Images démoniaques. *L'Enfer et le Ciel*. Un roman d'exil d'Alexander Moritz Frey

Alexander Moritz Frey's Exilroman Hölle und Himmel

Alexander Moritz Frey's novel Hell and Heaven

Katja Wimmer

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/11187>

DOI : 10.4000/ceg.11187

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 455-472

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Katja Wimmer, « Images démoniaques. *L'Enfer et le Ciel*. Un roman d'exil d'Alexander Moritz Frey », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 63 | 2012, mis en ligne le 07 septembre 2020, consulté le 05 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/11187> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.11187>

Images démoniaques. *L'Enfer et le Ciel*. Un roman d'exil d'Alexander Moritz Frey

Katja WIMMER

Université Paul Valéry - Montpellier 3

Je choisis comme objet d'étude d'écrire ou de parler sur la peinture, qui est précisément ce qui échappe à l'écriture ou au discours. La peinture reste donc objet du désir : plus j'en parle, plus je serai amené à en parler. C'est inévitable. A chaque fois que j'en parle, je la restaure comme ce qui échappe à ce que j'en dis. (Daniel Arasse)

Les tentations de saint Antoine

A l'origine et au centre de *L'Enfer et le Ciel* (*Hölle und Himmel*), il y a un tableau. Les lecteurs, tout comme les personnages du volumineux roman d'exil d'Alexander Moritz Frey, sont inlassablement ramenés et confrontés à un tableau d'origine mystérieuse, représentant, dans un même espace, différents épisodes de la vie de saint Antoine. Le tableau date vraisemblablement du début du XVI^e siècle – les personnages du roman conjecturent et espèrent qu'il pourrait s'agir d'un Jérôme Bosch jusque là inconnu – soit d'une époque où, dans la peinture occidentale, le culte et la représentation des saints sont à leur apogée, le siècle aussi où les artistes se sont mis à privilégier le thème des tentations dans les illustrations de la vie du saint. A cet égard, plusieurs scènes connues de la *Legenda Aurea*¹ se laissent aisément identifier à travers les différentes descriptions qui sont faites du tableau. On retrouve ainsi le motif de la lutte jusqu'à l'épuisement de saint Antoine avec les démons, celui de la tentation de la chair et du triomphe sur "l'esprit de fornication" ou encore celui qui représente saint Antoine comme le visionnaire d'un crime inouï menaçant le monde.

L'omniprésence du tableau dans le récit implique que la lutte entre le Bien et le Mal, que les menaces et les tentations émanant de multiples avatars

¹ Cf. Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, Vol. 1, Paris, Flammarion, 1967, p. 130-134.

diaboliques constituent une problématique fondamentale du roman. Dès la première, longue, description du tableau (au chapitre 3 de la première partie), des jalons sont posés à cet égard et tentent de délimiter un champ de réflexion qui se déploie dans toute sa complexité. Les questions de l'origine et de la nature du Mal, de la réalité des interventions du diable dans les affaires humaines et des formes sous lesquelles ce dernier se manifeste sont d'emblée posées :

Hier im Bilde lag Antonius auf den Knien in flehendem Gebet – nicht allzu umdrängt von der lockenden Sünde und ihren lieblichen Scheußlichkeiten. Jedoch umdünstet, umpoltet, umflügelt von der Wüstheit der Welt, von den Ausscheidungen ihrer Geschöpfe, vom heimlichen Geschmatze, vom tobenden Gekrächz. Der nächste Raum um den Angefochtenen war friedlich und leer, aber unfern standen der geile Mönch und die gelassene lüsterne Edelfrau, – und der Heilige hatte sich dagegen zu wehren, in die Gestalt des Mönchs zu kriechen und er zu sein [...]²

Le diable a quitté l'Enfer et peuple un monde à la fois hostile et empreint de la puissance de séduction de l'horrible. En ce sens, la lutte de saint Antoine est bien montrée comme un combat contre une réalité démoniaque existant à l'extérieur de lui, à l'œuvre derrière l'apparence des choses. En même temps, et de manière apparemment contradictoire, la tentation diabolique est montrée comme un combat intérieur, une sorte de principe psychologique, un aspect que le passage lors duquel saint Antoine perçoit dans le "moine lubrique" une projection de lui-même met particulièrement en relief³.

La coexistence paradoxale de ces deux représentations – le diable comme force souveraine du Mal et le diable comme projection d'une conscience – rend du même coup épineuse la question de l'identification des manifestations du Malin. La thématique du regard, et par extension celle de la vision et de la révélation, mais aussi celle de l'illusion et de l'aveuglement demeurent à cet égard centrales tout au long du roman. Pour ce qui est de saint Antoine, celui-ci est, en principe, clairvoyant et visionnaire :

Auf [dem Baum] aber, der riesenhafte Fisch, der vogelfüßige, der auch Schlange ist – Vogel, Fisch und Schlange in einem –, er vollendet die Drehung seines Körpers um den Stamm so, dass sein gewaltiger Kopf in schöngeschwungener, in gefälliger Linie, sein silbriger Kopf gegen die Stadt hin den Rachen aufsperrt.

2 Cf. Alexander Moritz FREY, *Hölle und Himmel*, Frankfurt/Main, Büchergilde Gutenberg, 1988, p. 22 à 23. Dans ce qui suit, l'abréviation HuH sera utilisée pour citer cette édition.

3 Daniel Arasse montre qu'il y a en effet un changement de paradigme concernant la représentation du diable dans la peinture du XV^e siècle : le diable quitte son lieu, l'Enfer, son image est humanisée et intériorisée et "il apparaît désormais sous les traits déformés par le vice de l'homme lui-même". On assiste au passage de "l'image traditionnelle du Démon – qu'il s'agisse de Satan ou de ses innombrables satellites – à une image d'un type nouveau et inattendu, celle d'un 'diable à visage humain'", Daniel ARASSE, *Le portrait du diable*, Sarreguemines, éditions arkhé, 2009, p. 16 et p. 25.

Für den gequälten Antonius – er sieht das Ungeheuer, auch wenn's in seinem Rücken agiert, er sieht es mit dem übersichtigen Auge des Wahnvollen – für ihn droht das Monstrum die Welt zu verschlingen. (HuH, p. 23)

Saint Antoine perce à jour le diable derrière son apparence non dénuée d'attraits et de grâce ("schöngeschwungen", "gefällig"). Mais si la distinction entre le Bien et le Mal a effectivement lieu, elle a seulement lieu dans le tableau – saint Antoine reconnaît en effet la bête pour ce qu'elle est – et grâce à la description du tableau qui permet au lecteur/spectateur de reconnaître dans la forme inhumaine et composite le diable monstrueux. Ce dispositif narratif ekphrastique donne aussi et surtout à entendre que le lecteur ne serait sans doute pas à même de reconnaître le Malin dans la réalité.

Au-delà se pose la question de la résistance aux tentations diaboliques : saint Antoine y est exposé et les combat avec ardeur, mais l'issue peut paraître un moment incertaine, comme dans cette scène qui reprend l'épisode de la *Legenda Aurea* lors duquel les anges et les démons tentent tour à tour de s'arracher le corps du saint suspendu dans les airs⁴ :

[...] und links hat das Böse über den Heiligen den Sieg davongetragen. Wenigstens für diesen tödlichen Augenblick, der in all seiner heulenden Scheußlichkeit gezeigt sein will. Es sieht schlimm aus – obendrein hoch in den Lüften, wo's doch dem Himmel zu gehen sollte. Es geht aber, bloß auf kleinem Umweg, in den Untergang, in die Vernichtung, in die Hölle [...] Unterhalb des Himmelhin auf den Höllenweg Verschleppten zieht ein weiterer Antonius – der gleiche, der vom Drang gesäuberte – durch die Landschaft. So erschöpft freilich ist der vom bestandenem Seelenkampf, dass er auf dem Rücken einer derben Bäuerin geschleppt werden muss, wie ein brauner Sack – wobei er selber sich gar nicht rührt. (HuH, p. 26-27)

Comme ce pouvait de fait être le cas dans la peinture du XVI^e, saint Antoine est représenté à plusieurs reprises dans le même tableau. La description qui précède interprète ce principe de composition comme un effet de dédoublement : le tableau donne à la fois à voir deux positions opposées, d'une part un saint terrassé par le Mal et d'autre part le même saint sortant épuisé mais vainqueur du combat, comme si, *a priori*, plusieurs scénarios avaient été possibles. En même temps le passage s'emploie à brouiller les repères spatiaux, en particulier la signification des vecteurs verticaux, symbolisant aussi les mouvements vers le Ciel et l'Enfer. Cette perte de repères qui – momentanément du moins – rend le haut et le bas interchangeables ("Himmelhin auf den Höllenweg"), suggère une ambivalence fondamentale entre sainteté et péché, entre élévation et

4 "Une fois les anges l'élevaient en l'air ; viennent les démons qui l'empêchent de passer en lui opposant les péchés qu'il avait commis depuis sa naissance. Les anges leur dirent : 'Vous ne devez pas raconter des fautes qui ont été effacées par la miséricorde de J.-C. : Mais si vous en savez d'autres qu'il ait commises depuis qu'il s'est fait moine, produisez-les'. Et comme ils n'en pouvaient produire, Antoine est élevé librement en l'air par les anges et déposé libre", Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée*, p. 131-132.

abaissement⁵. Le Bien (et le Mal) se dérobe(nt) à toute localisation définitive, précise, infaillible. *A fortiori* il n'existe pas de chemin consacré qui y conduirait :

Den geraden Weg ? Er ist im Bilde nicht zu sehen. Alles rundet sich zur Ellipse. Alles läuft in sich selbst zurück. Das Üble strengt sich an um des Üblen willen, es jagt im Kreis. Das Gute aber sucht den einzigen Weg, in der Ferne schimmert sein unverrückbares Ziel. Noch ist es zugedeckt von Schwaden der gelbroten Lohe, und sein kristallklarer Ruf ist überschrien von armseligen Stimmen irrer Tiere, die zu Halbmenschen schaurig entwickelt, unmenschlich sich gebärden, bis furchtbar zu erkennen ist, daß Tiere da nicht halbwegs hochgehoben – daß Menschen tief hinabgesunken sind ins Tier. (HuH, p. 25)

La réalité des manifestations du Mal ne fait aucun doute, pas plus que leur inéluctable et éternel retour ; le Bien, en revanche, ne se manifeste que comme lointaine et insaisissable utopie.

Un roman d'exil, un roman d'époque

L'Enfer et le Ciel est un roman d'exil en même temps qu'un roman d'époque. Toutes les problématiques développées ci-dessus autour de motifs des *Tentations de saint Antoine* se laissent aussi, par glissements rapides, transposer aux séductions et aux horreurs du danger national-socialiste orchestré par Hitler et générant un monde hostile et bestial⁶. De même, la figure du saint, tâchant dans sa clairvoyance et son isolement de définir une attitude qu'il conviendrait d'opposer au Mal, laisse place et invite à une mise en parallèle avec les possibilités de résistance qui s'offrent alors à l'individu, mais aussi à l'écrivain, en particulier à l'écrivain en exil⁷.

Pour un auteur qui n'est ni juif, ni communiste, ni socialiste, Frey est inquiet singulièrement tôt après la prise de pouvoir, puisqu'il quitte, de justesse, l'Allemagne dès le mois de mars 1933 pour l'Autriche. Il fait partie des auteurs d'une notoriété certaine sous la République de Weimar puis quasiment tombés dans l'oubli pendant et après la Seconde Guerre mondiale et peu réédités jusqu'à maintenant⁸. Frey, qui publie depuis 1907, est bien

5 Cela pourrait être une explication pour l'inversion, dans le titre du roman, des termes de la locution idiomatique 'Himmel und Hölle'.

6 Dans le passage cité ci-dessus qui évoque le caractère monstrueux et bestial des êtres qui peuplent désormais le monde, l'emploi du terme 'Halbmensch' est sans doute à lire comme une distorsion et une référence au 'Übermensch' (et au 'Untermensch') de l'idéologie nazie.

7 De ce point de vue, le roman se différencie des quelques autres textes de la littérature d'exil qui ont recours à la figure du diable et de l'Enfer pour évoquer, de manière plus ou moins directe, Hitler et/ou le IIIe Reich : le point d'impact qui fonde la comparaison est le pacte avec le diable et l'évocation du mythe de Faust (cf. *Le Général du diable* de Carl Zuckmayer, *Mephisto* de Klaus Mann, bien sûr le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, mais aussi la pièce de théâtre *MoietMoi* d'Else Lasker-Schüler).

8 A côté de la réédition de *Hölle und Himmel* dans l'édition – désormais épuisée – que nous utilisons, on trouve à nouveau *Die Pflasterkästen. Ein Feldsanitätsroman*, Coesfeld,

intégré dans le milieu culturel munichois, où il côtoie notamment Franz Marc, Thomas et Heinrich Mann, Bruno Frank, Leonhard Frank... Son œuvre est marqué par un fantastique humoristique et satirique, s'attaquant tantôt à l'esprit de l'ère wilhelminienne, à la guerre, plus tard aux injustices de la République de Weimar ou au coup d'état raté des Nazis. Au centre de ses réflexions, il y a l'observation minutieuse, mordante, des comportements humains et nommément ceux du bourgeois confronté à une situation de crise. Si ses récits portent souvent la trace d'une certaine tendresse pour ses personnages, la vision du monde d'Alexander Moritz Frey n'en est pas moins pessimiste et souvent ses textes s'achèvent sur une vision de la fin du monde dénuée de tout espoir⁹.

Avant la Première Guerre mondiale déjà, Frey ne fait mystère ni de son anti-nationalisme ni de ses convictions profondément pacifistes, qui ne l'empêchent pas de devenir, de 1915 à 1918, infirmier militaire sur le front de l'Ouest. L'expérience éprouvante de ces années trouve son expression dans le roman anti-guerre *Die Pflasterkästen. Ein Feldsanitätsroman* paru en 1929, traduit en plusieurs langues, salué par la critique qui le cite d'une même haleine avec *A l'Ouest rien de nouveau*. Les horreurs du front y sont appréhendées à travers la perception du personnage principal, Christian Friedrich Funk, infirmier militaire comme Frey, et présentant d'autres points communs avec son auteur sans que le roman soit pour autant autobiographique. Dans *L'Enfer et le Ciel*, nous retrouvons un personnage portant le même nom et dont la biographie s'apparente partiellement à celle de Frey dans la mesure où il s'agit d'un exilé allemand réfugié à Salzbourg, auteur lui aussi d'un roman sur la Première Guerre.

Par ailleurs, Frey partage avec Funk une expérience remarquable de cette guerre : il sert dans le régiment List, le même régiment où servent également le caporal Adolf Hitler et le sergent Max Amann, leur supérieur hiérarchique¹⁰. Frey retrouve Hitler et Amann dans le Munich de la République de Weimar. Malgré ses positions clairement anti-nationalistes et pacifistes, il est à plusieurs reprises contacté par Amann – ami intime de Hitler et qui deviendra plus tard le gérant du *Völkischer Beobachter*, l'éditeur

Elsinor Verlag, 2010 ainsi que *Solneman der Unsichtbare*, Coesfeld, Elsinor Verlag, 2011. Une thèse de type monographique a été consacrée à A.M. Frey : Katrin HOFFMANN-WALBEC, *(Allegorische) Phantastik und Grotteske als Mittel zur Zeitkritik*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1984. Hans Albert Walter, qui s'est chargé en 1988 de la réédition de *Hölle und Himmel*, édite parallèlement un ouvrage d'accompagnement : Hans-Albert WALTER, "Der Meisterzeichner von Nachtstücken und Traumgesichten" Alexander Moritz Frey – wiederzuentdecken, Frankfurt/Main, Büchergilde Gutenberg, 1988. Voir aussi l'ouvrage de Stefan ERNSTING, *Der phantastische Rebell Alexander Moritz Frey oder Hitler schießt dramatisch in die Luft*, Zürich, Atrium Verlag, 2007. Les paragraphes qui suivent s'appuient sur des informations contenues dans ces trois ouvrages.

9 Cf. Stefan ERNSTING, *Der phantastische Rebell*, p. 29 et p. 31.

10 Pour ce paragraphe, voir Stefan ERNSTING, *Der phantastische Rebell*, p. 48-62 et Thomas WEBER, *Hitlers erster Krieg. Der gefreite Hitler im Weltkrieg. Mythos und Wahrheit*. Berlin, Propyläen, 2010, p. 138-141, 378-380 et 394-396.

de *Mein Kampf*, le président de la *Reichspressekammer* – pour rejoindre ‘le mouvement’. C’est sans doute à cause de ses refus réitérés, et sans doute surtout parce qu’en tant que témoin des expériences de guerre du soldat Hitler, il était en mesure d’en donner une description bien différente de celle figurant dans *Mein Kampf*, que Frey se retrouve dans la ligne de mire des nazis dès la prise de pouvoir.

Et Hitler devient en effet une figure littéraire dans quelques textes d’Alexander Moritz Frey. Un manuscrit inédit datant de 1946, *Der unbekannte Gefreite. Persönliche Erinnerungen an Hitler* (*Le caporal inconnu. Souvenirs personnels de Hitler*) se trouve aux archives de Marbach¹¹. Frey s’y souvient notamment du soir du putsch raté de 1923 et place Adolf Hitler sous le signe du Mal et du diabolique :

Er war allein, er schlich in der Verhaltnenheit eines Raubtieres vor dem Sprung, und die Beute lockte in seinen Gedanken, er sah die Umgebung nicht; der böse, fanatisch glotzende Blick ging ins Leere, das heißt er ging in die Fülle von teuflischen Visionen [...] So wenig er irgend jemand sah, bemerkte er mich, der einige Minuten neben ihm herging, denn diese infernalische Fratze wollte ich weiter beobachten.¹²

La confrontation littéraire avec Hitler se poursuit dans *L’Enfer et le Ciel*. Dans une série de chapitres reprenant le motif de la lutte avec le démon, le personnage du roman Funk se mesure à son ancien compagnon d’armes qui apparaît ici sous le nom de Severin (Amann fait lui aussi une brève apparition en tant que ‘Bämann’! cf. HuH, p. 303).

Le roman a vraisemblablement été rédigé à partir de 1938 en Suisse, où il paraît fin 1944 aux éditions Steinberg à Zurich, mais le décor en est l’Autriche, et plus précisément le Salzbourg pré-fasciste des années 1933 à 1938¹³. C’est là qu’Alexander Moritz Frey passe ses premières années d’exil, jusqu’à l’*Anschluß*, et qu’il peut observer l’indolence et l’insouciance de la population face à la situation politique et à la montée du nazisme, pourtant tellement palpable à l’ombre de l’Obersalzberg, du Berghof et de son occupant tout proches.

A la même époque, Frey voit, chez son logeur et ami salzbourgeois Moser, un tableau attribué à un disciple de Jérôme Bosch datant du début du XVI^e siècle et représentant les tentations de saint Antoine. Le tableau a aujourd’hui disparu, mais c’est un détail de ce tableau qui orne la couverture de l’édition

11 Cf. *Der unbekannte Gefreite*, DLA1, Sign 1528, 1946. Le texte est reproduit dans Hans-Albert WALTER, *Der Meisterzeichner...*, p. 245-254.

12 *Ibid.*, cité in : Stefan ERNSTING, p. 93. Voir aussi le manuscrit du roman anti-guerre *Der Gefallene steht auf* (datant du début des années 30, où Hitler est présenté tantôt comme l’Antéchrist, tantôt comme marionnette démoniaque, tantôt comme machine maléfique). Cf. Stefan ERNSTING, p. 108. Sign 2, Mappe 2, Ordner 2. 1933-1938.

13 Comme c’est le cas de tous les lieux et les personnages historiques dans ce roman, le nom de la ville n’est pas donné, mais une multitude de détails permettent de l’identifier. Cf. Hans-Albert WALTER, *Der Meisterzeichner*, p. 59-61.

originale¹⁴. Il est au centre de l'intrigue principale et sa présence coïncide avec la durée du récit : le roman commence au moment où Wegwart en fait l'acquisition dans l'antre du brocanteur Zwerenz¹⁵. Le récit s'achève alors que le tableau disparaît brusquement, objet d'un vol mystérieux, qui ne sera élucidé ni pour les personnages, ni pour le lecteur.

Les aventures fantastiques du tableau

Dans la première partie du roman, le maroquinier salzbourgeois Williwalt Wegwart, quinquagénaire et célibataire, fait auprès d'un brocanteur douteux l'acquisition d'un tableau énigmatique. La toile exerce sur son nouveau propriétaire une fascination obsessionnelle et devient rapidement le centre de ses préoccupations et de son existence. Il s'agit désormais de le faire expertiser (il n'est pas signé et son origine est incertaine), de le faire restaurer (plus de la moitié semble avoir été repeinte ultérieurement, certaines parties sont dégradées), de le photographier, de le protéger contre des vols éventuels... Tout en cherchant à garder secrète son acquisition, Wegwart en est néanmoins réduit à faire appel à ses relations pour l'aider dans ses entreprises, entre autres au bizarre historien de l'art et rentier Promesser, au peintre Spindler, ainsi qu'à Funk, un exilé ayant échappé de justesse à la Gestapo en Allemagne et que Wegwart emploie et héberge. Funk présente à Wegwart Mélanie, chargée de restaurer le tableau et qui tombe rapidement amoureuse de son employeur. La deuxième partie du roman est consacrée au récit des inlassables efforts entrepris par Mélanie afin de guérir Wegwart de son amour blasphématoire pour le tableau. Wegwart en effet se focalise progressivement sur un motif précis du tableau, une belle jeune femme nue dite "la vierge dans l'œuf", l'artifice et la tentation ultimes du diable¹⁶, et il s'instaure une véritable situation de concurrence entre la femme en chair et en os et la femme du tableau.

Ce récit principal est émaillé d'une multitude d'actions qui tantôt se croisent, tantôt s'interrompent, tantôt se redoublent les unes les autres : ainsi, le festival lyrique dirigé par Max Reinhardt, le destin d'autres exilés allemands, de futilités conflits de voisinage entre salzbourgeois, les rêves diurnes de l'exilé Funk qui fantasme des dialogues imaginaires avec son ancien compagnon d'armes Severin, *alias* Hitler, jouent-ils également un rôle.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66-70. Il existe par ailleurs une représentation du tableau dans son entier dans un catalogue d'une galerie de Lucerne, datant de 1946, *ibid.* p. 68.

¹⁵ "Auf diese Weise kam Wegwart, ohne es zu wollen, in das Gewölbe, sah sich flüchtig um, mehr aus Höflichkeit, im Grund ohne jede Neugier – und sah das Bild die Dunkelheit durchbrechen mit der stöhnenden Heftigkeit seiner Gesten und Gluten; er war sofort gefesselt" (HuH, p. 18).

¹⁶ "Ein wenig weiter hin, desto besser ganz zu umfassen mit zitterndem Blick, bot die Hölle die stillste und stärkste von ihren Künsten: aus gärendem Teich aufgetaucht das Ei, dessen zerborstene Schale die Jungfrau freigibt" (HuH, p. 22).

Le roman associe de la sorte la linéarité du déroulement chronologique aux digressions, aux interruptions et relances, aux échos et figures de renversement. Tandis que les liens des personnages principaux et secondaires se nouent et se dénouent, le texte invite le lecteur à percevoir dans les différentes destinées de mystérieuses répétitions, des jeux de miroirs, des redoublements de situation. A titre d'exemple, pour Spindler comme pour Promesser, le tableau est immédiatement et comme par contamination sous le signe du mystère et de la tentation, de sorte que leur obsession commune en fait momentanément tout à la fois des rivaux et des sortes de doubles de Wegwart.

L'instance narrative flottante est alternativement hétéro- ou homodiégétique, et le récit, la plupart du temps à la troisième personne, parsemé d'abondants et prolixes dialogues, fait quelquefois place au monologue intérieur dont il est indéfinissable s'il doit être imputé au narrateur ou à l'un des personnages de son récit : c'est par exemple le cas de la première description du tableau dont nous avons cité des extraits dans notre première partie ; la perspective narrative est indéterminée, de telle sorte que le lecteur peut avoir l'impression que le tableau lui-même parle et s'adresse directement au lecteur/spectateur¹⁷.

L'inquiétante étrangeté résultant de ces divers glissements et ambivalences fonctionne en guise de citation de la littérature fantastique du XIX^e – Frey était un fervent lecteur et admirateur d'E.A. Poe et d'E.T.A. Hoffmann. C'est aussi dans cette tradition qu'il faut replacer le fait que le tableau ne se borne pas à représenter le diable à travers le motif des tentations, mais qu'il semble posséder lui-même une vie intérieure inexplicable et effrayante, une présence diabolique qui finit par contaminer ceux qui s'en approchent¹⁸. Ses spectateurs sont tout de suite envoûtés et se mettent à se comporter de manière étrange.

Le tableau paraît réfractaire à l'approche scientifique et rationnelle des historiens de l'art et des restaurateurs, son origine reste inexpliquée jusqu'à la fin du roman. Il se dérobe à différentes tentatives de reproduction : lors d'une séance photo organisée par Wegwart, tantôt il fait trop clair, tantôt un nuage se glisse devant le soleil et le photographe repart bredouille¹⁹. Chargé d'en confectionner une copie, le peintre Spindler déclare rapidement forfait,

17 Cf. par exemple : "Lege dich in den Sumpf, er wird dich warm schaukeln, seine grünen Gewächse umfließen dich als mollige Daunen, zieh' das Mädchen zu dir herab aus dem Schilderhaus ihres Eis, darin sie die eigene Keuschheit bewacht. Packe sie an der zarten Fessel des Fußes, an der holden Schwellung der Wade, bring sie zu Fall [...]" (HuH, p. 24).

18 La référence aux *Elixirs du diable* est évidente, on peut aussi penser au *Portrait ovale* de Poe, au *Portrait de Dorian Gray* de Wilde, aux *Peintures prophétiques* de Hawthorne...

19 Cf. HuH, Chapitre 8, p. 48-54 : "Endlich wurde es recht, der Photograph unter wallendem Tuch akzeptierte nickend die Situation des Bildes, nämlich Stand und Neigung – aber mittlerweile war die Sonne gen Abend gezogen. Neue Blendlichter und obendrein Schatten von Baumzweigen, die jetzt hernieder und herein fielen, irritierten die Bildfläche abermals" (p. 49).

tétanisé qu'il est par la présence écrasante du tableau²⁰. Pour Wegwart, les parties endommagées de l'œuvre sont à mettre au compte des forces délétères et corrosives qui l'habitent et qui portent en elles le germe de l'auto-destruction :

Er habe beobachtet, daß tückische und wilde Bilder, alte Höllen- und Teufelsdarstellungen, aber auch Delacroix-Tableaus, im eigenen Gift, in der eigenen Wut sich zu zersetzen begannen – während sanfte Darstellungen, erfreuliche Sujets, ein Guido Reni zum Beispiel, ihre liebliche Glätte und holde Unvergänglichkeit bewahrten. (HuH, p. 14)²¹

Le tableau enfin inquiète et trouble ses spectateurs, car il leur donne l'impression de ne pas être identique à lui-même d'une fois à l'autre. Cela est dû d'une part au fait que le tableau a été repris, que plusieurs couches s'y superposent, lui conférant ainsi une profondeur insondable, une essence insaisissable :

Das Bild schien zu zwei Fünfteln stark überpinselt, ja vielleicht saß unter dem sichtbaren Gemälde ein weiteres, völlig anderes, unter der phantastischen Landschaft samt den Figuren lebte vielleicht ein Männerkopf oder tobte eine Schlacht. (HuH, p. 13)

D'autre part, les spectateurs (en particulier Wegwart) ont-ils l'impression que des éléments se déplacent à sa surface dans un dessein maléfique et impénétrable²² ou encore ne voient-ils pas la même chose que ce que voient ou croient voir, les autres. Lors de la séance photo, où le tableau est transporté à l'extérieur, Funk découvre des détails qui restent invisibles pour Wegwart :

Sahen Sie die gespenstischen Höhlenvögel im Eihintergrund, nicht nur den Burschen oben auf dem Ei – und die Fratzengesichter hart unter dem Wasserspiegel, von dem die Schenkel der Jungfrau umschlossen sind? Fratze – im Wasser – nein! sagte Wegwart, fast leise schreiend. Funk nickte. Sie glotzen gegen den Schoß –: was er beginnen wird – und was der Heilige beginnen wird mit ihm ... Sahen Sie das nicht – in der Sonne? Nein wiederholte Wegwart. Er ließ die Augen umherirren [...] (HuH, p. 52)

Il est frappant que, une fois le tableau ramené à l'intérieur de la maison, Funk ne voie plus lui-même les détails qu'il lui avait semblé discerner à la lumière du jour.

20 Cf. HuH, Chapitre 30, p. 184-194 : "Dieser Bosch demonstrierte einem das eigene Mittelmaß. Das drücke einen nieder. Bei ihm drücke es auf den Magen. 'Kopieren? Es ist ein dauerndes sich Unterordnen unter den Willen – ja unter die künstlerische Brutalität eines Anderen'" (p. 190).

21 Le motif de l'autodestruction du tableau est repris par Promesser (HuH, p. 33).

22 "Manchmal ist es ja wirklich so, als habe mein Bild die seltsame, unerklärliche Tendenz sich zu verschieben, Teile im Ganzen in sich hin und her zu rücken – ja, mehr noch: als seien Baum und Wasser und Geschöpf in einer geheimen und geheimnisvoll zielenden Bewegung begriffen – jedenfalls manchmal so! In einem Austausch der Plätze! In einer volleren Vitalität, – dann wieder schläfrig..." (HuH, p. 14-15).

La question se pose alors de savoir si c'est bien le tableau qui porte en lui tous ces maléfices ou si ceux-ci ne logent pas plutôt dans l'œil de celui qui le regarde. L'incertitude, la dimension insaisissable associées au tableau, le flottement des signes, la fragmentation des points de vue sont autant d'aspects structurellement liés à la problématique du regard et de la perspective.

Focalisation et aveuglement

Bien entendu, le tableau à l'origine du roman n'est pas n'importe quel tableau, et nul doute qu'il impose un certain type de regard. Les tableaux de Bosch et de ses successeurs ont pour spécificité d'avoir une structure que l'on pourrait qualifier de bivalente : il y a un sujet qu'au premier regard le spectateur reconnaît (les tentations de St Antoine en l'occurrence), mais autour duquel se déploient des variations du même sujet et se jouent d'autres scénarios d'identification malaisée qui se superposent au sujet premier. L'épisode bien connu et familier en apparence se révèle être une énigme étrange et inquiétante. La surenchère de scènes et de détails d'une extrême minutie demandent au spectateur de s'approcher, invitent au cheminement de son regard, mais ce faisant en diminuent aussi le discernement, car ils lui font perdre de vue l'ensemble²³.

Ainsi, dans toutes les descriptions du tableau, le texte fait jouer des perceptions qui s'imaginent spatialisées. Le regard circule, procède par bonds et par détours, cherche à s'approprier l'espace labyrinthique du tableau en y établissant des itinéraires, mais dans le même mouvement il perd des yeux le repère central, c'est-à-dire celui de la figure du saint. En ce sens, la position du spectateur est en quelque sorte aux antipodes de celle du saint visionnaire : le tableau mobilise son regard mais empêche toute forme de clairvoyance.

Il y a là un parallèle à établir avec l'attitude politique (ou plutôt apolitique) que les protagonistes adoptent face à leur époque. Ils sont plusieurs à percevoir dans des scènes accessoires des similitudes troublantes avec l'univers national-socialiste. L'un des motifs récurrents, à cet égard, est celui de lémuriens s'agitant aux sons d'un tuba "dans lequel souffle un cul nu" émergeant d'un tronc d'arbre vermoulu²⁴. Indépendamment l'un de l'autre, Wegwart et Promesser croient reconnaître Goebbels dans le tuba grotesque du tableau :

[...] der Propagandaminister furzt in die Tube, und die zu Lemuren Degradierten tanzen im Lärm und Gestank seiner Blähungen (HuH, p. 189)²⁵

23 Cf. Charles PROST, *Les chardons et la petite tortue. Le jardin des délices de Jérôme Bosch décrypté*, Castermann 1992, sans lieu, p. 11.

24 "[Die Lemuren tanzen] zum Ton einer Tuba, die ein nackter Arsch bläst, der hervorragt aus einem fensterartigen Loch des morschen Baumes" (HuH, p. 23).

25 La première description de cette partie du tableau se trouve dans le troisième chapitre, sans que la perspective narrative soit clairement établie (voir note précédente). Pour la seconde

S'ils sont en mesure d'identifier, d'analyser et de réprouver les mécanismes du pouvoir et de dépendance qui structurent l'idéologie nazie, ils se révèlent néanmoins incapables d'établir un lien avec le motif principal de saint Antoine, qui désigne aussi la résistance à ces mêmes mécanismes. Ils sont par conséquent tout aussi incapables de transposer dans la réalité les vérités du tableau : leur propre comportement reste sinon indifférent du moins passif²⁶ face aux dangers qui menacent l'Autriche, et leur vision du monde confuse :

Kam [Wegwart] nachts vom Kaffeehaus empor, wo er Zeitungen durchflogen hatte, die ihn nicht klüger werden ließen – konfuse Registratoren zunehmend wüster Tage –, so leuchtete im rötlichen Dunst von vier Wachskerzen das dunstige Geschehen des Bildes auf. (HuH, p. 15)

Si la perception de la situation historique semble, pour Wegwart, se faire essentiellement grâce au prisme du tableau, dans un mouvement inverse, cet ailleurs spatio-temporel le happe et le détourne totalement du présent. Son idolâtrie l'apparente aux lémuriens exécutant leur danse extatique autour du tronc d'arbre.

Au moyen de l'écriture ekphrastique, c'est de manière paradigmatique une vision déformée de la réalité, due à une combinaison spécifique de caractéristiques du regard – alliant la mouvance, l'incertitude, la focalisation et aboutissant à l'aveuglement – qui est définie ici. D'ailleurs, la fascination que provoque la présence sporadique d'Adolf Hitler au Berghof en surplomb

occurrence, il s'agit d'une focalisation interne dans la perspective de Wegwart qui amorce le rapprochement avec le présent de la narration : "Vielleicht sitzt der blasende Propagandateufel, um den die Schar der Beschwatzten und Dummgemachten tanzt, nur locker noch auf seinem Grunde..." (HuH p. 40). La perspective de la troisième occurrence est indéterminée : "Aus hohlem Baumstamm trompetet des Propagandateufels schmutzige Stimme" (HuH, p. 82). La quatrième référence est clairement à mettre au compte de l'exilé Funk : "[...] der Propagandaminister furzt in die Tube, und die zu Lemuren Degradierten tanzen im Lärm und Gestank seiner Blähungen" (HuH, p. 189). L'exemple montre aussi que le texte procède par échos et superpositions, la perspective de Wegwart se redoublant en quelque sorte dans celle de Funk. D'autres parallèles avec le présent sont suggérés. Un nain infantile évoque Hitler : "Pißt in die Welt hinaus, wie dort ganz schamlos im Vordergrund der kindische Zwerg, auf daß aus euren üblen Säften Kröte und Molch entstehen" (HuH, p. 24) et on peut sans doute voir une allusion à la nuit des longs couteaux dans le passage suivant : "Du willst guten Tag sagen – und sie ächzen Dir zu: Gute blutige Nacht ! – Du nimmst ihrer einen, der klein und hilflos dreinglotzt, auf den Schoß – und er bekackt dich von oben bis unten und johlt sich eins und flieht mit Sprungbeinen in die Luft" (HuH, p. 26).

26 L'immobilisme et l'indifférence de Wegwart sont particulièrement mis en relief. Il se désintéresse de plus en plus de son ami Funk à mesure que la situation de ce dernier devient précaire. Il feint d'ignorer que la police locale le harcèle et le menace de plus en plus. Quand Wegwart, dans un moment de lucidité, s'engage et fait passer la frontière tchécoslovaque à Funk, cela reste un acte isolé qui ne marque pas un tournant dans l'attitude politique de Wegwart. A la fin du roman, lorsque Mélanie réussit à guérir Wegwart de son obsession pour la femme simulacre, il choisit de se retirer dans une idylle privée.

de la ville suscite ce même type de regard chez les salzbourgeois. Au moyen d'une longue vue, l'œil tâtonne, se fraye un chemin, se focalise sur un objet pour fusionner avec lui :

Lag sie weit weg, diese Höhe? Mit einem guten Glas konnte man sie von Hügel zwei aus heranholen, und wirklich war dort ein Fernrohr aufgestellt. Es griff ohne große Mühe über das Dutzend Kilometer hinüber und trug ein grelles dreistöckiges Landhaus herbei, mit langgestreckten Nebengebäuden. Waren es Gebäude, waren es Mauern? Ebenmäßig geschnittene Löcher in ihnen sahen aus wie Schießscharten...

Sie und das Übrige durch das Rohr zu betrachten ging bei einem gewissen Publikum mit feierlicher Schau vor sich und kostete zehn Groschen. Die Neugierigen kamen an Sonntagen [...] und dann standen sie also auf einer Art Feldherrnhügel und glotzten hinüber, zum heimlich angebotenen Feind ihres Landes.

Hier oben war es still. Man hob die Stimme nicht über ein Murmeln, man warf sich Blicke zu, eh' einer dem anderen die Linse des Rohres frei gab, damit ein anderes Auge hinüberschießen könne. (HuH, p. 11-12)

L'œil voit les choses sous un angle particulier et un rapport s'établit entre les qualités d'un regard et une pratique sociale. A travers la tournure imagée de "l'œil projeté" jusqu'à l'objet de son désir, une dimension supplémentaire vient s'adjoindre aux caractéristiques déjà mises en évidence précédemment. Dans ce passage, 'Hitler' fonctionne comme une simple surface de projection, renvoyant chacun à ses propres craintes et phantasmes. Dans cette topologie singulière, où la frontière entre moi et l'autre, entre inclusion et exclusion est dissoute, toute assignation des places – en particulier la circonscription d'un lieu du diabolique – est aléatoire. C'est bien davantage une dynamique qui est à l'œuvre.

Projections. Introspections

Cette dynamique est similaire à la relation qui lie Wegwart au tableau. Son envoûtement résulte en grande partie d'une telle projection. Son regard sur le tableau, après quelques détours, finit inlassablement, circulairement par ramener Wegwart vers lui-même :

Der Kaufmann Wegwart saß häufig still in seinem hoch über den Stadthäusern schwebenden Gärtchen. Oder er sann in der hellen Stube vor sich hin, in die ein unermeßlicher Himmel durch breite niedere Fenster drang. Manchmal sah er das Bild an, nicht allzu oft, er sah mehr in sich hinein oder in ein Buch. In eins der an Zahl zunehmenden Fachbücher über Malerei, über alte Kunst und ihre Restauration. Er schaute in diese Bücher, aber es geschah, daß er dabei nicht in ihnen las, sondern in einem Traum der vergangenen Nacht blätterte – abends, eh' er wieder zu träumen begann vom Bild. (HuH, p. 13)

Lorsque, dans la deuxième partie du roman, le regard de Wegwart s'absorbe exclusivement dans la représentation de la vierge séductrice, cela

est tant à mettre au compte des forces diaboliques et trompeuses du tableau qu'aux frustrations sexuelles du célibataire Wegwart. L'amour fétichiste pour la femme simulacre prend son essor en même temps qu'il fait la connaissance de la restauratrice Mélanie. Aux yeux de Wegwart, c'est la femme en chair et en os qui apparaît comme double/doublure de celle du tableau, elle n'en donne qu'une copie amoindrie. Son amour impossible pour l'une, corrélé à son incapacité à aimer l'autre, incitent Wegwart à la mise en scène à la fois diabolique et grotesque de ses phantasmes. Dans une sorte de délire de puissance, il demande à Mélanie de se déshabiller et de prendre, dans un petit bassin de son jardin, la pose de la "vierge dans l'œuf" du tableau. Mélanie s'avoue vaincue et s'exécute²⁷. Dans sa tentative de redoublement de l'œuvre, Wegwart est sans doute le grand maître du simulacre et du mensonge, mais il est surtout le premier trompé, ce que la 'victime' Mélanie ne manque pas de relever avec ironie :

Ich, die Tümpelnympe möchte was wissen.
Was denn? Aber er schien nicht recht neugierig zu sein.
Ob Sie zu jener im Ei in Ihren Zwiegesprächen – die halten Sie doch mit den Gestalten des Bildes? – ob Sie zu ihr Du sagen? Ohne Zweifel, denn das ist doch Ihre Geliebte, das ist Ihre wirkliche, Ihre ganz unwirkliche [Geliebte]. (HuH, p. 310)

En contrepoint de ces projections narcissiques de nature à la fois destructrice et autodestructrice, il y a les introspections de l'exilé allemand Funk. Pour lui aussi, le tableau crée l'illusion de la continuité entre l'espace du spectateur et celui des personnages représentés, il s'y projette, il s'y immerge :

Funk hatte eines Abends Wegwart gebeten, hie und da vor dem Bild allein sein zu dürfen, um gewissermaßen auf und in ihm langsam spazieren zu gehen. Einsam und unabgelenkt. Zögernd und sehr aufmerksam. Es biete so viele Parallelen zur Gegenwart; er wolle in Ruhe hinter die versteckten Gleichnisse, hinter die bestürzenden Ähnlichkeiten kommen. Das zu tun werde für ihn einen großen Reiz haben, der ihn geradezu peinige... (HuH, p. 59)

Mais il se distingue de Wegwart en plusieurs points essentiels : il voit et perçoit davantage en même temps qu'il garde à l'esprit, sans que son regard se laisse distraire, le *disegno* – à la fois dessein et structure – sous-tendant l'ensemble²⁸. En ce sens, sa vision du tableau/monde est comparable à celle attribuée à saint Antoine ; comme ce dernier, il voit le mal inouï menaçant le monde, comme lui, il a conscience que la lutte contre les tentations

27 Cf. dans la deuxième partie, le chapitre 50, p. 307-317.

28 "Aber Funk sagte sich, er sehe auf dem bezwingenden Bild – aus ihm heraus – auch weiterhin mehr Trabanten des Bösen, mehr Signa der Verruchtheit, mehr Belauerer und Zerstörer der Unschuld und Reinheit, als die Hand des Malers faßbar sie gemalt haben mochte; die Seele des Malers jedenfalls hatte sie hingesetzt und angebracht und bleibend untergebracht" (HuH, p. 54).

diaboliques relève aussi de la nécessité de livrer un combat intérieur, et par là éminemment individuel (HuH, p. 197).

A l'instar de saint Antoine dans la *Legenda Aurea*, Funk considère qu'il relève de son devoir de s'exposer à une lutte contre ses démons²⁹. Dans six chapitres qui viennent ponctuer l'intrigue principale de la deuxième partie, c'est-à-dire pendant que Wegwart sombre dans le fétichisme et le déni de réalité, Funk désire affronter, pour ainsi dire les yeux dans les yeux³⁰, l'ennemi qui l'obsède, en la personne de son ancien compagnon d'armes Adolf Hitler et qui apparaît ici sous le nom de Severin³¹. Cette confrontation se déroule sur le mode de la projection et de l'introspection. Le support en est à nouveau l'image, d'un genre différent cependant puisqu'il s'agit cette fois de photographies du Berghof³², dont Funk fait l'acquisition chez un photographe de Salzbourg³³. De manière frappante, il s'agit de photos représentant uniquement l'architecture du Berghof (2 vues extérieures, 4 vues des salles d'apparat) et qui constituent de ce fait une surface de projection idéale pour les rêves éveillés et les dialogues imaginaires qu'entreprend Funk afin de percer à jour son ennemi intime³⁴.

Funk confronte ses souvenirs de guerre avec ceux de Severin et le met face à ses contradictions. Funk argumente pied à pied pour démontrer à Severin que sa vision du monde est mortifère et lui prophétise la fin prochaine

29 Cf. Jacques de VORAGINE, *Légende dorée*, p. 131 : "Comme il était étendu par terre à cause de la douleur de ses blessures, il provoquait encore par force d'esprit les démons à de nouvelles luttes. Alors ceux-ci lui apparurent sous différentes formes de bêtes féroces, et le déchirèrent à coups de dents, de cornes et de griffes. Mais tout à coup apparut une clarté admirable qui mit en fuite les démons, et Antoine fut incontinent guéri".

30 C'est là un autre trait attribué au saint dans le roman : il est le seul à supporter de regarder sans ciller la vérité dans toute son horreur. Cf. par exemple HuH, p. 26-27, ou encore p. 102-103.

31 Malgré des recherches approfondies, je n'ai pas été en mesure de trouver la raison qui préside au choix de ce prénom.

32 Le pèlerinage au Berghof est popularisé très tôt, notamment par la firme Heinrich Hoffmann qui diffuse albums et cartes postales dès 1933, plus tard par Walter Frenz. Cf. Hans Georg Hiller von GAERTRINGEN, *Das Auge des III Reiches*, Berlin, 2006.

Il est peu probable que Alexander Moritz Frey ait pu avoir connaissance du texte de Benjamin sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. La seule version parue à l'époque est la traduction française, non autorisée, de Klossowski dans la *Zeitschrift für Sozialforschung des Frankfurter Instituts*, en 1936, la première version allemande ne paraissant qu'en 1955. Chez Frey, les réflexions sur l'esthétisation de la politique, sur les perceptions collectives en mutation sont toutefois présentes. De même, le concept de "l'aura" me paraît opératoire pour analyser certains des effets du tableau décrits dans le roman (son unicité, son irréductibilité à des notions, l'impossibilité de le reproduire...).

33 Cf. Chapitre 33 de la deuxième partie.

34 La nécessité de la connaissance intime de l'ennemi est un autre motif qui apparente Funk à saint Antoine : "Aber das Mädchen bleibt ihm fern, bleibt stumm in der Eischale, ihre Macht reicht nicht an ihn heran, – und was ihn im Augenblick entrafte im Geist, hat er im Geist erkannt als Teufelswerk. *Der durchschaute Feind wird nie siegen [...]*" (HuH, p. 27. C'est moi qui souligne).

de son système, sa descente aux enfers³⁵. Le fait que dans ces six chapitres, Severin soit toujours montré en position de faiblesse et qu'il cède point par point à l'argumentaire implacable de Funk, ne doit pas faire oublier qu'il s'agit de chimères, de mises en scène imaginaires de Funk. A la différence des autres protagonistes du roman, ce dernier ne se laisse en effet ni abuser, ni séduire, ni aveugler ; il est même le visionnaire de l'apocalypse du Reich. Son combat intérieur relève de la nécessité éthique, mais n'en est pas moins une preuve de son impuissance, le laissant démuni, contraint de quitter l'Autriche (Funk passe en Tchécoslovaquie, Frey lui-même passe en Suisse) ; du même coup il disparaît du récit.

La vision prophétique de la fin du Reich qu'élabore Funk dans le dernier des épisodes de Severin a ceci de distinctif qu'elle est très imagée. Funk imagine que les quatre dignitaires principaux du Reich³⁶ soient enfermés et exposés au vu de tous dans une coupole en durite, qu'ils y soient nourris au moyen de trappes dans le sol de sorte que, inévitablement, ils finissent par s'étouffer dans leurs propres excréments. La scène évoque la vision infernale d'un Bosch contemporain³⁷ comme si l'inéluctable retour du Mal faisait surgir de période en période le même type de représentations ou réactualisait des œuvres anciennes³⁸.

La tentation de l'art

Alexander Moritz Frey se livre à ce travail en ayant recours à une double distanciation, passant par les emprunts au récit fantastique du XIXe et le recours à une écriture ekphrastique. L'intrigue principale est au fond singulièrement intempestive : l'envoûtement de Wegwart par le tableau, la lutte entre la femme en chair et en os et le simulacre, la 'guérison' de Wegwart, qui n'est rien d'autre qu'un repli dans une idylle un peu mièvre, semblent se dérouler dans le 'monde d'hier'. Le lecteur est toutefois happé par le roman comme Wegwart l'est par le tableau, quand, dans la deuxième partie, il se laisse tenir en haleine par les divers rebondissements amoureux ou par les péripéties autour de la disparition le tableau. Comme Wegwart, comme le narrateur, le lecteur abandonne Funk à son destin incertain et préfère refouler une réalité insupportable³⁹.

35 "Noch etwas ?, wiederholte er schläfrig. Nein, nichts mehr, das war das Letzte, Severin. Begreifst du nicht ganz? Es ist das Letzte, das Ende, das Hinabfahren" (HuH, p. 347).

36 On reconnaît Göhring, Göbbels, Himmler et Hitler lui-même : "...ein ganz Dicker, ein Humpelnder, einer mit einem Zwickel vor dem gerfrorenen Gesicht, und selbstverständlich der Meister vom Ganzen, der Kapellmeister der Untergangssymphonie" (HuH, p. 342).

37 J'emprunte l'idée d'un Bosch contemporain à H.-A. WALTER, *Der Meisterzeichner...*, p. 96.

38 "Und wie sehr 'paßt' Bosch auf die heutigen Tage. Wie sehr erfaßt er ihre Lieblosigkeit, ihre Hitze ohne Wärme. Ihr donnerndes Elend [...]" (HuH, p. 81).

39 "Funk sprach wie zu einem Kranken: 'Wir haben gar nicht die Kraft, die Wirklichkeit zu sehen. Unaufhörlich weichen wir aus, verstecken uns – oder alles Übrige. Es gibt keinen

Le double truchement sur lequel repose le dispositif narratif témoigne certes d'une stratégie de l'esquive. On peut aussi y reconnaître la difficulté, que rencontre par ailleurs la quasi totalité des auteurs et artistes contemporains, de trouver une représentation adéquate, une interprétation univoque de la figure d'Adolf Hitler. L'identification entre Hitler/Severin et le diable, le Troisième Reich et l'enfer est toujours suggérée par le biais de dédoublements, de déplacements, de jeux de miroirs, elle n'en est pas pour autant rendue explicite. Les liens qui s'établissent sont de nature associative et analogique, métaphorique et chiffrée.

En ce sens, on peut rapprocher la trame narrative du roman de l'agencement du tableau : sa structure éclatée en une multitude d'actions induit une forme de distraction. Les modes d'action du tableau sont une mise en abyme des modes d'action du récit (ou *vice-versa*) : tous deux utilisent les armes du diable en ayant recours à la séduction, à une certaine tromperie, un brouillage des pistes. Ils éblouissent et procurent volontairement un plaisir malhonnête en ce qu'il repose sur un déni de réalité. D'un autre côté, ils rendent aussi visible ce qui est invisible, la présence du Mal, le danger des tentations, la simultanéité d'événements contradictoires dans un monde absurde et inhumain et mettent en relief l'ambiguïté fondamentale des comportements humains.

Au lecteur alors de se frayer un chemin et de définir sa propre trajectoire à travers sa lecture et à travers sa perception de l'ailleurs spatio-temporel du tableau, polymorphe et tentaculaire, qui change sans cesse de visage et s'insinue partout. La complexité du statut de ce dernier repose sur son irréductibilité à une seule notion ou fonction, puisqu'il est à la fois secret et mystère jaloué, objet de désir – entre autre érotique et fétichiste –, instrument du déni de la réalité, miroir du sujet regardant, surface de projection, chiffre pour l'univers infernal du III^e Reich, pour reprendre les principaux aspects que nous avons dégagés. L'intrigue, les personnages, le narrateur, l'auteur, l'écriture se positionnent bien par rapport à ce centre indéniable, mais la nature même de celui-ci semble paradoxalement tenir d'une nébuleuse⁴⁰ qui ne feindrait de rassembler que pour mieux mettre en évidence une dislocation, une discontinuité des plans.

Le clivage interne d'un espace qui se stratifie et se démultiplie tout en s'affirmant comme un tout a sans doute un rapport étroit avec l'espace littéraire. Dans la mesure où l'écriture ekphrastique est toujours une "double représentation", soit la représentation langagière d'une représentation visuelle, et qu'elle lie de ce fait indissociablement deux domaines réputés hétérogènes mais renvoyant dans ce cas circulairement l'un à l'autre, elle comprend toujours un aspect poétologique. Cet art au "second degré" crée

nüchternen, geraden, unerbittlichen Geist, aber immerfort gibt es die Flucht des Geistes vor der Wahrheit" (HuH, p. 103).

40 A un autre niveau, on pourrait attribuer ces mêmes caractéristiques à Severin/Hitler, qui se présente comme un autre élément central du récit, mais dont les contours se dérobent en définitive tant à la perception qu'à l'intellect.

l'espace nécessaire à une prise de distance théorique et permet d'inscrire à l'intérieur même du texte son propre projet esthétique.

Le tableau est prétexte à de nombreux questionnements artistiques, qui reflètent sans nul doute ceux de Frey concernant les possibilités et les fonctions de l'écrivain en exil. Les personnages se passionnent pour des réflexions sur les conditions de la production et de la réception de l'œuvre d'art, sur les liens entre fond et forme (et notamment sur la manière adéquate de représenter l'ordre et le désordre⁴¹). Il est question à plusieurs reprises des démons qui habitent l'artiste⁴² et que l'œuvre permettrait tantôt d'exalter, tantôt de juguler⁴³. La question des intentions de l'artiste et de la finalité de l'œuvre culmine dans une discussion sur Bosch entre Wegwart et Promesser, une discussion d'ailleurs que les historiens de l'art continuent de mener jusqu'à aujourd'hui. Afin de déterminer de quelle sorte il conviendrait d'interpréter l'œuvre de Bosch, Promesser décrit deux positions extrêmes que pourrait occuper l'artiste : celle du moralisateur et celle du cynique⁴⁴.

De fait, le projet de Frey paraît osciller entre ces deux positions. Il y a d'un côté le geste qui vise à ériger un mythe de la responsabilité individuelle totale à travers la figure de saint Antoine, et, par analogie, à travers le personnage de Funk. Cette dimension éthique se retrouve aussi dans le travail de l'écrivain qui se force à regarder les choses en face et à leur donner forme "dans la souffrance"⁴⁵. De l'autre côté, de la même manière que Funk a conscience de son impuissance, l'auteur Frey a conscience de la sienne, sans pour autant se refuser le plaisir de continuer à raconter des histoires d'un autre temps.

L'idée de l'incapacité de l'écrivain à saisir désormais son époque sous une forme adéquate s'inscrit à plusieurs reprises en creux dans le texte : il est par

41 "Aber es muß doch unruhig und flatternd sein, weil es aussagen will über die wabernden und bösen Dinge der Welt'. Gerade deshalb müßte es – wie alle hohe Leistung – ruhig und stark und konzentriert sein. Es müßte geordnet über die Unordnung aussagen. Es ist aber selbst unordentlich" (HuH, p. 165).

42 "Ja – das Ganze behandelte die Versuchung des heiligen Antonius, eine seiner vielen Versuchungen, wie sie dargestellt sind von den besessenen Händen der Maler, die sich fürchten vor den Gruben des eigenen Herzens, in denen die Dämonen sprungbereit hausten. Waren sie zu bändigen? Oder brachen sie aus und machten einem das Leben sauer, indem sie's anzufüllen verstanden mit giftiger Süße?" (HuH, p. 22).

43 Comparer par exemple les passages HuH, p. 33 et HuH, p. 29.

44 "Sie sind sich doch klar", sagte Promesser, 'Bosch war nichts weniger als ein armseliger Moralist. Man kann sich mit voller Berechtigung fragen: war er ein Zyniker? War er ein Gläubiger im Sinn seiner Zeit, oder ein über allem Glauben und Unglauben betrachtend Stehender, ein aus der Distanz des Künstlers phantastisch Schöpfender? Inbrünstig nur um der Kunst willen, nicht einer Kirche zuliebe, die ihm nichts anhaben konnte, wenn's um die Formung seiner Visionen ging. [...] Ein in die Kirche Eingespannter – oder wie zum Sprung auf die irrealen Realitäten der Welt Gespannter? [...] 'Mir scheint, verehrter Professor', wagte sich Wegwart vor, es ist doch so: einmal neigt man dieser Auslegung zu, einmal jener. Daß sie das erlauben, daran erweist sich die ungeheure Potenz solcher Kunstwerke'" (HuH, p. 81).

45 "Ursprungsland – wahres, einziges – ist das unermessliche Reich des großen Visionärs gewesen, darin er leidend und formend sich bewegt hat" (HuH, p. 378).

exemple question de l'impuissance des mots⁴⁶, de l'absurdité de jongler avec les lettres⁴⁷, ou encore la pertinence de l'écriture ekphrastique, sur laquelle repose pourtant le principe même du roman, se voit-elle indirectement remise en question dans une conversation entre Wegwart et Promesser :

Gewöhnen Sie sich an die Schiefheit der Bilder. Unser Hang in blühenden Vergleichen und bewegten Bildern zu sprechen, entspringt der romantischen Sucht, den nüchternen Fakten des Daseins, die sich stets grausam anlassen, zu entlaufen. Wir glauben, ein prächtig von uns erzeugtes Kerlchen sei unterwegs, wir laufen zur Hebamme –und auf die Welt kommt das tertium comparationis, als welches immer eine Mißgeburt ist. HuH, p. 182

La représentation du monde diabolisé est un devoir et une impossibilité, *Le Ciel et l'Enfer* se veut être la dramatisation de cette aporie.

⁴⁶ Par exemple HuH, p. 224, p. 449.

⁴⁷ Cf. HuH, p. 442. Le narrateur du roman a un goût prononcé pour les jeux de mots, les allitérations et le assonances qui deviennent de plus en plus nombreux dans la dernière partie du roman, comme si la langue obéissait à une logique propre, indépendante des choses désignées.