *logos*, la perception sensible est exaltée dans une ivresse, une sollicitation de tous les sens, non seulement de l'ouïe, mais aussi du goût (le vin enivrant) et surtout de l'odorat, à travers les fleurs et leur charge symbolique : lilas du printemps de l'amour, roses rouges de la passion, glaïeul viril dans le bouquet de la mariée, tulipes jaunes « tachées de rouge » pour une Colombine qui s'étiole dans son couple, jusqu'aux fleurs des champs pour la déchéance ultime. Aucun

19 Cf. Stefan Scherer, *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 11-18.

20 Rainer Hank, *Mortifikation und Beschwörung*, *op. cit.*, p. 247.

21 Richard Beer-Hofmann, *Briefe 1895-1945*, hg. und kommentiert von Alexander Košenina, Oldenburg, Igel, 1999, p. 17.

détail des décors – pour lesquels Beer-Hofmann joint des croquis à son manuscrit – ni des costumes n'est laissé au hasard, jusque dans le choix des étoffes, où l'on reconnaît la marque du dandy Beer-Hofmann, toujours vêtu avec la plus grande élégance. Cette sollicitation touche à l'hyperesthésie, corrélative à la mise en suspens de la parole : son absence laisse aux sens toute liberté de s'épanouir et, inversement, les sens aiguisés rendent la parole superflue.

La scène comique où Scaramouche contrefait les savants aux noms de masques italiens (I, 8) constitue manifestement une mise en abyme du jeu pantomimique et suggère une parenté entre l'illusion théâtrale et l'hypnose, entre le mime et la révélation de l'inconscient, puisque Scaramouche livre cette parodie à son insu, donc en toute impunité. Cependant, l'hypnose appliquée à Colombine ne sert pas à révéler ses désirs inconscients, mais au contraire à les juguler, à manipuler la jeune femme. Cette manipulation rapproche la pantomime du théâtre de marionnettes, lien également suggéré par la scène où Arlequin réapparaît pour reconquérir Colombine (II, 5). Déguisé en colporteur, il propose une corbeille de jouets en bois, dont des pantins – le terme de *Puppe* désigne à la fois la poupée, la marionnette et le pantin – à l'effigie des personnages de la pantomime, dans une nouvelle mise en abyme qui file la métaphore de la manipulation. L'hypnose met ici entre parenthèses le langage des corps et des sentiments, elle les anesthésie sans parvenir pourtant à endiguer leur puissance, puisque Pierrot doit se rendre à l'évidence et redonner à Colombine sa liberté. Dans un court texte théorique intitulé « Stumme Szenen²² » (« Scènes muettes »), Beer-Hofmann oppose le langage verbal, capable de donner plus facilement le change, au geste qui, lui, ne supporte pas l'affectation, car son inauthenticité serait alors immédiatement perçue.

Trente ans après *Pierrot hypnotiseur*, Beer-Hofmann retourne au genre de la pantomime pour proposer une vaste fresque en forme de conte orientalisant, *Das goldene Pferd* [*Le Cheval doré*, 1921-1922]²³, où décors,

22 Richard Beer-Hofmann, *Stumme Szenen*, dans *Schlaflied für Mirjam*, *op. cit.*, p. 183 : « Eine Geste kann nie so verstiegen sein wie das Wort, weil das Auge die Geste sofort als unwahr ablehnt, wenn sie von der natürlichen Geste sich zu weit entfernt. »

23 *Ibid.*, p. 116-179. Cette pantomime est inspirée par la pièce de Franz Grillparzer, *Der Traum ein Leben* (*La Vie un songe*, 1834), elle-même inspirée de Calderón. Cf. Mathias Meert, « Die Pantomime als (Inter)Text. Richard Beer-Hofmanns *Das goldene Pferd* als metatheatrale Traumwelt », *Germanistische Mitteilungen*, volume 44, 2 (2018), p. 131-147.

costumes, gestes, lumières, couleurs et musique font l'objet de descriptions minutieuses. Désireux de « détrôner le mot²⁴ », comme il l'affirme dans l'avant-propos à cette pantomime, Beer-Hofmann renoue pourtant avec l'écriture foisonnante et l'esthétisme de ses premières œuvres – les nouvelles *Camelias* et *Ein Kind* [Un enfant], ainsi que *Pierrot hypnotiseur* et *La Mort de Georges* –, dans la conscience aigüe d'un rendez-vous manqué avec la scène.

24 *Ibid.*, p. 116 : « das entthronte Wort sollte nur zwischen den Bildern [...] sich einordnen dürfen ». Sur cette pantomime, cf. Mathias Meert, *Intertextualität im dramatischen Werk Richard Beer-Hofmanns*, *op. cit.*, p. 201-243 et Catherine Mazellier-Lajarrige, « La pantomime de Richard Beer-Hofmann, *Das goldene Pferd*, ou le rêve d'une œuvre d'art totale », art. cité.