

Sur le théâtre de marionnettes – par Dorothee Volut

« Mais le paradis est verrouillé, et le Chérubin derrière nous ; nous devons faire le tour du monde pour voir si peut-être, en quelque endroit par derrière, il ne serait pas de nouveau ouvert. »

Heinrich Von Kleist (Francfort-sur-l'Oder, 1777–Berlin, 1811)

Au printemps 2007 déjà, nous parlions, Éric et moi, d'écrire quelque chose sur le *Théâtre de marionnettes* du dramaturge Heinrich von Kleist. Nous avons en commun ce texte que j'avais découvert dans la traduction de Jean-Claude Schneider aux éditions Séquences lorsque j'avais 24 ans ; j'étudiais alors la scénographie aux Arts Déco de Paris. Éric, lui, se référait à la magnifique traduction de Michèle Cohen-Halimi parue en 2002 dans la revue *Fin* n°14.

Mais comment en étions-nous arrivés à évoquer ces quelques pages fulgurantes écrites au début du XIX^e siècle et traitant, en surface, de la grâce des marionnettes ? J'ai le souvenir que, de mon côté, ce texte avait ressurgi à la faveur de la lecture passionnée de l'écrivain suisse Robert Walser que je faisais depuis un an déjà, et qu'il était venu étrangement s'y superposer – Robert Walser dont les œuvres, une à une, étaient rééditées au fil des saisons par les éditions suisses Zoé dans les traductions lumineuses de Marion Graf. C'est le fait d'être retombée de manière inattendue sur une série de notes datant de 2006-2009, qui m'aiguille vers la tentative de réactualisation de ce contexte. Et pourquoi à la fin de ce mois de mars 2024, lors d'une dernière séance de travail sur *Contour des lacunes*, avons-nous évoqué une nouvelle fois « les marionnettes » ? De nouveau le point nodal m'échappe. Seul reste l'engagement enfin pris à écrire *quelque chose* pour le bulletin de juin sur le site des éditions.

Au moment de quitter l'Atelier, Éric me glissa dans les mains le fameux numéro 14 de la revue *Fin*, où se trouvait la traduction du texte par Michèle Cohen-Halimi, au centre de laquelle se trouvent ces lignes citées en exergue et qui font écho à celles qui parachèvent le texte : « *Je lui dis un peu songeur : nous devrions donc retourner goûter à l'arbre de la connaissance pour retomber dans l'état d'innocence ? / Absolument, répondit-il ; c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde.* » Ce que j'allais écrire était maintenant devant moi.

Je relis le texte de Jean Daive en ouverture du sommaire de *Fin*. Il s'intitule « Se tuer à deux ». Ingeborg Bachmann et Paul Celan. Je ne peux m'empêcher de noter des phrases : « *Elle qui regarde parler sans savoir ce qui se dit.* » p. 4. / « *Un fil s'adopte comme un enfant* » p. 8. / « *Il a perdu son corps ou bien il n'a pas de corps sans fil.* » p. 8. / « *Les articulations sont reliées à un fil. Le fil entraîne. Qui ? La décomposition de l'autre.* » p. 9. On dirait que le théâtre de Kleist a déjà commencé.

Puis je rejoins la page 66 où débute *Sur le théâtre de marionnettes*. Je retrouve le dialogue entre le narrateur et l'ami imaginaire. Je retrouve le jardin public où tous les deux se rencontrent à l'hiver 1801. Je retrouve la lente et vive avancée de l'échange entre les deux esprits qui, à mes yeux, n'en font qu'un. Des phrases se ré-allument en moi : « *Tout mouvement a un centre de gravité qu'il suffit de diriger à l'intérieur de la figurine.* » D'autres s'éclairent : « [...] *quand le centre de gravité est dirigé selon un mouvement rectiligne, les membres évoluent selon une courbe ; une secousse brusque suffit, et l'ensemble entre dans un mouvement rythmique semblable à la danse.* »

Je me trouve alors à Sedan. J'y viens pour rencontrer des tout petits enfants en crèche, munie de quelques livres et de marionnettes en laine à glisser au bout de mes dix doigts. Tandis que leurs regards sont aimantés par les mouvements simples des mes articulations, j'observe leurs visages complètement offerts – la grâce dont parle Kleist –, extrémités lumineuses de leurs corps entièrement relâchés dans le silence que vient de temps en temps percer un poème. Pendant que l'articulation de la première phalange de mon index glisse vers l'arrière dans un mouvement linéaire rectiligne, les deux autres phalanges glissent vers le bas dans une circularité avant. L'oise avec son bec jaune demande en deux syllabes : Pour quoi ? Pour quoi ? « *Mais d'un autre point de vue, cette ligne [celle décrite par le centre de gravité] était très mystérieuse : elle n'était rien d'autre que le chemin de l'âme du danseur ; il doutait que le machiniste pût la trouver sans se placer au centre de gravité des marionnettes, c'est-à-dire sans danser.* » Kleist.

Le soir en m'endormant, j'entends que Sedan est l'envers de Danse. D'un coup, le stylo m'apparaît comme la marionnette terminale dans laquelle le poète chercherait à loger son centre de gravité, le jeu du mouvement rectiligne déclenchant la courbure de la pensée. La ligne de Kleist devient la ligne d'écriture.

Je tombe sur une émission de radio consacrée à Heinrich Von Kleist en 1999 sur France Culture, réalisée par Florence Marguier et Isabelle Yhuel. L'éditeur Jean-Pierre Sicre y rappelle que les romantiques allemands – qu'il distingue radicalement des romantiques français – sont « *une petite cohorte d'esprits très en-dehors* », « *divisés entre eux autant qu'à l'intérieur d'eux-mêmes* », « *écrivain pour chercher une unité perdue* », haïssant la bourgeoisie et espérant des révolutions et des guerres d'Empire le basculement de société qu'on est en droit d'attendre.

Dans la *Revue d'Études Germaniques* n° 265 datant de 2012, un article de Camille Jenn intitulé « Réflexions autour de contradictions » explore le parcours politique et littéraire extrêmement intriqué de Kleist en ce début du XIX^e siècle. Au terme d'une analyse scrupuleuse rendant compte d'une forme de navigation en mer antagoniste, elle conclut par ces mots : « *Kleist demeure ainsi poète : il radiographie les contradictions (et les atrocités) inhérentes à ces types de guerres modernes, celle de l'invasion napoléonienne et des stratégies nouvelles qui y sont utilisées, et celle, du type de la guérilla, du soulèvement insurrectionnel, pour lequel le caractère inique de la situation justifie tous les types d'action, où "la fin justifie les moyens"*. »

*

La somme des notes 2006-2009 est devant moi. Je m'étonne de la rapidité des rapprochements qui s'opéraient alors au fil de mes lectures. J'ai abandonné l'exercice critique depuis si longtemps. Dans *Vie de poète*, Walser parle à un poète et, s'adressant à lui, écrit : « *Poltron débordant de vigueur qui n'ose même pas bouger juste pour devoir apprendre à localiser ses faiblesses [...]*. » Je localise les miennes, grandissantes. En novembre 2006, je note que Walser écrit pour se soustraire au regard des autres, pour disparaître, pour remplacer ce regard qui juge par le monde qui regarde en lui. Puis je note : écrire = faire un détour. Je note : Walser = une main d'avance. *Les enfants Tanner* a été rédigé à Berlin en l'espace de 3 ou 4 semaines quasi sans correction. Le stylo file devant le poète. « *Je sens que la vie exige des mouvements, non des réflexions* » – lecture de *L'Institut Benjamenta*, dans la traduction de Marthe Robert, 1960. Je me demande alors ce qui pousse Walser au verbe comme ça. J'écris que je dois souvent m'arrêter parce que la tête me tourne. « *J'aime tant faire bouger mon esprit et mes membres. Mais lever la jambe, comme c'est joli ! De plus la gymnastique est bête, cela ne mène à rien. Faut-il donc vraiment que tout ce que j'aime et préfère ne mène à rien ? Mais qu'est-ce que c'est ? On m'appelle. Je m'interromps* ». Et puis je tombe sur cette note : « – que la promenade est le reflet de ce qui se passe au niveau de la langue qui franchit – langue arrimée à son seul centre de

gravité qu'est le crayon [...] ». J'écris : Walser = oubli de la langue. Je retrouve une autre note, une phrase de Blanchot à son propos : « [...] *sa dispersion qui ne l'anéantit pas, mais nous offre de lui une pluralité de positions et une discontinuité de fonctions.* »

Puis un jour l'écriture se réduit. La graphie. Elle devient un fil continu. Sa réduction est aussi disparition des espaces entre les mots, entre les lettres. J'imagine que la main de Walser ne se lève presque plus des morceaux de papier qu'il récupère douloureusement, la pointe du crayon non plus. Je note : « tant qu'il écrit, il ne lâche pas le crayon. Une conduction. » Sur la même page, je longe le Verdon en mars 2007, j'y trouve « un beau feutre vert / c'est avec lui que j'écris ces mots ». Puis je commence *Seeland*, dans lequel « aucune nuit n'arrête Walser qui marche d'une aube à l'autre. »

*

« *Quel serait l'avantage de ces poupées sur des danseurs vivants ? / L'avantage ? Tout d'abord un avantage négatif, mon ami : elles ne seraient jamais affectées. – Comme vous savez, il y a affectation quand l'âme (vis motrix) se situe en tout point sauf au centre de gravité du mouvement. Le machiniste avec son fil de fer ou sa ficelle ne contrôle aucun autre point que son centre de gravité : tous les membres sont alors ce qu'ils doivent être, morts, purs pendules, obéissant à la seule loi de la pesanteur – qualité éminente qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs.* » Kleist. Ainsi le dialogue se poursuit-il nous ballottant d'un paradoxe à l'autre, comme sous l'effet de décharges électriques récurrentes laissant tantôt l'un, tantôt l'autre des deux protagonistes vidé de sa substance, « *interdit, le regard fixé au sol* ». Jusqu'aux lignes finales où se déploie, éblouissante, une tentative d'approche cinétique du duo grâce-connaissance qui nous laisse miroiter un très court instant la possibilité d'en entrevoir la trajectoire temporelle non linéaire puis d'un revers de phrase nous expulse du paradis tout en en traçant la courbe, « *la conscience infinie* » retrouvant ses deux uniques maîtres : « *le mannequin ou le dieu* »

– au milieu du XX^e siècle aux États-Unis, une femme nommée Mary Starks Whitehouse, élève des danseuses Martha Graham et Mary Wigman, propose un jour à une autre femme de fermer les yeux et de se mettre en mouvement. Elle est son témoin silencieux et immobile pendant toute la durée de l'expérience. Le Mouvement Authentique est né et deviendra quelques années plus tard la Discipline du Mouvement Authentique ainsi formalisée par Janet Adler, qui durant quarante années mettra en pratique et en réflexion cette hypothèse : « *Tracer son propre mouvement quand on*

est en train de bouger met en jeu d'abord la conscience, puis la mémoire. [...] Avec le souvenir vient le langage, qui ouvre à la conscience de l'expérience. »
Vers un corps conscient, Janet Adler, Éditions Contredanse, 2016 –,

en cet instant du texte, l'écriture de Kleist atteint « *l'antigravité* » décrite quelques lignes plus haut, propriété qu'un de ses protagonistes attribue jalousement aux « *poupées* ». La main qui écrit renvoie à l'auteur sa propre image : « *la force qui [le] soulève dans les airs est supérieure à celle qui [le] tire vers le sol.* » Ou encore : « *La grâce fait retour* ». Fallait-il être mort pour être vivant ?

*

Dans mes notes, je ne trouve trace nulle part de *Séjours à la campagne* de W. G. Sebald paru chez Actes Sud en 2005. Dans un chapitre qu'il consacre à Robert Walser – je l'avais complètement oublié – il évoque pourtant un texte dans lequel Walser met en scène Kleist, texte que je n'ai jamais lu et dont je ne suis pas en possession. Il y raconte que le premier écrit de Walser qu'il lut est même ce « *Kleist à Thoune* ».

Note de 2008 : « *Cendrillon-Marionnettes-Kleist* ». Plus loin, quelques mots rendent compte de la lecture du dramolet traduit par Roger Lewinter chez Gérard Lebovici en 1990 (sur *Cendrillon* lire le passionnant bulletin n° 16 de Marie de Quatrebarbes) que nous en fîmes à deux avec Éric un jour. Je me souviens de « *Un lutin dans mes sens se loge* » dans le monologue d'ouverture. Le lutin actionné par le jeu de la rythmique octosyllabique de Walser donne lieu au corps poétique heureux de sa Cendrillon. « *Peter Utz compare Cendrillon, dans son rapport au texte de Grimm, à une boîte à musique capable de jouer la partition originale en y appliquant un filtre mécanique. On pourrait tirer le fil de la métaphore et dire de la versification, dans Cendrillon, qu'elle est assimilable aux petits picots qui, dans la boîte à musique, rencontrent les lames d'acier pour dégager des sons* » (Marie de Quatrebarbes). Boîtes à musique et marionnettes. Corps inanimés qui ne seraient rien sans le centre de gravité de leurs auteurs logé au bon endroit.

J'ai toujours lu l'œuvre de Robert Walser comme une forme de Métaphysique. Le *Territoire du crayon* qui réunit ses microgrammes, publié par Zoé en 2003, constitue en quelque sorte une mise en scène de la multiplicité des déplacements de la mine manipulée par Walser. Des secousses, le poète en reçoit à chaque seconde, aussi sa danse est-elle perpétuelle. Une grâce mortelle en rayonne à chaque instant. Que seule la

neige dans laquelle il accomplira un jour sa dernière promenade peut recevoir, face contre terre.

« *Et pourtant, nous ne sommes pas sans dignité mais c'est une dignité très, très mobile, flexible, souple.* » Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*.

*

Pesant de tout mon poids sur la terre du jardin, je regarde les nuages effectuer leur danse lente dans le ciel. Je pense au *Théâtre de marionnettes* et à l'inscription des lignes tracées par Kleist en 1810 dans le monde d'aujourd'hui. Au sens qu'il pourrait y avoir à s'attarder sur quelques pages portant sur la grâce qu'un homme peut envier à une marionnette. En ce mois de mai 2024 je termine le livre discret de Corinne Morel Darleux publié l'an dernier chez Libertalia, par lequel elle s'autorise une déambulation dans la littérature y cherchant les clés de notre rapport à un avenir désirable. Elle y formule le concept de *dignité du présent* : « *Dans une ère marquée par l'ambiguïté, passer en un éclair d'une humeur primesautière à la plus profonde des gravités n'est pas faire preuve d'inconstance. Cultiver son esprit et regarder la catastrophe en face sans y perdre toute sa légèreté n'est pas de l'insouciance. Et se retirer de l'anormalité du monde pour mieux l'embrasser n'est pas une désertion. Ce va-et-vient, cette gymnastique des confins, est une des plus belles manières d'éviter le cynisme comme l'angélisme, et in fine de rester dignement humain.* »

Je n'ai pas retrouvé le chérubin croisé dans les pages de son *Alors nous irons chercher la beauté ailleurs* qui faisait étonnamment écho à celui de Kleist, mais en traquant l'ange gardien à l'épée qui campe devant l'arbre de vie, je suis retombée sur ce passage où elle convoque Ursula K. Le Guin dans son livre *Danser au bord du monde* : « [Elle y] critique la vision linéaire et euclidienne du temps et évoque, elle aussi, ce détour par le passé. Elle raconte que les indiens Cree des Marais, observant un porc-épic qui entre à reculons dans la faille d'un rocher pour prudemment guetter ses ennemis et plus généralement ce qui vient, disent : *Usà puyewusu wapiw, "He goes backward, looks forward"* – *"Il recule mais regarde devant lui"*. »

Puisque le maître est l'animal, semble avancer Kleist lorsqu'il relate l'épisode final qui confronte l'un de ses protagonistes à un ours par l'intermédiaire d'un fleuret, j'aime à l'imaginer aujourd'hui métamorphosé en porc-épic avec son ami Walser, nous guidant à reculons vers quelques failles ménagées dans des rochers – derniers lieux où loger nos centres de gravité ? Nos dignités.