Germanica

22 | 1998

La crise des relations interpersonnelles dans la
littérature de langue allemande du XXe siècle

Peter Handke, *La Femme gauchère* : du récit aux images

P. Handke, Die linkshändige Frau : vom Wort zum Bild.

Brigitte Desbrière-Nicolas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1330>

DOI : 10.4000/germanica.1330

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 1998

Pagination : 145-159

ISBN : 9770984263203-22

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Brigitte Desbrière-Nicolas, « Peter Handke, *La Femme gauchère* : du récit aux images », *Germanica* [En ligne], 22 | 1998, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1330>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Peter Handke, *La Femme gauchère* : du récit aux images

P. Handke, Die linkshändige Frau : vom Wort zum Bild.

Brigitte Desbrière-Nicolas

On ne connaît jamais un être, mais on cesse
parfois de sentir qu'on l'ignore.
A. Malraux, *La Condition humaine*.

- 1 *La Femme gauchère*¹ est la dernière publication d'une série de quatre livres de fiction publiés par Peter Handke dans les années 70 et par lesquels il renoue avec la tradition de la prose narrative si violemment contestée dans la période précédente, lorsqu'il se livre exclusivement aux expérimentations formelles. Chacune de ces œuvres présente un personnage central auquel se rattache un semblant d'histoire ayant pour toile de fond une situation de crise plus ou moins nettement associée à la dissolution du couple du protagoniste et laissant apparaître en filigrane une réflexion sur la complexité de la relation à l'altérité².
- 2 *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1970), récité maillé d'un nombre impressionnant de situations de communication – ainsi que le suggère déjà son titre métaphorique – peut être lu comme la démonstration conséquente des aléas inhérents au face à face avec l'autre³. Les dysfonctionnements intervenant dans les échanges entre individus y sont généralement imputables aux désordres intérieurs. Cette analyse est d'ailleurs reprise en 1975 dans *L'Heure de la sensation vraie*. Quant à l'évocation du périple américain du narrateur de *La Courte lettre pour un long adieu* (1972), elle met davantage l'accent sur un thème qui sillonne discrètement les deux autres livres, à savoir la nostalgie de la relation idéale à l'autre. Le récit publié en 1976 développe cet aspect en mettant en scène une femme mystérieusement qualifiée de gauchère. Par sa décision subite et imprévisible de rompre avec la vie de couple, sans pour autant rejoindre les rangs des féministes incarnées par son amie l'institutrice Franziska, elle suscite étonnement, agressivité et interrogations. Par sa manière singulière d'affronter les pesanteurs de la solitude, par son inébranlable détermination, par sa présence silencieuse, elle réussit même dans l'étrange scène finale de métamorphose à entraîner

dans son sillage ceux à qui elle a su résolument imposer sa nouvelle façon d'être. Ce récit se distingue des précédents par le choix du protagoniste, une femme, et par le fait que, pour la première fois, l'écrivain devient cinéaste.

- 3 Le passage au cinéma ne saurait surprendre. Ainsi que l'observe Joachim Paech⁴ : qui veut vivre de l'écriture à l'époque des multimédia doit adapter l'offre aux exigences du marché et s'affirmer dans les différents domaines. Mais pour être fondée, cette remarque d'ordre général ne saurait suffire. Il est plus judicieux de rappeler que Peter Handke fait partie de cette nouvelle vague d'intellectuels des années 60 que Georges Perec a décrit en ces termes : « Ils appartenaient, de par leur âge, de par leur formation, à cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence... Ils étaient cinéphiles. C'était leur passion première ; ils s'y adonnaient chaque soir, ou presque »⁵. De fait : le jeune écrivain autrichien rédige en 1968-69 plusieurs essais consacrés au Septième art, à ses genres et surtout à son langage⁶. En outre, il n'est pas une œuvre en prose publiée au cours des dix premières années de sa carrière littéraire qui ne mentionne salles obscures, scènes de films, noms d'acteurs ou de réalisateurs ou qui ne manifeste dans l'écriture même un regard portant l'indéniable empreinte de la technique cinématographique⁷. Imperceptiblement Peter Handke passe du rôle d'« écrivain sous influence » et de critique à celui de réalisateur. Peter Handke s'explique sur ce passage à la pratique du langage filmique : il procède moins d'une recherche permanente de nouveaux modes d'écriture que d'une nécessité intérieure.
- 4 Peter Handke a l'habitude de mettre à profit les sollicitations de la presse et de la critique, et il associe volontiers à ses livres des commentaires destinés à lever les ambiguïtés de lecture. Les informations ne manquent pas sur la genèse de *La Femme gauchère* puisque l'écrivain-cinéaste ouvre ses portes à quelques journalistes pendant le tournage. *La Femme gauchère* a été initialement conçue comme scénario, puis mise en prose et finalement en images, grâce aux encouragements de Wim Wenders (et au remarquable travail de son cameraman Robby Müller)⁸. À l'évidence Peter Handke s'efforce d'en faire une œuvre à part : il a voulu que la sortie en librairie du récit (1976) fût en quelque sorte confidentielle – ce qui lui vaut d'atteindre un record de ventes. Quant à la présentation du film au festival de Cannes en 1978, elle donne lieu dans le journal *Le Monde* à la publication d'un long entretien avec Yvonne Baby⁹. On y découvre un lien jusque là insoupçonné entre *Le Malheur indifférent* et l'histoire de Marianne. Après avoir montré comment sa mère avait été, de l'enfance au soir de l'existence, confrontée à l'absence de toute communication avec l'autre, et laminée par des modes de vie stéréotypés, Peter Handke éprouve le besoin d'« inventer une femme qui tout en étant lasse, épuisée, devienne intouchable, comme ce privé Marlowe dans les romans de Chandler... (qui) lorsqu'il a dénoué une énigme et vécu une grande expérience, de retour chez lui, retrouve un calme d'éternité. » Cette affirmation, où la part du rêve est clairement énoncée, peut être ressentie comme paradoxale dans la mesure où elle semble en apparente contradiction avec la réception habituelle du film qui souligne l'inexistence d'une intrigue dramatique au profit de la présentation statique des menus faits du quotidien vécus par la femme et son enfant.
- 5 En réalité Peter Handke devient cinéaste pour donner vie à un double rêve. Il s'agit d'une part, de transmettre par l'image la folle idée d'une communication entre les êtres qui ne serait pas fondée sur l'exécution mécanique de gestes et de paroles « appris par cœur »¹⁰, mais qui prendrait ses racines dans l'intuition du mystère des intériorités, offert à la curiosité d'un regard détecteur de vie. D'autre part, cette évocation de

relations personnelles régénérées s'inscrit dans une démarche de communication plus vaste visant à établir entre le créateur et le destinataire un réseau d'échanges intenses non-verbaux où le regard devient, à ce niveau aussi, un moyen privilégié. Aussi est-il intéressant d'observer d'abord succinctement les modifications intervenues entre le livre et le récit filmique de l'aventure de Marianne, pour ensuite analyser la stratégie complexe mise en œuvre par l'artiste de l'image qui, transgressant les limites du réel, veut rendre visible l'insolite, et faire partager l'espoir d'une relation idéale. Grâce à des emprunts subtils au Septième art et à la littérature, Peter Handke crée un lieu de rencontre ancré dans l'imaginaire et convie le spectateur à la projection d'un « conte moderne », conçu comme un récit qui, « s'inscrivant entre la fable et la nouvelle, préserve la brièveté de l'une et le didactisme de l'autre et les croise dans un mélange de réalisme et de merveilleux »¹¹.

*

- 6 Le glissement vers le conte s'accompagne de modifications diverses. Certaines, les moins nombreuses, sont flagrantes. La plus évidente concerne le lieu où se déroule « l'histoire » qui se déplace d'une zone pavillonnaire anonyme des environs de Francfort-sur-le-Main à une morne banlieue parisienne aux villas en meulière. Certes, le paysage hivernal de collines dépouillées demeure, mais ce transfert, impliquant un décalage entre l'implantation géographique et la réalité linguistique des protagonistes, nimbe déjà les images d'un imperceptible voile d'étrangeté. L'environnement général évolue lui aussi par l'abandon d'éléments trop marquants de la culture contemporaine : le téléphone disparaît, le récit stéréotypé d'inspiration féministe que Marianne s'impose de traduire, cède la place au conte de Flaubert, *Un cœur simple*. Le disque de Jimmy Reed, *The lefthanded Woman* se tait pour ne laisser subsister que les bruits de la périphérie urbaine et s'égrener quelques mesures de Bach et de Vivaldi. Ainsi la métamorphose s'opère-t-elle subtilement : la solitude se radicalise, le reflet d'un témoignage d'émancipation banale aux contours appuyés s'efface, l'intemporalité s'installe subrepticement.
- 7 Toutefois Peter Handke l'écrivain exigeant, le cinéphile averti, ne saurait se satisfaire de telles transformations. La perspective narrative déjà adoptée dans le livre, celle de l'observateur extérieur, s'accentue, elle s'enrichit des apports spécifiques du cinéma non liés au langage, s'opposant ainsi à celle du conte littéraire au sens strict qui fait intervenir le narrateur et souligne la médiation. À noter d'abord le choix du visage donné à la femme gauchère, celui d'Edith Clever. Elle vient, un an plus tôt, de tenir le rôle de la Marquise d'O., dans une adaptation du récit de Kleist réalisée par Éric Rohmer, lequel s'était proposé, au travers d'une comédienne rayonnant la dignité, « non pas de narrer une aventure inouïe [...], mais de développer un discours à la fois frémissant et solennel sur la découverte de la vérité intérieure »¹². À noter aussi le commentaire de Claude Beylie¹³ sur la gestuelle d'E. Clever : « c'est la même candeur languide que celle des actrices allemandes du muet, le même frémissement contenu, la même emphase du geste ». Troublante dans cette remarque est la référence au cinéma muet, qui anticipe la démarche handkéenne visant à dépasser le réel pour accéder au domaine du conte par l'intégration d'emprunts au cinéma muet. En effet, ce qui retient d'emblée l'attention du lecteur devenu spectateur est sans aucun doute le mutisme absolu gardé par l'héroïne pendant les vingt premières minutes de projection jusqu'à la scène matinale où, au sortir d'un hôtel de luxe avec son mari qui rentre de voyage

d'affaires, elle exprime l'obscur désir de rester seule avec son enfant. Des sobres dialogues esquissés dans le récit, il ne reste que les partitions des interlocuteurs de Marianne, de l'enfant, plutôt taciturne, et de l'homme qui n'en paraît que plus prolixe. Il ne serait d'ailleurs pas exagéré de qualifier de muettes la plupart des séquences qui précèdent l'entrée en scène de Bruno. Les séquences sans paroles abondent également dans la suite du film. Aux interminables promenades dans le grand air morne des banlieues, aux longues veillées de travail solitaire s'ajoute l'indéniable beauté d'images insolites qui se logent dans la chambre noire de la mémoire : ces feuilles de thé rayonnant étrangement dans une infusion dorée sur un coin de table éclairé, l'or flamboyant habillant la transparence d'un banal flacon de détergent sur un évier, et surtout la luminosité inoubliable de ces fruits exotiques à la chair colorée, rompus avec gravité devant l'âtre par la mère et l'enfant agenouillés face à face autour d'une table raffinée, dressée à même le sol comme dans les pays du lointain Orient. Un angle de prise de vue à la façon d'Ozu, la caméra est placée très bas, donne à ce tableau de l'harmonie partagée une atmosphère de force et de sérénité.

- 8 D'ailleurs Peter Handke ne manque pas de semer ici et là des indices témoignant de sa volonté d'inscrire l'œuvre dans la tradition des premières images du cinéma. Deux passages se rapportant sans équivoque à une situation de communication difficile peuvent être cités. Il s'agit d'abord, dans une salle de cinéma où Marianne accompagne son fils, de la projection en noir et blanc de l'extrait muet d'un film d'Ozu¹⁴ destiné à attirer l'attention du spectateur sur les abîmes de l'intériorité et la densité des échanges non-verbaux. Il se compose d'une alternance de plans moyens et rapprochés qui intriguent par la répétition à l'infini des frappings de mains d'une famille japonaise assise en rond, et par l'expression contrastée des visages des parents et des enfants. Tandis que le garçonnet et la fillette s'adonnent innocemment au jeu, un drame se déroule et se dénoue en deçà du langage entre les adultes visiblement livrés aux désordres intérieurs. Le second exemple est, sur un mode plus caricatural, une évocation de relations humaines fondées sur la provocation. Deux enfants miment un face à face rigide et silencieux qui fait immédiatement surgir le souvenir de Laurel et Hardy.
- 9 Ce parti pris narratif du cinéaste qui raconte en silence l'aventure d'une jeune femme rompant brutalement avec les liens sociaux, prend indéniablement appui sur la réflexion menée par les critiques de cinéma des années 20 sur les apports spécifiques du nouvel art et dont Jeanne-Marie Clerc se fait l'écho dans son étude intitulée *Littérature et cinéma*¹⁵. Comme Antonin Artaud « qui approfondit le paradoxe d'un cinéma que sa fidélité aux apparences conduit au-delà du réel »¹⁶, ces chroniqueurs proclament la capacité de l'objectif de la caméra à restituer la spontanéité d'une vision originelle. J.M. Clerc résume en ces termes un constat alors très répandu : « ce que le cinéma découvre aux gens de lettres, ce sont, grâce à ses possibilités techniques, des aspects insoupçonnés du monde ». « Sur l'écran les objets énormes deviennent superbes, écrit Jean Cocteau, nous croyons les voir pour la première fois »¹⁷. Puis, poussant plus loin son analyse, J.M. Clerc indique : « l'idée que les écrivains acquièrent peu à peu du cinéma est dominée par cette nouvelle sensibilité fusionnelle et synchrétique qui semblait aux antipodes des vertus séparatrices liées jusqu'alors à l'exercice rationnel du regard... (un) nouveau réalisme fondé sur l'ambivalence de ce complexe de rêve et de réalité (est) révélé par le film ».

- 10 Ainsi Peter Handke se dote-t-il, pour présenter une réflexion originale sur la complexité des relations intersubjectives, pour peindre les turbulences du monde intérieur, d'un mode d'expression régénéré à la source même d'un art cinématographique, qui « rendrait directement sensible ce qui n'avait jamais pu être que suggéré à travers les équivalences imparfaites des mots¹⁸ ». Les essais sur le cinéma de 1968 – comme ceux consacrés à la littérature dans les années 60 – reflètent la même obsession : la nécessité pour l'artiste de poursuivre inlassablement la recherche d'innovations formelles destinées à ébranler les habitudes de perception fondées sur les automatismes, à rendre voyants ceux que la pratique routinière de langages stéréotypés a plongés dans la cécité. Le pouvoir des mots et des images, tué par des structures répertoriées, doit être reconquis. Le poète se fait alors créateur d'images premières pour présenter sous un éclairage inédit les relations humaines et pour mettre au jour les indices du renouveau.

*

- 11 Comment avec *La Femme gauchère*, Peter Handke contribue-t-il à la réalisation de l'ambitieux projet de « reconstruire la visibilité du monde » pour reprendre une formule de J. Le Rider¹⁹ ? Il ne se contente pas d'emprunts au cinéma muet, il élabore une stratégie complexe qui intègre également les signes de renouveau relevés dans le cinéma d'art et d'essai des années 60, ou imaginés par lui à leur contact. Il disperse dans le déroulement lent des images reflétant la nouvelle vie quotidienne faussement transparente de Marianne quelques signaux discrets mais insolites, voire dérangeants. Ainsi cette tulipe²⁰ qui, au centre d'une image, pendant le repas au restaurant, finit d'éclore et commence à s'effeuiller, générant un léger malaise chez le spectateur. C'est aussi ce plan inattendu, lors d'une promenade au crépuscule de l'héroïne, sur une ombre humaine qui s'élance du cadre irréllement bleu d'une fenêtre ouverte et s'écrase... dans l'imaginaire du spectateur. Peter Handke met ici en pratique ce qu'il désignait une dizaine d'années plus tôt comme « formaler Schock », destiné à entraîner le contemplateur vers la réalité onirique dissimulée par un écran en deux dimensions.
- 12 Le lumineux récit filmique de Peter Handke fait explicitement référence au conte populaire pour le dépasser. Dans cette œuvre constituée de reflets plus ou moins fuyants, le miroir prend une place déterminante. Pour Bruno, l'époux congédié, homme d'affaires avisé, le type même de l'être avide d'un bonheur conforme aux images propagées par une société fondée sur la consommation, la superficialité et le pouvoir, le miroir donne une image lisse de l'autre, non problématique, semblable à la photographie qui fige dans une attitude celui qu'elle retient sur le papier. Si Bruno semble à la fin des deux récits se libérer de son attachement maniaque aux photographies et percevoir les manifestations de la vie, il le doit à celle qui a su poser l'intervalle entre elle et le monde. Lorsque Marianne plonge son regard étincelant dans le miroir, c'est pour y déceler l'énigme de son être et puiser la force d'imposer au regard des autres sa présence dans toute sa densité. Ainsi après le départ de Bruno :
- Meint was ihr wollt. Je mehr ihr glaubt, über mich sagen zu können, desto freier werde ich von euch [...] Wenn mir in Zukunft jemand erklärt, wie ich bin – auch wenn er mir schmeicheln oder mich bestärken will – werde ich mir diese Frechheit verbieten.
- 13 Gauchère, Marianne ne l'est pas que dans le reflet du miroir, elle l'est par l'espace que – comme tous les gauchers – elle doit conquérir parmi les autres. Le merveilleux pour

elle, c'est l'histoire qui s'écrit à chaque regard nouveau posé sur l'autre. Pour Bruno, en revanche, c'est le bonheur de pacotille. Les éléments constitutifs du conte traditionnel sont attachés à l'évocation de sa personnalité. Ainsi à son retour de voyage émet-il un vœu : fêter les retrouvailles avec Marianne dans un cadre inhabituel, la maison étant ce soir-là un lieu trop privé. Il a le sentiment de vivre des heures exceptionnelles et déclare au seuil de la chambre d'un établissement cossu :

Heute Abend kommt es mir vor, als ob sich alles erfüllte, was ich mir je gewünscht habe. Als ob ich mich von einem Glücksort zum anderen zaubern könnte, ohne Zwischenstrecke. Ich fühle jetzt eine Zauberkraft, Marianne. Und ich brauche dich. Und ich bin glücklich.

- 14 Cette phrase doit être rapprochée de celle prononcée quelques instants auparavant dans l'ambiance feutrée du restaurant : « Welch eine Geborgenheit ! Welch eine kleine Ewigkeit ! », reprise presque littérale de la réplique d'un personnage de Schnitzler qui compense le vide intérieur par la théâtralisation de sa vie²¹. Dans le conte didactique proposé par Peter Handke, le merveilleux, voire son simulacre, émane ainsi du mélange insolite de références voilées aux représentations nées de la plume ou de l'objectif de ceux qui ont ouvert la voie à l'exploration de l'âme humaine, étouffée par le carcan des conventions sociales.

- 15 Marianne, la femme gauchère, est un être venu d'ailleurs, peut-être d'une réminiscence cinématographique du *Lefthanded gun* (*Le Gaucher*) de A. Penn²² qui s'ouvre sur la lecture du célèbre texte de l'Apôtre Paul révélant la vraie vie au-delà des apparences²³. Moins hasardeuse est sans aucun doute la référence déjà mentionnée à l'adaptation de *Die Marquise von O...* L'histoire de l'héroïne, femme énigmatique, plongée dans une situation singulière, fonctionne comme un filtre qui manifeste le mystère auréolant l'aventure de *La Femme gauchère* et y introduit une part de rêve. Un fait ne manque pas d'étonner : un portrait fidèle de Marianne – qui partage avec la plupart des personnages de l'auteur-cinéaste des *Contes moraux* la particularité de « révéler brutalement ce qui se passe dans leur tête »²⁴ – peut être brossé en rapprochant quelques citations éparses du récit de Kleist. Certaines caractérisent sa façon d'être et de vivre la situation inouïe :

eine Dame, die einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt... mit solcher Sicherheit tat [...] / ihre Augen glänzten/Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht/wenige Tage nur waren verflossen, als der Schmerz ganz und gar dem heldenmütigen Vorsatz Platz machte, sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten. Sie beschloß, sich ganz in ihr Innerstes zurückzuziehen / das Gefühl ihrer Selbständigkeit (wurde) immerlebhafter in ihr /

²⁵

- 16 La réaction des proches s'y retrouve aussi :

Was ist es, das dich beunruhigt ? Ist es weiter nichts, als dein innerliches Gefühl ? / Sie soll dir sagen, daß du eine Träumerin, und nicht recht klug bist.

- 17 Pour être réussie, l'expérience de Marianne n'en n'est pas moins douloureuse ! Elle connaît les pesanteurs de la solitude, l'épreuve du regard que les autres jettent sur elle et qui reflète moins la curiosité et l'intérêt que le malentendu (l'amie féministe), la commisération (l'éditeur), le mépris et l'agressivité (Bruno). Il lui faut désormais s'affranchir des représentations de ses proches qui l'enferment dans des grilles de classification commodées, censées les protéger du doute face à sa nouvelle façon d'être. Pourtant la stratégie avérée s'émousse devant l'assurance tranquille de Marianne, devant sa force mystérieuse qui confine à la subversion silencieuse, et engendre la transformation des êtres.

- 18 L'utilisation des formules propres au conte marque le passage du stade de la domination de Bruno, à celui de la rupture, provoquée par le souhait apparemment immotivé de Marianne qui s'efforce d'abord de le taire (Bruno : « Wehe, wenn du es nicht sagst » / Marianne : « Wehe dir, wenn ich es sage ! »). Mais la métamorphose des comportements que la seule présence de Marianne suscite dans la scène nocturne finale s'opère sur le mode onirique. Aucune sonnerie de téléphone ne justifie plus la réunion de tous les acteurs de l'histoire. Le merveilleux prend très naturellement possession de l'espace et des êtres dans le silence d'une pièce blanche et spacieuse ayant pour tout décor une grande cheminée de pierre claire au foyer éteint, une applique murale projetant une lumière intense mais diffuse, un fauteuil à bascule de bois sombre et une table basse noire traversée d'une large traînée blanche. L'ombre et la lumière rythment la séquence où se retrouvent autour de Marianne les figurants de l'ancien monde, Bruno, Franziska et l'éditeur mais aussi un acteur au chômage, une vendeuse fatiguée, le chauffeur de l'éditeur, resté jusque là sans visage. Il ne se passe rien. De la scène du livre ne subsiste qu'une suite de plans dépouillés, la musique de fond disparaît, les gestes esquissés se raréfient. Les paroles parcimonieusement échangées se sont épurées du quotidien et les quelques mots prononcés ne sont plus que les légendes poétiques d'images symboliques marquant des seuils. C'est la remarque faite à Bruno par l'enfant qui s'endort dans l'obscurité bleutée par une mappemonde éclairée « Ihr seid alle so seltsam still » ; c'est la déclaration de l'acteur aux côtés de Marianne dans l'encadrement de la porte de la terrasse sous un disque de lumière : « es gibt manche so weit entfernte Galaxien, daß ihr Lichtschwächer ist als das bloße Hintergrundleuchten des Nachthimmels » ; c'est le court soliloque de la vendeuse au milieu de l'assemblée recueillie, elle recouvre la vue après une journée harassante, c'est l'aveu de la militante, Franziska, qui rêve de solitude, et surtout c'est le mutisme attentif de Bruno. C'est enfin le chauffeur qui confesse son art : seulement regarder... Marianne est l'initiatrice de cette « modification » étonnante et discrète. L'agencement savant des plans fait entendre le dialogue silencieux mené avec chacun. La succession complexe des images de groupe, de couples et d'individus, montre que s'il ne se passe rien devant l'objectif, le regard du cinéaste capte les signes des métamorphoses qui se produisent « dans les têtes ». Après le départ des invités, le regard poétique s'affirme pour dire la victoire de la gauchère, par la lecture silencieuse de Marianne en voix *off* du texte de Flaubert. Ce regard s'affiche ostensiblement au travers des vues alors projetées. Une série de gros plans, inhabituels dans le film, sur le visage de Marianne est brusquement interrompue par une image démesurée de ses yeux grands ouverts et empreints d'une indéfinissable tristesse. Après un bref détour près de l'enfant endormi, l'objectif embrasse par des plans d'ensemble les plus vastes horizons d'un jour nouveau, une autoroute urbaine et un grand fleuve tranquille :

Il se fit un grand silence. Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avança les narines, en la humant avec une sensualité mystique. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît.

- 19 L'apaisement s'installe. Le conte de printemps proposé par R. Handke s'achève sur les dernières lignes de celui de Flaubert solennellement égrenées et une pluie légère de pétales roses conduit sans transition aux scènes du quotidien dans les couloirs du métro d'une grande ville. Là où peut-être un jour les êtres cesseront de marcher côte à côte sans se regarder...

*

- 20 Après les récits de crises générées par l'absence de communication ou par les perturbations entravant les échanges interpersonnels, Peter Handke choisit la forme du conte et une narration filmique réinventée pour affirmer son rêve et le transmettre. À l'évidence ce n'est pas la dissolution du couple qui est au centre du film, mais la recherche de l'authenticité dans la relation à l'autrui, l'affirmation de l'unicité des êtres et la dénonciation de l'impudente imposture qui répand le bruit d'une possible connaissance de l'autre. Le langage iconique exerce une subversion silencieuse, annonce un bouleversement inouï de l'ordre du monde qui, né d'une nécessité intérieure, s'ouvre à tous les possibles. Le processus de réécriture par l'image fait subir au récit des modifications radicales. Elles sont certes l'aboutissement de la stratégie avisée du créateur, mais elles sont aussi inhérentes à la spécificité même du mode d'écriture filmique. En réalité, Peter Handke n'innove pas vraiment. Pour dire la bonne nouvelle du regard qui fera germer la relation idéale à l'autre, il fait sienne l'expérience des illustres prédécesseurs, écrivains-cinéastes que sont A. Malraux²⁶ et Jean Cocteau²⁷. Eux aussi ont transposé leur œuvre romanesque ou théâtrale au cinéma afin de rendre plus sensible la présence de l'irréel au cœur du réel. J.M.Clerc constate à ce propos : « des mots aux images, les histoires se purifient au fur et à mesure que, à travers la présence opaque des personnages, elles acquièrent une densité de vie pour le spectateur »²⁸. Se référant à Cocteau, elle ajoute : « Le cinéma a révélé au poète la possibilité d'établir une communication discrète et tacite avec le spectateur dont la subjectivité créatrice s'approprie, dans le secret de l'imaginaire individuel, les images nées de la solitude d'un homme, et pourtant suffisamment universelles pour que chacun puisse y projeter sa propre nuit... Comme Malraux, Cocteau parie sur cette communication mystérieuse qui se fonde sur le commun enracinement mythique de l'imaginaire des hommes »²⁹. Il ne fait pas de doute que le conte de Peter Handke est la résultante d'un tel pari : « Ich will, daß das, was ich mache, im Grunde die ganze Welt umfaßt, und den Menschen ganz enthält. Es soll mythisch sein. Mythisch », déclare Peter Handke à Siegfried Schober pendant le tournage de *La Femme gauchère*³⁰.
- 21 Ce récit descriptif suscité par un impérieux besoin a « sauvé de la rhétorique du moi » l'écrivain souvent taxé de narcissisme. Il est un acte de communication suprême. Il est transmis à l'écart des bruits et brouillages du quotidien dans le cadre privilégié d'une salle obscure où l'individu en crise cherche parfois refuge, mais où la perception s'aiguise et s'ouvre à l'insolite, là où les images s'installent dans la mémoire et viennent peupler l'imaginaire. Un dense réseau de références³¹, nichées en deçà des mots, impose dans le silence le regard nouveau posé sur les êtres et la vie. Perçu dans sa solitude et sa dignité, l'autre devient plus proche. Doit-on s'étonner de la convergence existant entre le propos de Peter Handke cinéaste et les considérations sur le nouvel art formulées en 1921 par H.von Hofmannsthal qui, en pionnier, s'était engagé sans réel succès dans l'aventure du cinématographe dès 1913³² :

Was die Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt. Daß diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr ; sie sind stumm wie Träume. [...] Diese ganze unterirdische Vegetation lebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen. Von ihm, wenn er einmal in Schwingung gerät, geht das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. Vor diesem dunklen Blick aus

der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol : das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist³³.

- 22 Le rêve est par nature évanescent... Comme toute « sensation vraie » chez Peter Handke, l'intuition d'une communication authentique avec l'altérité est fugace, fragile. Mais grâce au Septième art, le rêve, poursuivant son voyage dans l'imaginaire collectif, atteindra peut-être à l'éternité...

NOTES

1. Peter Handke, *Die linkshändige Frau*, Suhrkamp Taschenbuch 560, 1981.
2. Ces remarques valent également pour *Wunschloses Unglück*, 1972, récit à caractère autobiographique consacré à l'existence de la mère, après son suicide.
3. Voir à ce sujet B. Desbrière, *Identité et appartenance dans l'œuvre narrative de P. Handke*, Peter Lang, Bern, 1991, p. 252-306.
4. Joachim Paech, *Literatur und Film, Sammlung Metzler*, Bd. 235, Stuttgart, 1988, p. 180.
5. Georges Perec, *Les Choses*, Julliard, 10/18 n°424, Paris, 1985, p. 52.
6. *Theater und Film : das Elend des Vergleichens ; Probleme werden im Film zu einem Genre ; Die Arbeit des Zuschauers ; Das Wunder des Zeichentrickfilms ; Vorläufige Bemerkungen zu Landkino und Heimatfilmen ; Dummheit und Unendlichkeit*, in : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1972, p. 65-77 ; 83-125 ; 129-134 ; 146-157.
7. « À l'origine de *Die Angst des Tormanns*, il y a mon amitié avec Peter Handke. J'avais lu le roman avant parution et je lui avais dit : « En lisant ton roman, j'ai l'impression de voir un film, c'est comme la description d'un film ». Il m'a répondu, un peu en blaguant : « Alors tu n'as qu'à le faire »... J'ai pris le bouquin et je l'ai divisé en scènes, il n'y avait pas grand-chose à faire, puisque le livre était structuré comme un film. Chaque phrase donnait un plan, c'était facile », in : *Cahiers du Cinéma*, 400, Wim Wenders, octobre 1987.
8. Peter Handke a déjà écrit pour Wim Wenders un scénario, il s'est inspiré du roman de Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, le film porte le titre *Falsche Bewegung*.
9. *Le Monde*, 18 mai 1978.
10. L'expression est reprise de *Die Stunde der wahren Empfindung* où elle constitue un leitmotiv.
11. *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, tome 4, Paris, 1982.
12. In : Henri Agel, *Septième Art, un art de la célébration*, Les éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 95
13. Claude Beylie : *Écran* 76.
14. La scène est tirée du *Chœur de Tokyo*, tourné en 1931 par Yasujiro Ozu (1903-1963) dont le visage, sur une affiche, orne l'un des murs blancs de la maison de Marianne.
15. Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et Cinéma*, Nathan Université, Paris, 1993.
16. Antonin Artaud, *Sorcellerie et Cinéma*, in : *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1961.
17. J.M. Clerc, *op. cit.*, p. 17.
18. *Ibid.*, p. 24.
19. Jacques Le Rider, *La Cécité moderne ou la reconquête post-moderne de la vision*, in : *Partir, revenir... En route avec P. Handke*, publication de l'Institut d'Allemand d'Asnières, 1992, p. 132-168.
20. L'éclosion inattendue de la tulipe est déjà citée comme exemple de « choc » poétique dans l'essai de 1968 *Probleme werden im Film zu einem Genre*, in : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, *op. cit.*, p. 87.

21. Fritz, le protagoniste de *Liebelei* (1896) goûte chez sa maîtresse : « Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen » (Acte II) ; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt-am-Main, 1992, p. 155. La pièce connut d'ailleurs sa première version filmée dès 1913 : « man sagt, Schnitzler wollte populär werden, darum ließ er seine Liebelei verfilmen », in : *Bühne und Welt*, 16, 1914, Wolfgang Ritscher, *Grenzen von Theater und Kino*, p. 333.
22. Dans ce film de 1957, Arthur Penn donne une nouvelle version de *Billye Kid*, héros de la légende de l'Ouest.
23. Paul, *Première lettre aux Corinthiens* (13, 12) : « aujourd'hui nous voyons comme dans un miroir, confusément ». Il est à noter que le maître du réalisme fantastique, E.T.A. Hoffmann met cette citation dans la bouche du narrateur à la fin de la première adresse au lecteur, dans *Der Sandmann*.
24. Pascal Bonitzer, à propos de *La Marquise d'O.*, in : *Éric Rohmer, Cahiers du cinéma*. Collection Auteurs, 1991, p. 32-33.
25. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd 2, Carl Hauser Verlag, München, 1961, p. 104, 117, 122, 123, 126, 127.
26. André Malraux, *L'Espoir* (1937), le tournage du film intitulé *Sierra de Teruel* est réalisé deux ans plus tard.
27. Jean Cocteau, *Orphée*, film, photographies de R. Corbeau, Paris, André Bonne, 1957.
28. J.M. Clerc, *op. cit.*, p. 80.
29. J.M. Clerc, *ibid.*, p. 88.
30. *Der Spiegel*, Nr. 19, 1977.
31. Aux références littéraires et cinématographiques déjà notées s'en ajoutent d'autres suggérant aussi la liberté retrouvée du regard. Ainsi les tableaux discrètement filmés sur les murs dépouillés de la maison de Marianne, œuvres de Jan Voss, ce peintre qui « se compose un langage dans lequel ne subsiste aucune certitude de composition – un langage qui brise avec l'univocité de l'immédiatement compréhensible, un langage qui tire de son refus d'images finies ou finissables sa propre plénitude, sa richesse et sa force » (M. Luise Syring, traduit par J.L. Houdebine, préface à la plaquette éditée lors de l'exposition des œuvres de Jan Voss à la galerie Adrien Maeght, novembre 1983). Par ailleurs, le film ne s'achève plus comme le récit sur un extrait des *Affinités électives* mais sur la citation d'un poème du peintre et cinéaste yougoslave Vlado Kristi : « Ja, habt ihr nicht bemerkt, daß eigentlich nur Platz ist für den, der selbst den Platz bringt ».
32. Ludwig Klinsenberger, *Ein Filmdrama von H. von Hofmannsthal (Das fremde Fräulein, 1913)*, in : Anton Kaes (Hrsg.), *Kino-Debatte 1909-1929*, DTV, Wissenschaftliche Reihe, Niemeyer, Tübingen, 1978, p. 107-109.
33. Hugo von Hofmannsthal, *Der Ersatz flir die Träume*, in : A. Kaes, *op. cit.*, p. 149-152.

RÉSUMÉS

Si le livre *La Femme gauchère* a pu être reçu lors de sa publication en 1976 comme un récit d'émancipation féminine, la version filmée réalisée par l'auteur deux ans plus tard montre à l'évidence, que par l'histoire de Marianne, P. Handke ne se propose pas de peindre de façon réaliste les difficultés inhérentes aux relations humaines, mais qu'il poursuit l'ambitieux projet de renouveler le regard posé sur l'autre. Considérer l'autre ne signifie plus s'arrêter à l'image de

conformité aux modèles imposés par la société contemporaine mais le percevoir au quotidien dans l'unicité de son être, découvrir le mystère qui l'habite, afin de jeter les bases d'une relation vivante et harmonieuse avec lui. Pour transmettre son rêve d'une communication idéale, le poète devient un créateur d'images, l'auteur d'un conte de ce temps où se fondent les sortilèges du langage filmique des débuts du cinéma et un réseau complexe de références littéraires et iconiques. L'artiste établit avec le spectateur, dans le cadre privilégié d'une salle obscure, un mode de communication suprême enraciné dans l'imaginaire collectif. Il lui transmet ainsi la bonne nouvelle de la vision retrouvée, il le fait « entrer par une porte mythique où les lois ont disparu » (*Le Monde*, 18.5.1978).

Das Buch *Die linkshändige Frau* kann zwar noch als Beitrag zur Literatur der Frauenemanzipation aufgefaßt werden, aber aus der Hanke-Verfilmung der Erzählung geht deutlich hervor, daß sich der Schriftsteller mit Mariannes Geschichte etwas anderes zum Ziel gesetzt hat, als eine realistische, psychosozialistisch gefärbte Darstellung von den Schwierigkeiten der zwischenmenschlichen Beziehungen. Der Einsatz des filmischen Mediums zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Buches läßt eindeutig erkennen, daß es in den beiden Fassungen hauptsächlich um eine erneute Wahrnehmung von Bildern geht. Eine Entwicklung zeichnet sich ab, von dem Bild, das jedes Individuum von sich gibt und das den im bestehenden sozialen Gefüge geltenden Vorstellungen entsprechen soll, bis zur rätselhaften Erscheinung des Einzelnen, die als Voraussetzung für einharmonisches Zusammenleben mit den anderen erkannt werden soll. Die Einführung einer neuen Filmsprache in Anlehnung an die Erfahrungen des Stummfilms in den 20er Jahren und des Kunstfilms in den 60er, eine sorgfältig bedachte Verwendung der Filmtechnik sowie ein dichtes Netz von Verweisen auf Werke der Weltliteratur, des Films und der Malerei verwandeln die Erzählung in ein Märchen postmoderner Prägung. Dadurch wird einer Kommunikation zweiten Grades den Weg gebahnt. Die Vision des Künstlers wird in der Stille durch Bilder des Alltags, die das Unsichtbare sichtbar machen, und durch die seltsamen Wege des Imaginären einer anonymen Gemeinschaft sehnsüchtiger Zeitgenossen vermittelt : « Ich will, daß das, was ich mache, im Grunde die ganze Welt umfaßt und den Menschen ganz enthält. Es soll mythisch sein. Mythisch ». So Peter Handke an Spiegel-Redakteur S. Schober bei der Verfilmung der *Linkshändigen Frau*.

AUTEUR

BRIGITTE DESBRIÈRE-NICOLAS

Université Charles-de-Gaulle - Lille 3