



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de MAZELIER-LAJARRIGE (Catherine), « Présentation », *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, p. 127-132

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0127](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0127)

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

Inspiré par le *Pierrot hypnotiseur* de Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler entreprend dès 1892 la rédaction de la pantomime *Le Voile de Pierrette*, dont il donne lecture la même année à ses amis de la Jeune Vienne¹. Il faut toutefois attendre 1910 pour qu'elle soit représentée et que le texte soit imprimé comme livret². Le dessin de Robert Sedlacek qui orne la couverture montre Pierrette en longue robe nuptiale, une main dans celle du marié Arlequin, le visage tourné vers l'arrière-plan, vers la silhouette de Pierrot dont ne subsistent plus que les blancs contours, l'autre main élançée vers le voile translucide que Pierrot, figure évanescence du passé, tient encore entre ses doigts. La Première du *Voile de Pierrette* a lieu le 22 janvier 1910 à l'opéra de Dresde, sur une musique du compositeur hongrois Ernst von Dohnányi (1877-1960), gagné à cette idée dès le début de l'année 1904, après que Schnitzler lui a donné lecture de la pantomime. C'est d'abord Reinhardt, très intéressé par cette pantomime, qui doit en livrer une mise en scène au Deutsches Theater, mais Schnitzler est déçu par son travail sur la pièce *Le Jeune Médard* en 1909, et c'est finalement l'opéra de Dresde qui décroche la Première. La dimension opératique est soulignée par la distribution : sous la direction du maître de ballet August Berger, les rôles sont tenus par des chanteurs d'opéra qui ne sont pas rompus

1 Schnitzler écrit dans son journal, à la date du 27 octobre 1892, avoir commencé à rédiger la pantomime (« Pantomime begonnen ») : Arthur Schnitzler, *Tagebuch. 1879-1892*, hg. von Werner Welzig, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987. Il la lit à ses amis Salten, Horn, Beer-Hofmann, Fels, Hofmannsthal et Lamberger le 15 novembre de la même année.

2 Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern*, Musik von Ernst von Dohnányi, Leipzig, Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), 1910. Ce livret a été republié en 2017 par les éditions Leopold Classic Library. La première diffusion en librairie eut lieu avec l'édition Arthur Schnitzler, *Die dramatischen Werke*, Bd 1, Frankfurt a. M., Fischer, 1962, p. 1063-1078. Le texte figure également, dans une édition conforme au livret de 1910, dans l'anthologie *Literarische Pantomimen*, op. cit., p. 58-73. La présente traduction se fonde sur cette édition.

au mime, mais dont le jeu mimique est loué par la critique³. Tant la composition maîtrisée du texte schnitzlérien que la partition magistrale de Dohnányi et son interprétation sous la baguette du chef d'orchestre Ernst von Schuch concourent à l'immense succès des représentations. La musique, influencée par Berlioz, Wagner et Strauß, épouse manifestement au plus près les nuances psychologiques des personnages, leurs états d'âme, en faisant évoluer les motifs qui leur correspondent, offrant ainsi un « substitut à la parole⁴ ».

Contrairement aux *Métamorphoses de Pierrot*, *Le Voile de Pierrette* est porté à la scène à maintes reprises : la pantomime tourne en Europe – Vienne, Londres, Copenhague, Berlin et Budapest – entre 1911 et 1913, certes avec moins de succès à l'Opéra de Vienne et à l'Opéra de Berlin-Charlottenburg. Cette œuvre de Schnitzler intéresse également les réformateurs russes, Meyerhold et Taïrov. Meyerhold l'adapte en octobre 1910 à Saint-Petersbourg, lui dont les expérimentations théâtrales accordent un rôle majeur au mime et au geste en général. À la recherche d'effets grotesques susceptibles de créer l'incongruité par le mélange des contraires, il divise le texte de Schnitzler en 14 bref épisodes contrastés dont la collision crée le grotesque recherché⁵. De même, dans ses débuts de metteur en scène, Taïrov met en scène la pantomime en 1913 au Théâtre libre de Moscou, refusant une gestuelle illustrative conventionnelle, recherchant au contraire une authenticité et une universalité dans l'émotion transmise par le geste⁶. Cette mise en scène est reprise lors d'une tournée du Théâtre de Chambre de Moscou à Vienne en 1925. Schnitzler lui-même y assiste et se déclare convaincu par

3 Cf. Felix Adler, « *Der Schleier der Pierrette* », *Die Schaubühne*, 03/03/1910, p. 238-240.

4 *Ibid.*, p. 240 : « So bietet die Musik in dieser Pantomime den Ersatz für das gesprochene Wort. »

5 Cf. Denis Bablet (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p. 178. L'adaptation de Meyerhold porte en français le titre erroné *L'Écharpe de Colombine*.

6 Taïrov évoque cette mise en scène dans *Le Théâtre libéré* (1919) et définit la pantomime comme « une représentation où les *mots meurent* et où naît à leur place une action scénique authentique : une action scénique dans son état primaire, dont la forme, gorgée d'une *émotion* créatrice intense, cherche une issue au dehors dans un geste qui lui répond. » (cité par Gilbert Ravy, « Pantomime, mime et expression non-verbale dans l'œuvre dramatique d'Arthur Schnitzler », *Arthur Schnitzler, Austriaca* 39 (1994), p. 75-87, cit. p. 77). Nina Berberova évoque cette mise en scène comme l'une de « [ses] impressions théâtrales les plus vives » (Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*, trad. par Anne et René Misslin, Arles, Actes Sud, 1998).

Alice Koonen, l'épouse de Taïrov, dans le rôle de Pierrette⁷. Le danseur Alexander Rumneff, en Pierrot, « enchante par la grâce morbide » de son jeu et sa légèreté aérienne, selon l'écrivain et journaliste Alfred Polgar⁸.

Schnitzler envisage également une adaptation de sa pantomime pour le cinéma, en esquisse le scénario en modernisant l'action et ses protagonistes, mais le projet ne se réalise pas⁹.

Si ce rôle correspond au masque traditionnel de Colombine, sa proximité lexicale avec le nom de Pierrot attire l'attention sur l'inversion du traditionnel triangle amoureux, dans la mesure où Pierrot est ici l'amant, que Pierrette court rejoindre le jour même de ses noces avec Arlequin. Schnitzler joue avec les types de la *commedia dell'arte*, les met à distance et les donne à voir, à l'image du portrait de Pierrette posé sur un chevalet. Cette constellation primitive, matrice d'innombrables œuvres théâtrales, fournit à Schnitzler la matière de sa pièce historique *Der Schleier der Beatrice* [*Le Voile de Béatrice*], entreprise en 1898, donc postérieure au manuscrit de 1892, aux premières versions de la pantomime, contrairement à ce qui a été souvent affirmé¹⁰. Le soir de ses noces avec le duc de Bologne, Béatrice rejoint son amant, le poète Filippo Loschi, dans l'intention de mourir avec lui, mais il est le seul à boire le poison.

Le recours à la pantomime peut surprendre chez ce maître de la « pièce de conversation » qu'est Schnitzler. Tout comme son intérêt pour les marionnettes, il marque pour lui « une étape expérimentale

7 Arthur Schnitzler, *Tagebuch. 1923-1926*, hg. von Werner Welzig u. a., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995, p. 257.

8 Alfred Polgar, « *Der Schleier der Pierrette* », *Die Weltbühne*, 21, II (1925), p. 138-139 ; cit. p. 139 : « Herrn Rumneffs Pierrot, leichter als Luft, bezaubert durch die morbide Anmut, durch das Fliehende, kaum den Boden Streifende seines Spiels. »

9 Sur le manuscrit de cette adaptation et les intentions de Schnitzler, cf. Claudia Wolf, *Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung, Erfahrung*, Karlsruhe, Universitätsverlag Karlsruhe, 2006, p. 123-126.

10 En raison de la date tardive de publication pour *Le Voile de Pierrette*, la critique a souvent pensé que la pièce *Der Schleier der Beatrice* lui était antérieure. Dans son journal, l'auteur évoque l'écriture de la pièce « à partir de la pantomime d'alors ». Cf. Arthur Schnitzler, *Tagebuch. 1893-1902*, hg. von Werner Welzig u. a., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989, p. 275 : « Setzte die einstige Pantomime als Stück auf. » Schnitzler a encore modifié la pantomime originelle après avoir achevé *Der Schleier der Beatrice*, renonçant notamment à une fin joyeuse. Sur cette genèse complexe, les variantes entre le manuscrit de 1892, conservé dans le fonds Schnitzler, et la version publiée en 1910 – objet de la présente traduction –, en comparaison avec le drame historique, cf. Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime, op. cit.*, p. 78-97.

et circonscrite, dans sa reconquête de l'écriture dramatique¹¹ ». Dans la genèse de cette étape, l'influence parisienne n'est pas prépondérante. Certes, le séjour de l'écrivain à Paris en 1897 lui permet d'apprécier le jeu des acteurs, mais beaucoup moins le milieu théâtral, auquel il reproche son nombrilisme. Il connaît par ailleurs très bien les dramaturges français de l'époque, joués sur les scènes de Vienne ou de Prague, mais il ne s'en considère pas tributaire. Si Schnitzler a revendiqué son originalité par rapport à la littérature française, se défendant de toute ressemblance, contrairement à la « filiation parfaitement assumée d'un Hofmannsthal¹² », les influences majeures sur son écriture sont davantage à chercher dans l'héritage viennois. L'écrivain recourt en effet, comme cela a été montré, à des modèles hérités de la tradition, y compris dans les pantomimes ou dans les pièces qui mettent à l'honneur des marionnettes, telles *Cassian le Téméraire*, « pièce de marionnettes en un acte », et *Au Grand Guignol*, « farce burlesque en un acte » incluant des personnages d'un théâtre de marionnettes¹³ :

En effet, ces pièces pourtant très courtes constituent un réseau intertextuel d'une extrême densité qui les rattache à des œuvres identifiables du répertoire. *Cassian le Téméraire* renvoie constamment au *Faust* de Goethe mais, significativement, aussi à ses sources, des pièces pour marionnettes. La proximité avec le genre historique du *Singspiel* est également soulignée par un grand nombre d'éléments convergents. Le prologue du *Grand Guignol* fait écho au *Prologue au théâtre* du *Faust*. *Le Voile de Pierrette* renvoie à des scènes de *Don Giovanni* et de *La Flûte Enchantée*, elle-même rattachée au *Singspiel* et, partant, au théâtre populaire viennois. La rupture avec la tradition dramatique *a priori* décelée dans les pantomimes et pièces pour marionnettes est donc toute relative¹⁴.

11 Patricia Vidal-Oberlé, « L'imitation dans le théâtre précoce d'Arthur Schnitzler », art. cité, p. 144.

12 Martine Sforzin, « L'empreinte de la France chez Arthur Schnitzler et Hugo von Hofmannsthal », art. cité, p. 50. Ce jugement est toutefois à nuancer, l'influence intellectuelle de Stendhal sur Schnitzler étant indéniable et sensible, notamment, dans *La Ronde* : cf. Jeanne Benay, « Schnitzler en France – Schnitzler et la France. Repères bibliographiques », *Austriaca* 39 (1994) : *Arthur Schnitzler*, études réunies par Jacques Le Rider, Gilbert Ravy et Sigurd Scheichl, p. 125-155.

13 Ces deux pièces sont publiées dans : Arthur Schnitzler, *Marionnettes. Trois pièces en un acte*, trad. Henri Christophe, Arles, Actes Sud – Papiers, 1992.

14 Cécile Vidal-Oberlé, « L'imitation dans le théâtre précoce d'Arthur Schnitzler », art. cité, p. 143-144. Cf. *Id.*, « Pantomime, Marionnettentheater und Singspiel im Theater Arthur Schnitzlers – Eine Auseinandersetzung mit den höheren Gattungen », *Hobe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen*

Même au sein de ces expériences où le spectacle visuel prime sur le texte, la littérarité et l'intertextualité sont indéniables. Lorsqu'Alumette cherche à réveiller Pierrot d'un baiser et qu'Annette la retient, le public se remémore les trois dames s'affairant autour du prince Tamino évanoui, au tout début de *La Flûte Enchantée*. En outre, le cadre du *Voile de Pierrette*, « Vienne au début du siècle dernier », inscrit la pantomime dans l'époque florissante du théâtre populaire viennois, lui-même jeu satirique avec des formes théâtrales plus nobles, mais avec une noirceur affirmée. C'est en effet l'une des rares pantomimes macabres de l'espace germanophone – on songe au *Pierrot sceptique*, de Hennique et Huysmans, ou au *Pierrot assassin de sa femme*, de Margueritte –, peut-être sous l'influence de l'esthétique Grand-Guignol, auquel Schnitzler fait allusion dans sa pièce éponyme, satire de l'institution théâtrale. La mort par empoisonnement rappelle également la fin tragique du *Pierrot hypnotiseur* de Beer-Hofmann, tant admiré par Schnitzler, mais l'une et l'autre pantomimes s'achèvent dans la promesse d'une aube ensoleillée.

La noirceur est accentuée par le contraste avec la puissance de vie qui s'oppose à la passion tragique, au désir de mort et à l'implacable solitude. L'élan vital et la légèreté caractérisent les amis de Pierrot, jusque dans la consonnance de leurs noms : allitération fluide pour Fred et Florestan, échos d'une vie parisienne légère pour Annette et Alumette. Pour ces jeunes gens, qui célèbrent la vie comme une fête, l'amour n'est pas une affaire sérieuse. Elle l'est davantage pour Pierrette, d'abord prête à mourir avec son amant, mais gagnée par la pulsion de vie au moment de passer à l'acte¹⁵. La puissance de la libido, qui sous-tend toute l'œuvre de Schnitzler, vient mettre bas les masques des conventions et signer la défaite de la morale. C'est elle qui fait courir Pierrette chez son amant et oublier dans son appartement son voile de mariée ; elle aussi qui le retient de porter le poison à ses lèvres. La

Raum, Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Franz Hintereder-Emde (éd.), Berlin, Frank & Timme, 2015, p. 187-201.

15 C'est également la pulsion de vie qui triomphe dans le manuscrit de 1892 : le corps de Pierrot inanimé est en effet ramené à la vie par un baiser fougueux d'Annette, dans les bras de laquelle Pierrot va se consoler (cf. Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime*, op. cit., p. 95). À cette victoire de l'insouciance gaieté, Schnitzler a préféré le tragique de l'amour passionnel dans sa tension antagoniste avec l'élan vital, jusque dans la danse de Pierrette, où s'unissent la vie et la mort. La danse, la ronde ou le carrousel sont des métaphores de la vie récurrentes dans l'œuvre de Schnitzler.

pantomime est le médium adéquat de ce dévoilement : dépouillées du texte, des grandes phrases qui les dissimule, les pulsions primaires s’y expriment sans frein, laissant le corps parler. La violence des affects est libérée : celle de la fureur d’Arlequin, détruisant tous les objets autour de lui lorsqu’il constate la disparition de Pierrette au beau milieu de la noce, et celle qui inspire au fiancé trompé une vengeance « diabolique », d’une violence érotique macabre, lorsqu’il contraint Pierrette à porter un toast à Pierrot en présence de son cadavre – réminiscence de *Don Giovanni* – et la pousse à la folie.

Comme pour Meyerhold et Taïrov dans le domaine scénique, l’expérimentation de la pantomime chez Schnitzler est une étape importante pour l’élaboration de son écriture dramatique et ne reste pas circonscrite au genre *stricto sensu* : les indications gestuelles ou mimiques, ou encore le recours à la pantomime dans certains passages, par exemple dans *La Ronde*, sont en effet employés de manière systématique pour caractériser les personnages, voire aider « à décrypter le message des ‘mots qui mentent’¹⁶ ».

16 Cf. Gilbert Ravy, « Pantomime, mime et expression non-verbale dans l’œuvre dramatique d’Arthur Schnitzler », art. cité, p. 84.