



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de MAZELIER-LAJARRIGE (Catherine), « Présentation », *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, p. 303-308

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0303](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0303)

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

Les Métamorphoses de Pierrot, « pantomime en un prologue et six tableaux » publiée pour la première fois dans le journal viennois *Die Zeit* en avril 1908¹, est l'une des deux pantomimes écrites par Schnitzler. Contrairement au *Voile de Pierrette*, qui connut un grand succès, *Les Métamorphoses de Pierrot* ne fut jamais portée à la scène du vivant de l'auteur, malgré ses efforts pour convaincre le compositeur Oscar Straus d'en livrer une partition². Schnitzler en esquisse le projet, alors défini comme une « pièce en un acte », dès 1904, mais il faut attendre 1907 pour qu'il en avance substantiellement la rédaction. Il ajoute le prologue en mars de l'année suivante et remanie la pièce en un acte pour la structurer en six tableaux.

Dans ce jeu de transformations et d'identités brouillés, Schnitzler traite de l'amour et du mensonge dans la bourgeoisie viennoise, posant ainsi une continuité avec la première pantomime, mais aussi avec ses premiers textes dramatiques : le cycle de pièces en un acte *Anatole* (1893), *Liebelei* (1895), *La Ronde* (1900) ou encore *Le Chemin solitaire* (1904)³. Pierrot est à nouveau dans le rôle d'Arlequin, séducteur conquérant qui vient troubler le couple en train de se former entre Katharina et Eduard, jeune homme de bonne famille, fade et ennuyeux. En opposition à l'éternel perdant qu'incarne traditionnellement Pierrot, le personnage est ici un manipulateur⁴.

1 Arthur Schnitzler, *Die Verwandlungen des Pierrot. Pantomime in einem Vorspiel und sechs Bildern*, *Die Zeit*, 19 avril 1908, supplément de Pâques n° 2002. Le fonds Schnitzler que détiennent les archives de Marbach (« Deutsches Literaturarchiv ») comprend un tapuscrit de cette pantomime annoté à la main par son auteur.

2 Cf. Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1909-1912*, hg. von Werner Welzig, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981, p. 50. Oscar Straus met en musique le *Singspiel* de Schnitzler, *Cassian le Téméraire*. Une mise en scène autrichienne des deux pantomimes de Schnitzler par Harald Seuter a été donnée à Graz en mars 1989 au Theater der Minoriten.

3 Toutes ces pièces ont été traduites par Henri Christophe pour les Éditions Acte Sud – Papiers.

4 Cf. G. J. Weinberger, « Marionette or 'Puppenspieler' ? : Arthur Schnitzler's Pierrot », *Neophilologus*, vol. 86, 2 (2002), p. 265–272 et Catherine Mazellier, « La nostalgie de la

De même que Schnitzler démasque, dans son théâtre parlé, les manipulations de la langue dans le jeu de la conversation⁵, ses aphorismes, partiellement traduits sous le titre *La transparence impossible*, reflètent une conscience aiguë du mensonge inhérent à la communication entre les individus. La défiance envers les mots en est un aspect, mais Schnitzler n'est pas dupe non plus de la critique du langage et pousse la réflexion plus avant : « Quand la dialectique capitule, on entend parfois cet ultime argument : Mais que sont les mots ? Celui qui parle ainsi ne devrait jamais avoir le droit de commencer une discussion. Certes les mots ne sont pas tout, il y a toujours quelque chose entre les mots, derrière les mots – mais tout ce qu'il y a d'indicible ne prend son sens que par l'existence des mots, et par la distance, le rapport différents qu'il entretient avec les mots justement⁶. » Le recours à la pantomime n'est donc pas, pour Schnitzler, un désaveu du langage verbal, mais une autre façon d'en explorer les enjeux, comme en témoigne aussi son maintien de dialogues entre les personnages.

Les « métamorphoses » de Pierrot invitent à une réflexion sur l'illusion : celle d'une identité stable – Katharina ne parvient pas à savoir « qui est véritablement » Pierrot, artiste feignant une noble extraction, dont la couronne à onze pointes, parodie d'un symbole héraldique, serait la preuve ; celle qui sous-tend les relations amoureuses, les rapports humains en société, mais aussi l'illusion théâtrale. Dans le texte original, le terme *Verwandlung* unit ces différents plans, dans la mesure où il désigne à la fois les métamorphoses successives du séducteur Pierrot, ses différents accoutrements et les changements de décor à la fin de chaque tableau.

L'aspect réflexif de la pantomime apparaît dès le premier tableau, où Pierrot joue dans une pantomime inspirée de la *commedia dell'arte*.

transparence. La pantomime dans l'Autriche fin-de-siècle (Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal et Arthur Schnitzler) », art. cité.

5 Pour ne citer que deux exemples : Arthur Schnitzler, *La comédie des mots* [cycle de trois pièces], trad. Henri Christophe, Arles, Actes Sud – Papiers, 1992, et le fragment de tragédie *Das Wort* [Le Mot] : Arthur Schnitzler, *Das Wort. Tragikomödie in Fünf Akten. Fragment*, aus dem Nachlass hg. und eingeleitet von Kurt Bergel, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1966.

6 Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, trad. Pierre Deshusses, Marseille, Rivages poche, 1990, p. 105. Cf. Aussi Alfred Doppler, « Die Problematik der Sprache und des Sprechens in den Bühnenstücken Arthur Schnitzlers », *Marginalien zur poetischen Welt*, Alois Eder, Hellmuth Himmel, Alfred Kracher (Hg.), Berlin, Duncker und Humblot, 1971, p. 283-297.

Alors que le séducteur de Katharina est un Arlequin dans le triangle amoureux, rappelant également le personnage de Casanova, cher à Schnitzler, le rôle qu'il joue dans l'auberge est un miroir inversé : c'est celui d'un Pierrot, auquel le clown vient disputer sa fiancée Colombine. Censé retrouver sa promise à la fin de l'action et varier ainsi le canevas d'une « Colombine pardonnée », Pierrot improvise une autre fin, qui est à la fois une allusion métadramatique aux improvisations de la comédie italienne et une prolepse de l'action dans la pantomime-cadre : en effet, ayant reconnu Katharina dans le public, le comédien repousse subitement Colombine, jouée par sa propre fiancée Anna et s'enfuit sous les applaudissements. Le changement de morceau dans l'accompagnement musical, au moment où la famille de Katharina prend place dans le jardin de l'auberge, matérialise cette mise en abyme de la pantomime-cadre⁷. Elle lui confère une épaisseur supplémentaire et vient offrir une sorte de raccourci visuel de l'histoire de la pantomime en mélangeant les types italiens, le clown, témoin de l'influence britannique, l'appropriation de la tradition italienne par la comédie populaire viennoise et le nouvel essor de la pantomime sous l'influence du Pierrot décadent. L'évocation d'un numéro d'acrobate et du « cirque vélocipédique » complètent ce tableau d'une fin de siècle qui consacre l'essor des arts « mineurs ».

La mise en abyme rejoint la satire sociale : la frontière entre Pierrot amoureux de Katharina et son rôle de Pierrot sur scène, entre le personnage et le masque, est parfois flottante, suscitant chez le lecteur/spectateur, comme chez Katharina, une incertitude quant à ce qu'il faut croire ou comprendre, une confusion qui caractérise précisément le jeu des apparences et de la dissimulation en société. Pareille incertitude naît ainsi lorsque le masque Pierrot « joue » la rage de l'amoureux trahi, qu'il « se jette à terre dans un accès de rage feinte⁸ » et que le comédien Pierrot, apercevant Katharina, feint de ne l'avoir point reconnue, puis « joue » la surprise, avant de l'intégrer au jeu pantomimique scénique par

7 On retrouve le même procédé de mise en abyme métadramatique dans le cycle *Marionnettes* de Schnitzler (*op. cit.*), ainsi que chez Freksa, dans la manipulation de la marionnette par le bossu au deuxième tableau de *Sumurun*, ou encore dans son évanouissement, que la vieille pense être une mise en scène intégrée à son numéro de saltimbanque.

8 Ici, l'original allemand – « Anfall von gespielter Raserei » – contient le verbe *spielen*, qui renvoie à la fois à la feinte et au jeu théâtral. De même, dans *Le Voile de Pierrette*, Arlequin « joue les amoureux » auprès de Pierrette dans la mise en scène macabre du troisième tableau.

le regard, de l'agréger ainsi au grand théâtre du monde, et de bouleverser le dénouement de sa scène. À l'inverse, Anna-Colombine redevient la comédienne Anna au moment où elle est repoussée par Pierrot hors du jeu. Un renversement des valeurs s'opère ainsi jusque dans le champ lexical : celui du « jeu » est appliqué au domaine des sentiments, censés relever de la sincérité, tandis qu'à l'opposé, le registre de la connaissance et de la prise de conscience est convoqué lorsque le comédien Pierrot change le dénouement de la pantomime, qu'il intervient dans son canevas et « fait comprendre par un signe » au public qu'il a une idée ingénieuse.

Le principe même des métamorphoses met l'accent sur la comédie sociale. De même que le diseur de bonne aventure n'est voyant que par la vertu de ses accessoires « magiques », Pierrot ne cesse de se cacher derrière une multiplicité de masques, qualifiés explicitement de « rôles » : celui du pousseur de balançoire, du photographe qui immortalise les différents types de la société dans des poses figées, bousculées par le geste érotique du jeune artiste glissant une plume dans le nez de la cuisinière, etc. Pierrot, faux dandy en costume d'été, joue au jeune homme amoureux alors qu'il ne rêve que de promotion sociale ; Katharina « joue les indignées », alors qu'elle ne rêve que de succomber. L'illusion culmine dans le dernier tableau, parodie d'*anagnorisis*, où Pierrot joue les amoureux romantiques à seule fin de persuader Katharina qu'elle est sous l'emprise magique de l'amour naissant : les explications qu'il lui fournit ne sont qu'un nouveau jeu de dupes. Dans le clair de lune qui baigne les rives du Danube, il semble une parodie du Pierrot décadent. Finalement, Pierrot est rappelé à sa condition d'acteur par le directeur qui lui tend son « costume » de Pierrot, dernière métamorphose et clin d'œil ironique du dramaturge Schnitzler : retrouver sa « véritable » identité, ce n'est pas se mettre à nu, c'est endosser le costume qui revient à chacun. Katharina et Pierrot se quittent « pour un éternel adieu », l'ordre social les fige dans leurs rôles respectifs. Et lorsque Pierrot semble ôter le dernier masque, c'est pour en révéler un autre : celui du comédien. Quant à Katharina, lorsqu'elle prie Edouard de croire que « tout est rentré dans l'ordre », qu'elle est bien sa « fiancée » – rôle social qui ne dit rien sur la sincérité de ses sentiments –, le jeune homme ne demande pas mieux que d'y « croire ». Par là-même, Schnitzler suggère que l'institution du mariage ne se préoccupe en rien des sentiments : l'essentiel est de faire semblant et d'y croire.

Les tableaux de la pantomime, et tout particulièrement les poses chez le photographe, offrent ainsi une transposition visuelle des « poses » sociales que Schnitzler n'a eu de cesse de démasquer dans son théâtre : bourgeoisie, petites gens, artistes, tous sont avides de paraître, tous nourrissent en secret le désir d'être autre chose que ce qu'ils sont ou croient être.

Aux antipodes du « geste individuel » qui sera glorifié par Hofmannsthal dans son essai de 1911 sur la pantomime, le langage gestuel n'est ici ni gage d'authenticité ni expression de l'âme ; il est une autre forme du mensonge, revêtant ainsi une dimension générique. Sa vérité ne réside pas dans les sentiments exprimés, mais dans le dévoilement de la comédie humaine et des aspirations cachées. Selon Schnitzler, « ce que nous appelons la sincérité sans bornes et sans fard est la forme la plus perfide ou la plus naïve du mensonge⁹ ». En expérimentant les possibilités théâtrales de la pantomime, l'écrivain ne trouve pas un dépassement du mot mensonger, mais une nouvelle preuve de la « transparence impossible ».

Les Métamorphoses de Pierrot proposent une subversion parodique du langage corporel comme miroir de l'âme, une métamorphose de la pantomime fin de siècle, à laquelle Schnitzler dénie une valeur de rédemption théâtrale. Certes, l'écrivain manifeste une volonté d'explorer les ressources non-verbales propres à l'art pantomimique : ses annotations dans le manuscrit conservé aux archives de Marbach montrent une accentuation du contact visuel¹⁰. Mais le langage verbal reste implicitement présent : Katharina « se laisse enivrer par les paroles de Pierrot » dans ce qui doit rester un jeu muet, et lorsqu'elle comprend l'illusion dont elle a été victime, la comédienne jouant ce rôle doit mimer ce qui est consigné comme une réplique : « Tu es Pierrot, que j'ai vu jouer la comédie à l'auberge, et c'est auprès de ces gens qu'est ta place. » La complexité de la démystification, ajoutée à la polysémie de l'affirmation « Tu es Pierrot » et à la connotation métadramatique de l'expression « jouer la comédie¹¹ », ne pourrait être rendue dans toutes ses nuances qu'à travers un recours au langage verbal. Cela pourrait expliquer pourquoi la pantomime n'a

9 Arthur Schnitzler, *La Transparence impossible*, op. cit., p. 14.

10 L'auteur ajoute ainsi que Pierrot regarde Katharina « dans les yeux » (« Pierrot sieht ihr mit vollkommener Harmlosigkeit in die Augen ») lorsqu'elle descend de la balançoire, renforçant le hiatus entre innocence apparente et manipulation réelle.

11 Le verbe *komödienspielen* (« jouer la comédie ») a été rajouté à la main par Schnitzler dans le manuscrit de Marbach.

pas été représentée. Elle manifeste la fascination de son auteur pour un genre qui lui permet d'explorer par la négative les pièges du langage tels qu'il les illustre magistralement dans son théâtre parlé. Condensé non seulement de l'histoire de la pantomime, mais des préoccupations thématiques et formelles qui sont au cœur de l'œuvre de Schnitzler, *Les Métamorphoses de Pierrot* laissent deviner un auteur qui ne croit sans doute plus au renouvellement de l'art dramatique à travers le jeu muet, mais qui se plaît à en exploiter les potentialités dramaturgiques. Elle constitue ainsi une mise à distance de l'esprit « décadent », qui porte elle-même l'empreinte de la fin de siècle.