Germanica

9 | 1991

Die "Neue Sachlichkeit" Lebensgefühl oder
Markenzeichen

La littérature féminine de la Nouvelle Objectivité à travers quelques exemples

Die Frauenliteratur der Neuen Sachlichkeit anhand einiger Beispiele

Anne Jagot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2384>

DOI : 10.4000/germanica.2384

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1991

Pagination : 71-104

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Anne Jagot, « La littérature féminine de la Nouvelle Objectivité à travers quelques exemples », *Germanica* [En ligne], 9 | 1991, mis en ligne le 15 juillet 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2384> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2384>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

La littérature féminine de la Nouvelle Objectivité¹ à travers quelques exemples

Die Frauenliteratur der Neuen Sachlichkeit anhand einiger Beispiele

Anne Jagot

Écrivains féminins et nouvelle objectivité

Les auteurs

- 1 Dans son article sur les « femmes-pionniers » des années vingt, Peter Beicken² part du constat que « l'expérience weimarienne » a porté sur le devant de la scène une nouvelle génération de femmes écrivains et se félicite que cette période de crise ait favorisé l'entrée des femmes sur le front de l'histoire, tant sociale que culturelle. Pourtant, lorsqu'on recherche la trace de ces écrivains dans les ouvrages sur la littérature des années vingt et de la Nouvelle Objectivité, on s'étonne que les noms de Fleisser, Keun, Tergit, Kaléko en soient absents³. Force est de constater que c'est la communauté de destin de leurs œuvres qui réunit au premier chef ces auteurs, l'oubli qui les a submergées pendant près d'un demi siècle et qui ressemble parfois fort à un ostracisme⁴.
- 2 Certes, il y a quelques explications simples à ce phénomène : minceur de l'œuvre (Hauptmann), discrédit jeté sur l'œuvre par les films médiocres qui en ont été tirés (Keun), destin des auteurs sous le nazisme... Mais toutes ces raisons apparaissent insuffisantes à expliquer un oubli qui a frappé les auteurs inégalement⁵ et qui, à destin égal, a plus volontiers épargné ceux du sexe masculin (Kästner, Fallada...). Il est à noter que les femmes sont entrées dans l'histoire littéraire avec un statut bien particulier : réduites à l'état d'« appendice » de leur compagnon plus célèbre, prisonnières de leur ombre tenace : Fleisser, (ex)-amie de Brecht et protégée de Feuchtwanger ; Keun, compagne de Roth (avec qui elle a partagé deux ans sur soixante quatorze !);

Hauptmann, collaboratrice de Brecht (quels qu'aient été les hommages du maître à son zèle et son efficacité, un sous-fifre !).

- 3 Depuis 1970, les impulsions données par le courant féministe de la recherche en littérature ont favorisé certaines « renaissances » dont les ouvrages sur la NO ont pris timidement acte dans la dernière décennie⁶. Il n'en reste pas moins qu'on a défini les caractéristiques de la littérature de la NO en en laissant de côté le pan féminin. Or, certaines caractéristiques trop généralisantes (« pragmatisme », observation « scientifique », concision et froideur appropriées du style, littérature de l'ère industrielle...) ne peuvent rendre compte de ces auteurs qui mettent en œuvre de façon originale certains principes neusachlich.

Spécificité féminine ?

- 4 Envisager les écrivains femmes comme une unité (de femmes écrivains) suppose de pouvoir mettre à jour une spécificité féminine tant dans le regard sur les choses que dans l'écriture. Cela suppose également de se mesurer à des concepts devenus « incontournables » et parfois lourds d'ambiguïtés : littérature féminine, esthétique féminine/iste, notions présentant l'inconvénient d'être en cours d'élaboration et issues d'un contexte polémique qui réaffleure sans cesse, ou tout simplement péjoratives et entachées de suspicion. Des travaux sur ces notions⁷, nous retiendrons deux aspects fondamentaux : tout d'abord, on ne peut ramener l'altérité féminine à sa seule détermination biologique, même si les thèses⁸ qui ancrent l'écriture féminine dans une économie féminine des pulsions marquée par le désir, tandis que celle des hommes serait essentiellement calculatrice, permettent une lecture intéressante d'œuvres où la perception corporelle, sensorielle joue un grand rôle. La plupart des théoriciennes de l'esthétique féminine récusent une conception biologiste et largement historique de la féminité qui, en traduisant des éléments biologiques en valeurs éthiques et culturelles, relève de la même démarche que les idéologies régressives passant par exemple de la fonction reproductrice à la notion de maternité puis de nature féminine, ce mouvement d'abstraction et d'élargissement s'avérant une restriction. L'utopie libératrice part des mêmes prémisses que la tradition coercitive et suit, bien qu'elle leur donne un contenu radicalement différent, le même itinéraire de déterminations biologisantes à des conclusions ontologiques.
- 5 La féminité, ancrée dans la réalité socio-historique, est à envisager non comme une constante mais comme une *variable*. Si elle est certes le fruit d'une expérience corporelle, elle a, outre ses composantes biologiques, une dimension éminemment sociologique. On ne peut donc poser une primauté des différences sexuelles sur le contexte socio-historique. Gisela Brinker-Gabler : « In soziologischen und soziopsychologischen Analysen wurde nachgewiesen, daß Schichtzugehörigkeit, Lebenssituation und Bildungsniveau das Verhalten des Menschen und seine Denk- und Urteilsfähigkeit entscheidend beeinflussen als seine geschlechtzugehörigkeit »⁹. Nous partirons donc de l'hypothèse suivante : les conditions de socialisation particulières de la femme dans un certain milieu à une époque donnée déterminent en partie sa « socialisation littéraire » : prédilection pour certaines formes, certains thèmes, un certain langage... Fleisser pose elle-même en 1933 la question de la place de la femme écrivain (tant sur le marché littéraire que dans la famille des écritures) : « Vor dem Gesetz waren die sogenannten Frauenrechte längst errungen. Der wahre Kampf aber

um die persönliche Würde der schaffenden Frau begann erst (...) Die Frauen, die auf eigenen Füßen standen, wollten nicht etwa Mannweiber sein »¹⁰.

Position d'« insider » et littérature sismographe

- 6 Les années vingt voient un changement important du statut de la femme :
 - du fait de la guerre qui les a projetées sur la scène économique et publique, dans des domaines autrefois réservés aux hommes, et a soulevé de façon tangible la question de la participation active des femmes à l'organisation de la société (cf. Ilse Langner, *Frau Emma kämpft im Hinterland*).
 - du fait des phénomènes de rationalisation économique qui favorisent l'entrée massive des femmes dans le monde du travail puis de la crise et des licenciements dont elles seront en masse les victimes.
 - du fait de l'ébranlement consécutif de la morale traditionnelle et de l'institution familiale (pas de famille fondée dans les œuvres qui nous intéressent et presque jamais de famille intacte).
 - Là-dessus se greffe le conflit des générations féminines (cf. Tergit) dû à la rapidité des bouleversements et à la coexistence de plusieurs générations radicalement différentes.
- 7 Toute la littérature de la NO, littérature sismographe, prend acte de ces bouleversements. Chez les écrivains femmes, la rupture avec l'image sentimentale de la femme va de pair avec l'évasion massive hors du ghetto de la littérature triviale. Même si elles n'écrivent pas dans une perspective féministe, elles se contentent de moins en moins des stéréotypes domestiques du roman d'amour féminin traditionnel et développent un éventail plus large de thèmes « publics » et actuels. L'émancipation féminine n'est pas un thème nouveau. Mais, si les barrières juridiques sont en partie tombées (droit de vote inscrit dans la constitution), la littérature reflète dès lors l'émergence de problèmes nouveaux. Pour la génération qui a vécu la guerre, Schütz parle de « Generation in der Klemme »¹¹, prise entre deux feux : des femmes qui ont voulu s'émanciper par l'éducation et les études universitaires (auxquelles le droit leur était reconnu), sont confrontées au goulet d'étranglement résultant de la dévalorisation des professions académiques traditionnelles (cf. Tergit, Fleisser chap. 13). Elles sont écartelées entre les normes antagonistes des deux générations qui les entourent. Le type de la femme nouvelle n'est pas non plus exempt de contradictions. Prédominance de la « girl » ou de la dactylo consommatrice de soie artificielle et d'illusions nourries au berceau de la culture de masse et de son fief, le cinéma. Mais confrontée aussi aux difficultés matérielles, déracinée, face à un vide moral qu'il lui revient de combler. Le personnage de Doris (KM) avec ses accès de dépression, et qui calque son identité sur des représentations et des fantasmes masculins, et le personnage de Frieda (MFG), écartelée entre sa volonté d'indépendance et les exigences du système patriarcal en la personne de son amant Gustl, en sont les exemples les plus flagrants.
- 8 D'emblée, on constate que les femmes n'ont pas l'exclusivité de thèmes relevant biologiquement du sexe féminin (érotisme féminin, homosexualité féminine, contraception, avortement, grossesse et maternité). Aucun de ces thèmes n'est le sujet privilégié d'une des œuvres et on peut regretter parfois qu'ils ne subissent pas un traitement plus approfondi, plus « militant » ou plus « vrai ». Si *Gilgi, eine von uns* pose le problème du droit de la femme à l'avortement (l'héroïne se heurte au refus du

médecin de le pratiquer), la question est aussitôt biaisée puisque Gilgi découvre quelques jours plus tard dans la maternité une nouvelle raison de vivre. Rétrospectivement, le refus du praticien s'en trouve légitimé. C'est en tout cas lui qui a le dernier mot. À notre connaissance, une seule femme porte le débat autour du paragraphe 218 sur le terrain littéraire et y consacre une œuvre : Ilse Langner avec sa pièce *Katharina Henschke* ; mais elle trouvera semble-t-il beaucoup moins d'écho que les pièces de Wolf et Krey qui en font un symbole de discrimination sociale et y voient moins la cristallisation de la question féminine qu'un problème politique.

- 9 On ne peut poser une aptitude ontologique de la femme à parler de ses semblables, mais cependant, chez les écrivains femmes de la NO, l'importance de la composante autobiographique ajoute à l'« auscultation » et au « diagnostic » une dimension de *témoignage existentiel*. Pour Peter Beicken, elles écrivent « am verletzten Bewußtsein entlang »¹² ; Fleisser a souligné à plusieurs reprises que ses textes tiraient leur substance de son vécu ; Keun met ce principe dans la bouche de son personnage : « Man kann nichts verstehen von andern, wenn man nicht miterlebt » (KM, p. 38). Elles ont par rapport à leurs personnages l'attitude que Heinrich Mann louait chez Voltaire mais déniait à Goethe, ce dernier les contemplant avec le regard souverain et paternaliste du dieu pour ses créatures tandis que celui-ci combat pour eux dans la poussière.
- 10 Il semble au premier abord y avoir incompatibilité entre NO – définie comme distance, froideur, observation c'est-à-dire regard extérieur – et une littérature féminine conçue comme un regard sur les choses « de l'intérieur » : sont alors confrontées d'une part une écriture qui articule les expériences et les intérêts propres au personnage et/ou à l'auteur, qui suppose et documente une implication existentielle, et d'autre part une littérature qui traite avec la distance de sécurité requise un objet extérieur à l'écrivain et met « hors d'état de nuire » les mécanismes psychologiques. De même, la définition que donne Kurt Pinthus de la NO¹³, écriture dure, masculine, supposant des qualités viriles (supériorité, rigueur, combattivité...) semble en exclure les écrivains femmes écrivant « aus sich selbst heraus » (Fleisser). Pourtant, l'un des grands principes de la NO est l'*authenticité*. C'est elle qui détermine le credo du reporter : s'exposer, se plonger dans le bain, se mettre en situation pour être un observateur « du dedans », tout en maintenant la distance critique de l'observateur « du dehors ». De par leur position d'insider (soulignons qu'elles sont insider non par leur seule féminité, mais par leur connaissance acquise « sur le tas » du milieu qu'elles peignent : ainsi, Keun, comme son personnage dans KM, fut secrétaire avant de s'essayer sur les planches et au cinéma), les écrivains femmes de la NO répondent à ces critères : elles sont *partie prenante*, ce qui ne signifie pas qu'elles aient des parti-pris. Certes, il est important de souligner les dangers inhérents à leur position : proximité au sujet se faisant sujétion ou ratification, adoption d'un point de vue de victime... Mais cela permet d'éviter d'autres dangers contre lesquels distance et supériorité ne préservent pas (apologie, fétichisme...) et qui, plus proches de l'engouement que de la rigueur scientifique, mettent les représentants de la NO en contradiction avec son éthique et la font confiner au paradoxe.
- 11 Les écrivains féminins sont en majorité les représentantes lucides et critiques de leur époque qu'elles vivent dans ses contradictions. Leurs œuvres ne se limitent pas à refléter une atmosphère ambiante, mais soulèvent le manteau des modes, des slogans, des « mythes » neusachlich. Michael Töteberg parle pour Fleisser de « Korrektur aus Lebenserfahrung »¹⁴. La causticité de son regard sur le monde sportif est ancrée dans sa réalité biographique (même le nom de son futur époux et sportif Bepp Haindl est à

peine déguisé : Beindl Hepp, p. 329). Le témoignage existentiel a une dimension éminemment sociologique et qui confère souvent une plus grande radicalité à la critique sociale. La parallélité de certains épisodes permet une comparaison poussée : ainsi les destins de Johannes et Lämmchen dans *Kleiner Mann, was nun ?* de Fallada et de Hans et Hertha dans GEU de Keun. Chez Keun, description sans euphémismes du dégoût sexuel, lié à la peur de la grossesse synonyme de prolétarianisation accrue, peur qui sape jusqu'aux fondements de la tendresse, tandis que Lämmchen devient, au fur et à mesure que la misère grandit, la compréhension incarnée, que la paupérisation s'accompagne d'un surcroît d'idylle amoureuse. La réalité est beaucoup plus menaçante chez Keun (qui sombre par ailleurs aussi dans le sentimentalisme) où même l'intimité ne peut se présenter contre les assauts de la crise. Fleisser, elle, documente un des aspects de la «Ungleichzeitigkeit» (l'émergence d'une économie et d'une morale sociale nouvelles se heurtant aux survivances patriarcales), non sur le mode de la *dénonciation*, mais sur celui de la *confrontation* pied à pied de deux mondes («es sind eben zwei Welten», p. 276). La NO n'aspire pas à la seule description clinique, symptomatique des phénomènes mais veut montrer quelles forces opèrent derrière les faits bruts, contribuer à élaborer des connexions entre les faits isolés et à dévoiler les impulsions qui les régissent en coulisses, suggérant ainsi un regard critique. Refléter les points de jonction entre deux domaines permet, par agencement, la problématisation de la réalité représentée ; ainsi, le roman de Fleisser montre les interférences entre économie, sport et sexualité : le sport comme érotisme maîtrisé, refoulé ou dissimulé derrière les apparences de l'hygiène, la sexualité ravalée au rang d'une technique, la prudence et la peur devant certains instincts « à sublimer », la transposition d'éléments sexuels ou émotionnels dans le domaine « para-érotique » de l'association sportive/grégaire, de la clique, du parti, la parenté entre le sport-spectacle et les comportements de masse bientôt canalisés par le fascisme triomphant.

Personnages féminins : esquisse d'une comparaison

- 12 Pour étayer l'hypothèse du poids de l'implication existentielle, il est intéressant de considérer quelques personnages féminins nés de la plume d'écrivains masculins dans une perspective comparative¹⁵. D'emblée, il apparaît que les auteurs masculins campent des personnages féminins souvent caricaturaux et outrés. Ils perpétuent le schéma dichotomique d'origine biblique qui, adapté selon les époques, traverse toute la littérature occidentale : prostituée/ sainte, amante/mère, vamp/camarade. Feuchtwanger, Kästner et Fallada fournissent trois exemples, aux antipodes les uns des autres, trois types outrés dans ce qui relève par bien des aspects de la tératologie : le tyran grotesque et asexué, la femelle démoniaque à la sexualité débridée, la mère éternelle.
- 13 Miss Gray, l'héroïne des *Petroleuminseln* de Lion Feuchtwanger, est un monstre redoutable à la tête d'un empire industriel. Le surnom dont l'affuble son entourage et bientôt le monde entier, la guenon, instruit sur sa difformité tant morale que physique. Démentant les théories behavioristes et les attentes masculines, elle est (selon les termes d'une expérience sur les rattes exposée par Lelio) le spécimen muridé qui préfère la nourriture au mâle. Elle déjoue les calculs du patriarcal capitaliste qui pensait l'abattre sur le terrain traditionnel du triomphe viril, car c'est une mante religieuse, les hommes qui l'approchent de trop près disparaissent mystérieusement. Miss Gray dément toutes les idées préconçues sur la « nature de la femme », mais au

prix de son humanité. Il ne lui reste même pas la grandeur macabre mais triomphale du véritable héros négatif : son émancipation et sa lutte implacable pour l'autonomie ne sont pas le fruit d'un tempérament combattif, d'une soif de pouvoir, d'une cruauté fondamentale, mais la conséquence d'un manque, d'une indigence pitoyable : laideur et frigidité. Sa cruauté inhumaine n'émane pas d'un goût de la destruction juteuse et savoureuse, mais d'une vengeance piteuse, d'une nécessité de survie (sans que la pièce aborde plus amplement la question de cette détresse). Helmut Lethen interprète Miss Gray comme une version monstrueuse de la mère, l'irruption de ce qu'il nomme « matriarchal américain », ultime avatar du capitalisme sauvage. Il explique le personnage comme hypostase de la peur devant un capitalisme qui ne se laisse plus maîtriser et conduire avec les techniques éprouvées de l'état bourgeois et patriarcal¹⁶. Nous n'avons pas affaire à un personnage féminin, mais à une allégorie.

- 14 – Kästner se penche sur une autre dimension de l'émancipation féminine, l'émancipation sexuelle. Il dresse dans *Fabian* un panorama extravagant de débauches, perversions, dépravations dans un Berlin féminin qui a tous les traits de Sodome et Gomorrhe et auquel seule échappe la figure de la mère. Les hommes sont curieusement étrangers à ces déviations, spectateurs, tout au plus complices passifs et désabusés. Ce sont les femmes qui sont les instigatrices de ce spectacle hallucinant. Kästner déploie toute une panoplie du dévergondage sexuel, fait défiler toute une galerie de nymphomanes, lesbiennes, prostituées professionnelles ou amateur ; y correspond toute une gamme de femmes qui va de la maîtresse de maison « rangée » à l'étudiante provinciale fraîchement diplômée en passant par la bourgeoise blasée et les artistes marginales. Aucune femme qui ne soit gourgandine et prête à tous les compromis et toutes les compromissions. On ne se prostitue pas uniquement par contrainte (les motivations économiques et sociales sont reléguées à l'arrière-plan), bien plutôt par ennui et dépravation. Kästner, s'il dépasse l'aspect professionnel de l'émancipation féminine pour aborder la question plus spécifique de plus épineuse de la sexualité, « court-circuite » en fait ce thème en en donnant une illustration caricaturale et apocalyptique.
- 15 – La mère de Pinneberg dans *Kleiner Mann, was nun* relève du même schéma : sensuelle, extravagante, agressive, « virile » (elle fume et boit), souverainement indépendante, très libre en matière de morale sexuelle, elle assure son bien-être matériel et celui de son amant Jachmann en assumant les fonctions d'entremetteuse et de tenancière de bordel distingué. Si Jachmann parvient parfois à glisser entre deux sursauts d'indignation du fils que c'est une femme formidable, on la voit surtout à travers le regard pédant et moralisateur de ce dernier qui la qualifie de « Biest ». À l'opposé dans cette anthropologie féminine à l'emporte-pièce se dresse la figure hiératique de la mère éternelle à la volumineuse poitrine, emblème maternel et non attribut érotique, dont la sexualité n'est que le prolongement du baiser vespéral, abri, refuge, havre de paix, Lämmchen. À travers Lämmchen, Fallada entretient l'image idéalisée du foyer comme lieu arraché aux intempéries du siècle et éclairé par la femme aimante, prévenante, maternelle. Il s'agit d'une chimère, d'un mythe régressif depuis longtemps désavoué par l'histoire (marquée par le vacillement de l'institution familiale).
- 16 On touche là à un trait commun à toutes ces images de la femme. Elles émanent beaucoup moins de la réalité concrète que d'une projection, idéale ou phobique. Renny Harrigan écrit à ce propos : « Anstelle von differenzierten Charakteren finden wir Stereotype; anstelle von empirischer Beobachtung der Realität stoßen wir auf die

Projektionen unausgesprochener Angstvorstellungen»¹⁷. Un problème non négligeable pour des écrivains se réclamant de la NO !

- 17 La dimension inhumaine, monolithique, caricaturale de ces images s'explique par l'élimination des motivations psychologiques, l'absence de référence au contexte social et à la pratique quotidienne (nécessité de faire coïncider travail, maternité, gestion des relations familiales, sexualité...), aux changements qualitatifs des rapports entre les sexes et aux problèmes identitaires qui en découlent. Beaucoup d'auteurs femmes se démarquent radicalement des images que nous avons esquissées. La notion d'émancipation apparaît toujours relativisée : elle n'est jamais considérée comme un acquis, mais toujours problématique, confrontée à des obstacles extérieurs mais aussi génératrice de contradictions intérieures et de dilemmes. Le contenu du terme « émancipation » dépasse de plus en plus la problématique juridique et économique pour investir le champ de la réalisation de soi et de la conquête d'une identité : accès à des professions plus créatives et plus responsabilisantes, libération du besoin d'approbation et de reconnaissance de soi par l'homme (sanction / sanctification). Quant au modèle traditionnel, il n'est plus tenable même lorsqu'on en a intériorisé les exigences (ainsi Hertha dans GEU souffre-t-elle de ne pouvoir rester l'instance maternelle que sa morale lui intime d'être). Le choc avec la réalité impose aussi une rectification même des modèles conjoncturels. Les auteurs femmes campent des personnages standardisés (girl, prototype de la femme émancipée...) qu'elles montrent ensuite *en situation*, aux prises avec la difficulté de faire coïncider ce modèle avec la réalité quotidienne et leurs exigences intérieures. Ainsi, Gilgi et Frieda présentent tous les symptômes de la femme actuelle telle que la propagent les magazines. Par leur apparence extérieure, elles se fondent dans un moule : Bubikopf, vêtements masculins ou choisis pour leur caractère pratique, ne soulignant par la féminité, allure sportive. Leur attitude face à la vie en fait également des produits neusachlich standard. Elles savent ce qu'elles veulent et le prix à payer pour y parvenir (cours du soir, adaptation aux rudes lois de la concurrence commerciale), gardent la tête froide, ne se bercent pas d'illusions et ne s'embarrassent pas de détours. Leur vie réglée, mesurée, ressemble à un entraînement sportif. Leurs enthousiasmes sont également des produits de leur époque (voyages, sport, cinéma, Amérique symbole de rationalité et de compétence, de réussite, de maîtrise de soi, d'émancipation harmonieuse). Elles entrent en crise parce que les modèles ne fournissent pas de réponse dans toutes les situations. Elles possèdent certes la faculté d'évaluer raisonnablement les situations, de mesurer les conséquences de leurs actes, mais pas toujours la force d'agir en conséquence, ou alors, elles ne s'y résolvent qu'au prix de renoncements et de déchirements. Il n'y a en elles aucune univocité lumineuse. On ne peut affirmer, comme cela a été fait (Harrigan, Preuß, Lethen) que Frieda, dès qu'elle a deviné Gustl, s'en sépare sans tergiversations et sans remords, sans déchirement. L'histoire de ces personnages est celle d'un décalage et d'une quête, non l'idylle neusachlich de la pleine phase avec la réalité actuelle et ses paradigmes.
- 18 L'étude d'un autre type de personnage, celui de la girl incarnée par Doris, aboutit aux mêmes constatations. Là encore, quoique selon des prémisses différentes, il y a identification à un modèle qui dans ce cas est une projection masculine et un mirage entretenu par les médias. Doris conçoit sa vie comme un film mais se heurte à la difficulté de coller au modèle ; elle voudrait écrire son propre scénario, mais se confine dans des rôles d'emprunt et fait l'expérience destructrice d'une mise en scène qui lui échappe. D'un côté, l'incarnation d'un rôle correspond à une stratégie : Doris se place

résolument dans la sphère du calcul et exploite les désirs masculins qui sous-tendent le modèle qu'elle incarne pour en tirer profit. D'un autre côté, le besoin récurrent de reconnaissance par l'homme la conduit à l'aliénation et à la réification, fait surgir des contradictions entre le modèle et une individualité certes très précaire mais impossible à réduire au silence. Doris, qui veut pourtant « jouer le jeu », finit toujours par s'étonner qu'on la considère comme une prostituée et qu'on la traite en conséquence. Son histoire, comme celle des autres personnages féminins, est celle d'une *tentation* : tentation des anciens modèles devenus caducs mais sécurisants. Doris comprend sa mère et son mariage raté d'avance : «irgendwo muß man ja einmal hingehören» (KM, p. 17). Elle avoue sa tentation de pleurer face à cet aveu mais, chose inhabituelle, le mot est nu (on serait tenté de dire cru !) alors qu'il est d'ordinaire, dans les « règles » neusachlich, emporté, comme tous les sentiments, par la dérision (comparer avec la scène de pleurs, p. 12). Tentation du sentimentalisme (KM, p. 77), tentation de l'idylle amoureuse (KM, p. 9,38) dont l'incongruité se signale par des métaphores empruntées à la nature, plus proches de la conception de l'amour au XVIII^e siècle que du credo neusachlich en la matière ! Même vocabulaire chez Fleisser lorsque Frieda oppose ses désirs bucoliques à la dure loi du marché et de la concurrence (MFG, p. 54). Gustl essaie de jouer sur le ressort de la tentation et fait miroiter comme un rempart au déracinement «sichere Ecke» et «Zuhause» (MFG, p. 232, 273). On trouve des échos jusque dans le chapitre-reportage où Fleisser évoque la tentation des déracinés de se reposer sur les derniers « îlots » de la société patriarcale (p. 181).

- 19 Les auteurs femmes procèdent effectivement selon la méthode neusachlich : elles ne partent pas du caractère d'individus singuliers (avec leurs passions et leurs tribulations qui dessinent un drame individuel), mais de situations concrètes, auxquelles répondent les individus, esquissant ainsi des types de comportement. Mais elles laissent opérer la part d'individualité qui donne au type vie et crédibilité, au lieu de le transformer en mécanique démonstrative.

Nouvelle objectivité et crise

Une seconde génération neusachlich

- 20 Le postulat d'une spécificité féminine dans l'appréhension et la mise en œuvre des « principes » neusachlich est à conjuguer avec les données économiques, politiques et sociales des dernières années de Weimar. En effet, les écrivains femmes appartiennent en majorité à ce que nous convoierons d'appeler une seconde génération neusachlich. Certaines n'auraient, pour de simples raisons biographiques, pas pu appartenir à la première : Kaléko née en 1912, Keun née en 1910 (1905 pour certains). La période 1929-1933, souvent disqualifiée comme époque « au goût de réchauffé », la NO se survivant à elle-même en se coupant de la réalité, constitue au contraire dans leur création une phase primordiale. Soit qu'elles y écrivent leurs premières œuvres, qui sont aussi les plus originales (Keun, KM) ou celles qui connaîtront le plus de succès (Keun, Kaléko), soit qu'elles connaissent là leur apogée, brisées ensuite par l'évolution historique et incapables de retrouver jamais le ton qui était le leur (Fleisser, *Avant-Garde* excepté). Est-ce à dire qu'elles ne sont que de pâles épigones ? Il est bien évident qu'au moment où elles écrivent, la situation a radicalement changé par rapport à 1924. On peut parler d'une modification de centre de gravité, qui a des incidences tant thématiques que formelles. Les écrivains sont également beaucoup moins marqués par

deux données essentielles dont la première génération, par réaction, tirait sa substance : première guerre mondiale et rupture avec l'expressionnisme. Mickael Winkler y voit un avantage dans la mesure où ces écrivains sont «weniger befangen (...) weil den jüngsten Zeitgenossen Weimars der Sinn für das Besondere ihrer Situation während der Jahre 1930-1933 nicht durch das Erlebnis anderer Zusammenbrüche verlorengegangen ist»¹⁸. Il en tire la conclusion suivante : «daß gerade die jüngste Generation Weimars eine besonders aufschlußreiche Stimme zur Epochendeutung beitragen könne». Winkler songe essentiellement à la perméabilité aux manifestations et causes de l'échec de Weimar. Mais il est intéressant d'élargir cette hypothèse pour saisir cette forme de «virginité» dans toutes ses implications. Pour la première génération neusachlich, on peut presque paradoxalement parler d'un pathos de la désillusion et de la destruction de valeurs illusoire, contre le pathos et les utopies expressionnistes. Pour la seconde génération, ce mouvement de réaction est d'ores et déjà accompli. Les valeurs que combattaient ou défendaient certains personnages¹⁹ sont d'emblée considérées comme caduques et les œuvres disent le vide, l'absence de valeurs et le désarroi face à cette vacance. De même, on peut parler de passage d'un stade expérimental, initiateur, avec le cortège d'éléments décapants et provocateurs que cela implique, à une NO plus «embourgeoisée», «routinée» (mais pas nécessairement routinière), moins mutine aux deux sens du terme. Ainsi, la *Selbststatistik* de Feuchtwanger illustre ce que nous entendons par expérimental. Mieux encore, Brecht chez qui la NO est aussi une gestuelle : qu'on songe seulement à l'aspect provocateur et iconoclaste de son attitude lors du concours ouvert aux jeunes poètes en 1926 par la *Literarische Welt*, où il choisira de primer le texte d'Hannes Küpper paru dans un journal sportif «He, he, the iron man», «Das Drama wie ein Auto zu basteln», telle est l'exigence de Brecht²⁰. L'enthousiasme pour les progrès de la technique conduit à s'inspirer en littérature des techniques de production industrielle ; l'auteur de l'ère scientifique est un constructeur et le spectateur est appelé à jeter sur l'action (aux ressorts apparents) le même regard que sur une mécanique automobile. Mêmes métaphores dans *Mann ist Mann* où Galy Gay est «démonté et remonté comme une voiture» (8, Zwischenspruch). Les écrivains femmes sont beaucoup moins novatrices dans la forme et, à cet égard, leurs œuvres peuvent paraître ratées²¹. Cependant, l'effritement formel fait aussi sens et s'avère dans une certaine mesure garant de l'adéquation forme-fond-réalité contemporaine, témoigne du chaos d'une époque où les pièces d'une mécanique grippée refusent de s'assembler. Ainsi, certains aspects formels aux antipodes de l'ordre, la concision, la rigueur, la sobriété neusachlich sont néanmoins le résultat d'un effort pour prendre la réalité dans les rets de l'écriture. Sans occulter la part de déficience (par ex. chez Fleisser, tenue par contrat de boucler à la hâte son roman) on peut parler d'une *esthétique de la fragmentation*, expression d'un «monde en miettes» commun à la majorité des personnages. Les différents chapitres du roman MFG, qui, comme le note Töteberg, constituent autant de nouvelles souvent très réussies mais ne se soudent pas en un tout cohérent, pourraient figurer «malgré eux» les îlots que sont les Amricht et leurs semblables dans la société patriarcale déliquescence, solides encore mais en butte aux agressions des tenants du «Kulturet-Sexualbolschewismus». Dans KM, la phrase où la griffe de l'auteur n'a pas pris la forme de chevilles syntaxiques fondatrices d'ordre, si elle campe le personnage, rend également compte de façon immédiate d'une réalité chaotique et en crise qui n'a plus rien à voir avec les fantasmes organisateurs du socialisme blanc. Ce roman, véritable roman à bâtons rompus, matérialise dans son côté rhapsodique la personnalité versatile, inconstante de Doris ;

la structure décousue fait surgir un univers fragmenté dont aucune mécanique démonstrative ne pourrait rendre compte et qui s'avère rebelle aux efforts du documentaliste tels que les définit Glaeser dans sa préface au recueil *Fazit* : «Man sichtet die Vorgänge (...) man ordnet ein». Le texte, bout à bout parataxique ininterrompu de mots, de pans de phrases qui entretiennent de simples rapports de voisinage, dit l'incapacité de conceptualiser, d'ordonner les pensées qui caractérise Doris. Ulrike Strauch et Silvia Bovenschen²² définissent l'écriture féminine comme «Widerstand zur Sprache». Cette résistance prend corps dans la confrontation avec des formes, formules, images, symboles existants, et se traduit par l'éclatement des modèles traditionnels et la découverte d'un nouveau langage et de nouvelles formes. Dans KM, le malaise du personnage / de l'auteur vis-à-vis du langage, passeport social/littéraire, justifie l'effritement formel et coïncide avec l'émergence d'un style original.

À l'intersection entre Nouvelle Objectivité et crise

- 21 Confrontée à la crise économique, politique et sociale, la NO (issue de période d'une stabilité relative) perd une bonne partie de son assise : sa croyance au progrès et l'espoir qu'elle avait mis dans une homogénéisation de la société, tant économique que démocratique. Les grands symboles neusachlich en ont pris un coup : «was heißt Mann mit Auto, wo es doch nicht bezahlt ist? Wer heutzutage Geld hat, leistet sich Straßenbahn, und 25 Pfennig bar sind ein solideres Zeichen als Auto und Benzin auf Pump» (KM, p. 17). Les anciens engouements de la NO sont soumis à un traitement corrosif ; la NO réfléchit et se réfléchit à travers ses avatars. Mais du même coup, certains auteurs font preuve d'une plus grande fidélité au principe neusachlich d'une littérature qui veut rendre compte de la réalité et non la célébrer, la transfigurer, la fétichiser. Les auteurs femmes se font non pas apologue, mais observateur, non pas prosélyte mais sismographe, suivant en cela un itinéraire différent de beaucoup d'auteurs de la première génération qui passeront sans transition de l'enthousiasme et de la fascination à l'apostasie. Töteberg et Beicken²³ parlent pour Fleisser de «Entzauberung» ; elle démasque ce que l'« attitude de désillusion » a secrété de nouvelles illusions. Le personnage neusachlich du sportif est au centre de son roman qui documente une certaine crédulité neusachlich à travers la fascination pour le sport : valorisation du corps par rapport à l'esprit (attirance de Frieda, tuberculeuse, pour le corps musclé de gustl et étroite relation entre sentiment amoureux et exploits de l'être aimé, p. 167), croyance que le sport développe la combattivité dans tous les domaines (p. 199). À l'opposé, Fleisser soulève le voile ; le glissement se lit même à certains indices stylistiques. Chez les auteurs de la première génération (Heinrich Hauser, par ex.), il est fréquent de voir un processus de production industrielle comme le travail à la chaîne décrit avec une terminologie empruntée aux domaines de la biologie et du sport. Le fait économique, sociologique, historique, dépouillé de ces dimensions, devient quelque chose d'organique et de physique. On cède ici à la tentation d'idéaliser le réel, de lui conférer une aura romantique. Chez Fleisser, la métaphorique puise à des sources identiques mais l'ordre des priorités est inversé : c'est le monde du sport que l'on cerne dans ses implications extra-sportives avec des métaphores issues du monde économique (Sportbörse, p. 79, Betrieb, p. 76, Fallen und Steigen von Größen, p. 79). Ce renversement investit la métaphore d'un pouvoir démasqueur. La façon dont un terme tel que «Sportbörse» s'intègre au vocabulaire courant n'est pas due à son seul pouvoir métaphorique mais en dit long sur l'aliénation

dont souffrent les sportifs, sur les intérêts économiques en jeu dans le sport, sur sa dénaturation par des instances qui n'ont plus rien de ludique (cf. chap. 6 sur la compétition à Nürnberg). Chez Fleisser, le décalage chronologique se combine avec le décalage géographique qu'évoque Töteberg²⁴. Avec la transposition en province d'une sensibilité étroitement liée au phénomène urbain, les modes transparaissent plus clairement. Elles ont de surcroît perdu leur légitimation « avant-gardiste », le prix de la nouveauté radicale. Ainsi, les efforts de Gustl pour appâter le client, qui s'inspirent des techniques novatrices et urbaines de publicité et de vente (faire des clients, comme en sport, des « Anhänger », p. 11-12) relèvent, au même titre que les pages consacrées à la stratégie de vente de Frieda (p. 50-53), de la documentation et du reportage, dans la veine de la NO. Mais le récit est parcouru de traits ironiques : « Die fremden Blicke wandern von der großstädtischen Wand zum gußeisernen Köpfchen des beliebten Schwimmers. Denkt er, die Bespannung ist nicht in diesem Kopf gewachsen » (p. 18). En ce lieu et en cette époque de crise, la *magie neusachlich* n'opère plus (cf. p. 216).

Nouvelle Objectivité. Roman. Individu

- 22 Les écrivains femmes témoignent à travers leurs personnages de modes et d'une sensibilité, mais aussi de leur précarité. Tout le roman de Keun informe sur la dégradation des relations humaines et la perte de soi, et montre les glissements possibles entre *Sachlichkeit* et *Versachlichung* (objectivité/réification). La seconde génération *neusachlich* marque le retour de l'individu dans la littérature, tendance qui s'explique sans doute par le contexte de crise où la menace économique est souvent interprétée en termes de menace existentielle (par un individu ou une catégorie sociale²⁵). Il ne s'agit pas bien sûr de l'individu d'exception tel qu'il apparaît dans le roman bourgeois, pas plus qu'on ne revient au scénario d'une vie entière. Mais à l'étude de « lieux » exemplaires, théâtres de la production industrielle (*Schwarzes Revier*), de problèmes économiques (*Union der festen Hand*), de questions d'actualité autour desquelles s'articulent des personnages types (*Bauern, Bonzen und Bomben*) elles préfèrent l'étude du comportement d'un personnage, d'un individu dans différentes situations, grille à travers laquelle se dessinent une époque et des milieux. En ce sens, elles échappent au reproche formulé en 1929 par Bela Balazs contre la NO²⁶ : « Aber zur Tatsachenwirklichkeit, an die wir uns doch halten wollen, gehört wohl auch der Mensch. Und der Mensch nicht nur als Sache und Nummer, sondern eben als Mensch, mit seinem Empfinden, mit seiner Sehnsucht, mit seiner Phantasie. Und er bleibt wohl das Wichtigste und auch Interessanteste unter den Wirklichkeiten ». La mise en scène d'individus permet d'« incarner » les problèmes de société : ainsi la critique des médias et du mirage du « Glanz » est-elle beaucoup moins didactique chez Keun ou Tergit que chez Kracauer. Cher Tergit, la vigueur de la critique des médias naît de l'écart entre le titre, qui annonce un individu, et l'histoire qui transforme le titre de roman en manchette de journal et l'individu en être de papier, réduit à l'état d'objet – de culte ou de transactions – puisqu'il n'a jamais la parole, qu'il n'apparaît jamais que sur scène, à travers le regard du spectateur, du journaliste ou d'hommes d'affaires charognards.
- 23 L'étude d'autres titres est révélatrice : il s'agit à la fois d'individus (nom ou prénom) et de types, représentants de leur époque. Ce sont des titres « situationnistes » qui plantent le décor : milieu socio-professionnel qui est celui du *Mittelstand* nouveau, dans une atmosphère dont les composantes sont différents *topoi* du nouveau « *Lebensgefühl* ». Ainsi, MFG, « Roman vom Rauchen, Sportein, Lieben und Verkaufen »,

où l'emploi de verbes substantivés fonctionne comme mise en relief, attire l'attention sur l'imbrication et l'apparente parité d'actions aussi diverses que fumer, aimer, vendre. Cette constellation préfigure déjà la tension entre ces pôles. KM, moins « situationniste » en apparence, Test pourtant : en effet, « kunstseiden » informe sur un manque, sur les aspirations qui s'y greffent et sur un besoin corrélatif de compensation. Il situe l'héroïne dans l'échelle sociale et la caractérise en même temps : Doris sera une représentante de cette catégorie que Kracauer décrit dans *Die Angestellten et Das Ornament der Masse*, qui doit se contenter d'ersatz, mais se laisse séduire par les apparences, la rutilance, et conçoit l'ascension sociale comme participation au « Glanz », comme accès, ne serait-ce que par des dérivés, à ce halo presque synonyme de transcendance auquel elle rattache son identité menacée. Ces œuvres présentent non pas l'un des « mythes nouveaux » (cinéma, technique, Amérique...) mais un individu vecteur et consommateur de ces mythes et en proie à la difficulté de maîtriser la réalité avec leur appui. En ce sens, ils ne relèvent pas de la même veine que par ex. le *Fabian* de Kästner, où le prénom isolé, sans la gangue du réel, symbolise déjà la notion de « freischwebende Intelligenz », la supériorité fictive de l'intellectuel blasé, réfugié au-dessus de la mêlée. Certes, comme le souligne Beicken (p. 49), les écrivains femmes ne donnent pas de recettes pour maîtriser la réalité ; elles retracent plutôt un itinéraire qui a tous les traits de la défaite, sans pour autant légitimer l'attrait du défaitisme. Pour Doris, si le journal est une manière d'affirmer son moi, de se créer une identité (souvent fictive), il n'offre pas une enclave à l'auto-compassion, luxe impossible parce qu'il ne saurait constituer une technique de survie effective. Fleisser se défend de vibrer avec ses personnages et les confronte impitoyablement à leurs contradictions. Chez ces auteurs, la fin reste souvent authentiquement ouverte, sans faux espoir consolateur, sans mirage de supériorité, sans fuite dans des mondes parallèles idylliques, sans dérision.

- 24 Le retour à l'individu ne signifie pas retour à une littérature psychologisante ; les auteurs sont en cela beaucoup trop marqués par le behaviorisme. Fleisser est à cet égard exemplaire, qui promène son regard incorruptible sur les personnages. Sa dissection impitoyable de leurs actes fait se profiler motivations et caractères (cf. p. 120 et suivantes où le narrateur observe le comportement de Minze et les multiples détours de son avarice). Dans le roman lui-même, Gustl définit le regard de Frieda (qu'il ressent comme une menace), qui pourrait être le regard neusachlich idéal : *Die Hechel ihrer Blicke* (p. 32)²⁷ ; un regard qui passe la réalité au peigne fin, sans l'inventorier avec une précision vétilleuse, mais en démasquant les apparences, en débusquant les travestissements humains, moraux et idéologiques.

Nouvelle objectivité : sensibilité/label

- 25 À travers des individus à la fois porteurs et victimes des espoirs mais aussi des « mythes » neusachlich se dessine une critique de la NO dans ses excès, son abâtardissement, sa dégénération en attitudes et en slogans. Sont alors transposés sur le mode de la fiction une partie des reproches qui ont été formulés à rencontre de la NO : évaluation naïve de la réalité permettant les manipulations, victoire des aspects commerciaux sur les aspects démocratiques, « foire à la nouveauté »²⁸, culte de l'intensité factice au nom du « Tempo »... Les tribulations du personnage de Doris dans KM dressent l'inventaire des avatars de la NO. Le thème du « Glanz », de la rutilance, du miroir aux alouettes d'une Amérique identifiée à Hollywood, illustre à quel point

l'optimisme naïf propagé par la NO, la croyance en une chance radicale résidant dans l'abolition des anciennes entraves (économiques, politiques, sociales, artistiques) est générateur de malentendus et propice aux déviations. Les réflexions de Doris illustrent par exemple le problème de la récupération des thèmes *neusachlich* à des fins de domestication des consciences, sur fond de profit commercial. Sur le mode grotesque, Keun documente le modelage des opinions tel qu'il se faisait à travers le cinéma, les illustrés, lieux de la « culture *neusachlich* », et les affiches publicitaires, emblèmes du paysage *neusachlich* berlinois : « Armin heißt er – eigentlich hasse ich diesen Namen, weil er in der Illustrierten mal als Reklame für ein Abführmittel gebraucht wurde » (p. 8). Hermand et Trommler dénoncent la dégradation de la NO en « Nouveauté-Rummel » : la chasse au sujet, la volonté d'être actuel à tout prix réduit la NO à un label, conduit à cultiver le sensationnel plutôt que le typique, à confondre l'esprit de l'époque et ses symptômes spectaculaires, la réalité profonde et l'actualité du jour, à déformer les phénomènes pour leur donner une allure exotique, favorisant ainsi l'escapisme. Selon Horst Denkler, l'époque vit au-dessus de ses moyens²⁹ (par besoin de compensation après l'expérience de la guerre et du fait de l'incertitude du lendemain), tente de briser la monotonie du quotidien en le transformant en une suite d'événements intenses et exceptionnels ; les auteurs, tenus de rendre compte de cette réalité, et donc du caractère factice et illusoire de cette attitude, succomberaient toutefois à la même tentation. On pourrait retracer dans les mêmes termes l'itinéraire de Doris : elle n'aime vivre les choses que pour pouvoir les raconter à ses collègues (p. 10), ce qui les transfigure, leur confère une aura valorisante et les hisse au niveau du sensationnel. Dans cet univers, pas de place pour ce que Fleisser nomme « das Leben im unscheinbaren Format » (p. 170). Dans cette ambiance *neusachlich* d'éternelle automise en scène que Canetti définit éloquemment de « Routine unaufhörlicher Selbstdarstellung »³⁰, les relations se font sur le mode du *Konkurrenzkampf* ; la préoccupation essentielle de Doris tient en quelques mots : « auf der Höhe bleiben » (KM, p. 17). Le style de la conversation en est marqué : un combat de gladiateurs qui se lancent des expressions au visage (« ganz kühl hinwerfen », p. 11, 67 ; « schmeißen »). Cette lutte explique aussi la loghorrée de Doris, le flot ininterrompu de son discours tentaculaire, au sens propre sans queue ni tête. Elle traduit la nécessité de ne jamais perdre le rythme (le tempo *neusachlich*, expression d'une sensibilité, pouls d'une époque, s'absolutise et se fait servitude : le style haletant est là pour tenir en haleine), de ne pas se laisser dépasser (une question de survie), mais aussi elle entretient le mythe de l'intensité. Doris, est prise à ce piège d'une sensibilité fictive et normative, même si elle confesse parfois sa fatigue (p. 67). Elle cultive les sensations fortes : « wie eine Rutschbahn, auf der man herunter er saust » (p. 18). Sa vie doit être une suite de temps forts, d'instantanés exceptionnels : ce n'est pas l'intensité du vécu qui secrète ses propres métaphores, mais le vécu qui se conforme à la métaphore-label : « Mein Leben rast wie ein Sechstage-Rennen » (p. 35). L'intensité est appelée à fonctionner comme une compensation, une réparation. Ainsi, lorsque Doris, victime des avances de son chef (qu'elle a savamment suscitées), est licenciée : « schließlich habe ich ja eine Sensation durchgemacht » (p. 16). L'intensité est reléguée dans le mot (fréquence de l'adjectif « intéressant » employé à toutes les sauces), se réfugie dans le signe (ponctuation « affective » : conglomérats de points d'exclamation ou d'interrogation) pour compenser une réalité morbide et mercantile. Elle investit des mots chargés de tous les rêves et de toutes les nostalgies, mais qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, qu'il faut prendre au mot : l'idéal de Doris, « ein Leben haben » (p. 16, 58), « ein Schicksal haben »

(p. 10). Bien plus rares sont les constatations réalistes : «eine Grundlage bekommen, denn nur allein auf Männer angewiesen sein geht leicht schief» (p. 17). Tout doit être «Erlebnis», mais celui-ci finit par ne se nourrir que des mots qui devaient le dire ; par un retournement, le mot choisi pour son intensité finit pas suggérer ou dicter la réalité : «und erkannte, daß ich fliehen muß, weil Flucht ein erotisches Wort für sie ist» (p. 41). Le mot est devenu un objet chatoyant ; le problème du «Glanz» est donc présent jusqu'au sein du langage et du style. Ainsi, le mot «Künstlerin» placé en tête d'un passage (p. 18) comme en haut de l'affiche, appelé à briller de toutes ses facettes, tente-t-il de transmettre un peu de son éclat à l'explication laborieuse qui suit, retraçant l'itinéraire qui permet de s'en affubler, rythmée par un immuable (et obscurcissant !) «hat mit einem gesprochen» qui nous mène du vestiaire au vestiaire après une brève incursion au sommet de la hiérarchie du théâtre. Nous finissons par apprendre que Doris a été engagée comme figurante. Les mots-objets sont alignés comme des investissements sur le marché de la conversation (citations maladroites, mots étrangers dont on ponctue sciemment la conversation pour « en imposer » (cf. p. 67) et informent sur les luttes de pouvoir et les tentatives de manipulation au sein du langage³¹. Alliés à des expressions déroutantes dans leur apparente absurdité («wir sprechen Gespräche», p. 113, «Worte, die passierten», p. 102), ils émergent de la phrase « pressée » de Doris comme des concrétions, des pétrifications contre lesquelles le rythme de la phrase achoppe sans cesse. À l'inverse, le texte est parcouru de jaillissements soudains, d'éruptions lumineuses qui brisent l'écorce de la convention et infusent au texte une substance originale, des inflexions surprenantes, une extraordinaire vivacité : les contours d'un style neusachlich original se dessinent.

Esquisse de styles neusachlich

«Musts» neusachlich

- 26 À la lumière de trois œuvres d'auteurs femmes, l'une appartenant à la première génération (Hauptmann), les deux autres à la seconde (Fleisser et Keun), nous avons tenté d'étudier quelques aspects du style neusachlich, sans perdre de vue la question d'une spécificité féminine qui s'affirmerait dans l'écriture : «Sinnvoll ließe sich von einem weiblichen Ich in der Literatur erst reden, wenn dieses Ich auch sprach-, form- und bildbestimmend ist» (Brinker-Gabler³²).
- 27 Pour une littérature qui se propose de rendre compte *adéquatement* de son époque, l'adéquation des moyens stylistiques avec la réalité contemporaine est un aspect fondamental. Il est évident que l'originalité de l'écriture va souvent bien au-delà d'un dénominateur commun neusachlich que nous définirons donc au risque de rester en-deçà de l'empreinte originale de chaque auteur. On retrouve chez les auteurs féminins beaucoup des indices textuels « de surface » de la NO, caractérisés par leur fréquente ambivalence : en effet, éléments « extra-littéraires », tantôt ils marquent l'irruption du quotidien, de la réalité concrète, actuelle et prosaïque dans la littérature, traduisent la sensibilité neusachlich, tantôt ils dégénèrent en label, surimpression gratuite, « tics » qui se veulent caution d'actualité, « dernier cri ». La NO s'affiche alors, enjôleuse, se placarde et sécrète un vernis stylistique qui peut apparaître comme une simple concession à l'air du temps, non exempte de démagogie et de vénalité. Cette ambivalence reflète le danger déjà évoqué de confusion entre l'esprit de l'époque et ses

simples manifestations de surface. Quelques exemples :

- Intégration de vocabulaire spécialisé (technique, sociologique MFG, p. 212, économique MFG, p. 56, sportif MFG, p. 78), citation de marques, précisions chiffrées, termes en vogue (ex. «Kanone»). Emploi parfois gratuit visant à un effet comique : «Mrs Tarkington war wie *Bessemerstahl*» (JR, p. 14).
- Surenchère de précision qui confère une dimension incongrue : «atmet wie eine Lokomotive *kurz vor der Abfahrt*» (KM, p. 14). Souvent recherche d'un comique facile, ceci se justifie parfois par le « coup d'œil neusachlich », et/ou éclaire la psychologie du personnage : «Haut wie *meine alte gelbe Ledertasche ohne Reißverschluß*» (KM, p. 4).
- Utilisation ironique de termes techniques pour créer des concepts parodiques : « Die rockfellersche Magenspekulation » (p. JR, p. 8). Style très « pince sans rire » car le terme est assorti d'une définition très sérieuse et « scientifique ». Utilisation de vocabulaire scientifique pour désigner ironiquement des états émotionnels (distanciation) : «... werden seine Blutkörperchen wach, die Polizeitruppen in seinen Adern. Er produziert Gegengift» (MGF, p. 58).
- Touches exotiques (ex. : KM, p. 6), parfois très nettement ironiques (JR, p. 9).
- Adjectif à valeur intensificatrice accolé à un autre adjectif (chez Keun) : *höllisch*, *kolossal*, *rasend*, *fabelhaft*, *enorm*... : marque du Tempo neusachlich ou volonté de pallier la platitude des expériences et des situations par l'intensité du langage-cliché.

28 À l'intersection entre NO et crise économique apparaissent des champs sémantiques qui à la fois dressent l'inventaire d'une réalité et soulèvent des problèmes de société : le plus net est le vocabulaire ressortissant au registre du calcul, de l'évaluation qui investit le domaine des relations humaines. Il définit les relations amoureuses dans le domaine patriarcal (pour Gustl, le mariage est une affaire de maquignons, «ein ewiger Kuhhandel», p. 208), mais il règne aussi en maître sur la sphère berlinoise où l'on pèse, jauge, expertise, chiffre pour voir s'il peut s'avérer rentable de faire connaissance. «Ich schätze ihn höchstens auf besseres Faltboot» (KM, p. 8), tel est le verdict de Doris écoutant son voisin de table vanter ses prouesses de navigateur propriétaire de yacht pour séduire sa compagne. L'observation du comportement en matière d'argent et de propriété est également une méthode d'investigation psychologique rappelant les thèses behavioristes et fidèle aux principes neusachlich en ce qu'elle ramène la psychologie « à la surface » : ainsi chez Keun (ex. p. 6), où le prix des cigarettes que l'on offre dessine caractères et types de comportement social. L'exploration intuitive et minutieuse de la personnalité fait place aux « sondages », aux estimations numériques, à un véritable behaviorisme pécuniaire.

29 Sans innover dans ce domaine, les femmes sacrifient à ce qui est devenu une série de « musts » neusachlich : intégration d'éléments de reportage (chapitre sociologique chez Fleisser, reprise par Tergit d'un texte paru tout d'abord dans le *Berliner Tageblatt* en 1928 sous le titre «Ausführliche Beschreibung einer Berliner Gesellschaft»), mise en pratique de diverses techniques de montage :

- Montage « dialectique », destiné à faire surgir les contradictions par contraste, chez Fleisser qui pratique la multiperspective avec alternance des points de vue, souvent sans transition (superposition des discours, notamment par contamination des langages et des vocabulaires, et effacement des frontières entre récit, dialogues et commentaires).
- Montage linguistique chez Keun (intégration de fragments de dialecte, de citations, de jargons...) qui documente une forme d'aliénation linguistique. Le style-patchwork dit le déracinement.

– Collage consistant à parsemer la fiction de matériel documentaire (données sociologiques, chansons, slogans publicitaires, boniments...). Toutefois, pas de « photographie » chez Keun où le souffle du personnage traverse chaque image (la technique est en principe la même que chez Döblin, mais on est aux antipodes du style olympien de la ville qui se narre elle-même) : le montage sur Berlin est révélateur de la perception très corporelle des choses, caractéristique de l'écriture féminine : «so eine Straße [so eine Beschreibung!] hat doch was an sich, daß man sich schwanger fühlt» (KM, p. 129).

- 30 Les auteurs femmes s'essayaient aussi à l'écriture « filmique », « cinématographique » : grande visualisation, décomposition des scènes en successions rapides d'images, séquences au ralenti, description sous forme d'indications scéniques rappelant le scénario (MFG, p. 29, 15), adoption du regard du personnage qui se fait caméra et suit très exactement les mouvements, respecte les données spatiales et temporelles (MFG, p. 305).

Utilisation neusachlich de procédés stylistiques classiques

- 31 À un autre degré d'élaboration textuelle, on constate une utilisation de procédés stylistiques classiques qui, tout d'abord « délittérisés », « prosaïsés », se voient réinvestis par ce traitement d'une nouvelle force expressive.
- 32 – *Métaphores et comparaisons neusachlich* : si souvent, elles se contentent de substituer aux associations habituelles (ex. : références à la nature) des associations plus « modernes » («in mir pufft die Wut wie ein Motor», KM, p. 85), elles créent aussi des images neuves, parfois très parlantes : «als ob er eine ganze Dose Niveacreme aufgeleckt hätte» (KM, p. 12). On note trois caractéristiques : la comparaison neusachlich n'est presque jamais méliorative, la tendance est à l'usage nettement dépréciatif : «dünn wie eine Canoë» (JR, p. 8), «Busen wie ein Schwimmgürtel» (KM, p. 6), «Augen wie angebrannte Spiegeleier» (KM, p. 33). Elle s'accompagne d'une nette tendance à l'exagération, à l'hyperbole : «Ringe um die Augen wie Continentalreifen» (KM, p. 39), alliée à une prédilection pour le saugrenu : «Eine Käseglocke von allgemeiner Verbrüderung» (KM, p. 46), révélatrices d'une ambiguïté fondamentale : ces images sont le fruit du glissement d'une volonté de rendre compte sans distorsions de la réalité (en y puisant les images) vers une mise en œuvre caricaturale et presque parodique de ces mêmes images. Mais paradoxalement, c'est ce glissement qui, de l'image, fait jaillir la réalité, qui réinsuffle à l'image une véritable force expressive (dans la mesure où elle n'éloigne pas du réel mais y ramène très brusquement, pèse de tout son poids sur lui en l'empêchant de « se transcender », se poétiser). Enfin, si ces comparaisons cultivent souvent la recherche de l'effet, sacrifient volontiers à un comique facile, elles peuvent acquérir aussi une véritable dimension sarcastique : «Kein Fußball ist lederner im Gemüt» (MFG, p. 44).
- 33 – *Utilisation de zeugme* : la combinaison par le zeugme d'éléments hétérogènes fait coïncider la conscience d'un hiatus, d'un décalage, et l'évidence d'une parenté insoupçonnée, confinant parfois à un véritable art de la chute et du dégonflage qui rappelle l'irrévérence frondeuse d'un Heine trouvant les pigeons meilleurs dans une assiette que dans un poème : «Hunger auf was Herrliches und auf ein Rumpsteak» (KM, p. 66). Le zeugme neusachlich est à la fois absurde et lumineux : ainsi de cette conclusion de Hauptmann : «Er machte bei einer einfachen Magenübersäuerung und

einer kleinen Betonfabrik halt» (p. 8), qui clôt une démonstration « scientifique » d'une logique rigoureuse, faisant appel au langage économique et d'où il appert qu'il existe une étroite connexion entre capitaux et sucs gastriques, digestion et spéculation réussies ! L'ironie naît de la combinaison entre saugrenu et logique, mais aussi d'une tendance très caractéristique à la *compression* de l'information, qui détermine l'utilisation d'autres procédés stylistiques classiques.

- *Métonymies et synecdoques neusachlich* : cette tendance à la compression de l'information est une des composantes de ce que nous appellerons *court-circuit neusachlich* et qui apparaît comme un style « économique » poussé à l'extrême, une hyperconcision, un laconisme résultant moins d'un souci de clarté, de sobriété, que d'une sensibilité et d'un regard sur les choses : tout est ramené à sa dimension matérielle, les êtres comme les choses, même le cours du temps est divisé en avant et après objet («nach dem Fuchs», KM, p. 5). Stylistiquement, cela se traduit par l'ellipse (du wie de la comparaison, des intermédiaires verbaux, des éléments explicatifs), le raccourci syntaxique. Cette compression se conjugue d'ailleurs chez Keun avec une extraordinaire avalanche de mots et de phrases, un flot intarissable (chacune des deux tendances trouvant sa justification dans la sensibilité du personnage). L'utilisation de procédés comme la création de mots-composés, la métonymie et la synecdoque (notamment pour désigner des personnes) relève de cette tendance à la compression, et dans ce cas, le lien avec le « regard neusachlich » est très net : refus d'envisager les « dessous » psychologiques, volonté de cerner les choses dans leur dimension phénoménale et les êtres à travers leur comportement (ramené à sa manifestation la plus élémentaire), besoin de classer, d'ordonner les choses et les êtres, de les « figer » pour les apprivoiser, les « désamorcer », ne pas laisser opérer toute leur part d'inconnu et d'insondable, toute leur « mouvance ».

- 34 L'utilisation de ces procédés reflète autant d'étapes dans un processus de *matérialisation*. À un premier niveau, le recours au mot-composé sert à caractériser en faisant appel à un élément typique, emblématique, auquel la personne désignée pourrait tout à fait s'identifier (car il marque indifféremment l'ironie ou l'admiration) : «Kraulgustl» (MFG, p. 220, 302), «Zigarettenamricht» (MFG, p. 230). Dans ce cas, il y a parité, équilibre des deux termes. Cette symétrie disparaît lorsque la personne est ramenée à une manie et ancrée ainsi dans le ridicule et le dérisoire : «Kaugummijohn» (JR, p. 8). La réduction de la personne à un accessoire se fait volontiers substitution : «der Pappkarton» (KM, p. 139), «der schwarze Rayon» (KM, p. 50). Les exemples de synecdoque et de métonymie neusachlich abondent chez Keun : « die Großindustrie » (p. 28), «das Textilunternehmen» (p. 49), «Kinos» (pour Schauspielerinnen, p. 65). Mis à part quelques cas rares («ich bin eine Bühne» (p. 80), il s'agit toujours d'un procédé péjoratif : réduction, déformation, mutilation, réification. L'attribut envahit toute la personne et s'y substitue. Mais l'effet de court-circuit opère, libère une intensité (comique, ironique ou même poétique) et une « décharge » de critique sociale plus parlante qu'une démonstration. Dans certains cas, la substantivation réificatrice est chargée d'histoire et la concentration est alors telle que le mot, isolé, perd toute valeur informative. Le court-circuit atteint ainsi son paroxysme lorsque Doris, pour désigner la femme de Ernst, rencontré dans un hall de gare, parle de «die Korkteppiche» (p. 131). Ce nom pour le moins déroutant appelle à un travail complexe de reconstitution : Hanne, la femme de Ernst, l'a quitté, puis lui a écrit une lettre que Doris a interceptée, ouverte, lue puis cachée sous un tapis de liège qu'elle piétine dans l'espoir que Hanne, ainsi emprisonnée, ne reviendra jamais et ne sera plus présente, au pire, que dans les objets qu'elle a laissés derrière elle. D'une manière générale,

l'utilisation de tels procédés stylistiques en dit long sur la dégradation des rapports humains et l'aliénation des individus. Elle constitue un exemple significatif à l'appui de la thèse de Volker Klotz, selon qui la surenchère verbale est une tentative désespérée pour se soustraire aux ravages de la réification : «Das Subjekt, das die längste Zeit eins gewesen ist, sucht sich am allgemeinen Verdinglichungsprozeß schadlos zu halten, indem es ihn sprachlich noch überholt»³³.

- 35 Enfin, la présence d'autres éléments (synesthésie, allitération neusachlich) s'explique par ce que Klotz nomme « sensualisme neusachlich », une perception très féminine, sensorielle et corporelle du monde extérieur³⁴ qui s'incarne dans le langage : «Kegelkugelstimme» (KM, p. 55), «Sprache wie weiße fließende Mayonaise » (KM, p. 69), «zick-zack ist die Musik (...) geblümt wie ein Chiffonkleid» (KM, p. 70), «Amethyst, was sich doch direkt lila anhört» (KM, p. 69).

Un exemple : le traitement stylistique du registre des sentiments

- 36 Le traitement stylistique donné au thème de l'amour, des sentiments, et plus largement à la communication entre les êtres est particulièrement symptomatique de l'attitude neusachlich et de sa dégradation possible en convention. Non-sentimentalité, dureté affichées, ces poses sont la règle et imprègnent le langage. Gare aux mots entachés de suspicion que Fleisser qualifie ironiquement de « perverse Ausdrücke » (MFG, p. 22), montrant non moins ironiquement les détours qu'empruntent les sentiments pour s'exprimer. Chez Keun, le registre de la tendresse a droit de cité, mais lorsqu'il s'agit de l'amour pour un manteau de fourrure, le seul qui conserve un peu d'authenticité, qui ne soit pas dénaturé par le calcul : «Er ist wie ein Mann, der mich schön macht aus Liebe zu mir» (KM, p. 40). Le malaise profond transparait en filigrane : sur fond de crise économique et de crise des valeurs, la détérioration générale des rapports entre les sexes, leur tournure souvent morbide et mercantile sape les fondements mêmes du sentiment amoureux.
- 37 Mais la règle, surtout dans les textes de la première génération, c'est l'«Understatement», la « bagatellisation », le dégonflage systématique. Sous peine d'être en infraction, il faut désamorcer la puissance lyrique, sentimentale ou dramatique que recèle le répertoire amoureux, la saper même dans sa virtualité, ne pas la laisser ne serait-ce que supposer, l'inscrire en négatif. Hauptmann décrit l'angoisse amoureuse en ces termes : «Seine Liebe war so mit Ängsten durchsetzt wie eine Sommernacht in den Südstaaten mit Moskitos» (JR, p. 12). Bien sûr, il y a là une intention moqueuse transparente ; le narrateur malmène son personnage. Mais l'exemple est révélateur du piège que constitue pour les écrivains de la NO la tentation de l'understatement, même si celui-ci se justifie par le souci de transcrire la sensibilité neusachlich. Il s'agit bel et bien d'un piège, car la révision des sentiments à la baisse entraîne une *inflation* métaphorique ou verbale. Pour minimiser, on exagère ; pour « dégonfler » ce dont il est question (pour le neutraliser ou le ridiculiser), on gonfle l'image. L'éthique du dégonflage conduit ainsi à une esthétique de l'outrance, de l'hyperbole « en creux », les sentiments, devenus incongrus, à une esthétique du saugrenu. La froideur (simulée), tenue de s'afficher, se fait exhibitionniste : on ne doit pas glisser sur la métaphore ou la comparaison, mais s'y heurter. On est loin de la sobriété du style dont se réclame la NO. Cette contradiction entre éthique et esthétique

rend transparence la part de pose neusachlich et constitue l'impasse d'une attitude et d'un style qui, s'enfermant dans la dérision, finissent par devenir dérisoires.

- 38 La clé de l'understatement est le décalage rédhibitoire entre les termes de la comparaison, décalage qui se fait péjoration. La NO trouve son vrai style – et son style vrai – lorsque cette inadéquation redevient adéquation, et lorsque les sentiments qui ont jeté leurs vieux oripeaux retrouvent droit de cité en créant leurs propres images qui leur permettent de se dire sans s'inscrire en faux contre leur époque et sa sensibilité, et sans sombrer dans le pathos, le sentimentalisme, le lyrisme ou la mièvrerie, danger auquel cède par exemple Fallada dans *Kleiner Mann, was nun* où les sentiments, abstraits de la réalité ambiante, sont exprimés à l'aide de métaphores empruntées à une nature idyllique (Schütz parle d'« idylle symbiotique »³⁵). À l'intersection entre NO et domaine sentimental, l'écriture se fait sur la corde raide, les retombées dans un style de seconde main sont fréquentes. Ainsi, dans le premier roman de Keun, *GEU*, l'irruption de l'amour, qui bouleverse l'hygiène de vie neusachlich, fait basculer le texte dans les platitudes, les trivialités et les larmoiements. Gilgi y perd son identité et son dynamisme, Keun sa verve, le roman toute sa saveur. Dans *KM*, Keun a trouvé son style original et des images en phase avec l'héroïne et son époque : être amoureuse, c'est «so ein gestreiftes Taxi [sein], (...) so leben mit runtergeklapptem Schildchen für sehr lange» (*KM*, p. 126). L'ensemble du monde intérieur de Doris trouve son expression adéquate, ce qu'elle ressent acquiert des contours nets, surgit de l'image. L'excitation mêlée d'angoisse : «Mein Herz ist ein Grammophon und spielt aufregend mit spitzer Nadel in meiner Brust» (p. 36) culmine dans une autre image : «In mir ist Kraft von Revolvern. Ich bin ein Detektivroman» (p. 38).
- 39 Le style du roman trouve une double justification : c'est d'abord pour échapper au carcan des règles, du style « intemporel » que Doris se met à écrire : «mal für mich ohne Kommas zu schreiben und richtiges Deutsch – nicht alles so unnatürlich wie im Büro» (p. 4). Mais aussi pour briser le carcan des modèles littéraires inadéquats. En effet, Doris, intarissable lorsqu'elle parle son langage d'une extraordinaire vivacité, devient quasiment muette lorsqu'elle doit se couler dans le moule traditionnel du journal intime : «und möchte einen Anfang schreiben: ich heiße somit Doris und bin getauft und christlich und geboren. Wir leben im Jahre 1931. Morgen schreibe ich mehr» (p. 5). Le refus de la forme traditionnelle du journal intime est annoncé dès les premières pages. Mais l'émiettement de cette forme n'est pas que le produit d'un travail de décapage. Le roman est aux antipodes de la tradition piétiste où le journal est facteur d'ordre intérieur et moyen de parvenir à une meilleure connaissance de soi. Bien plutôt, il est chronique de la perte de soi. Le style émane du personnage lui-même, il est le personnage qui se définit par son appréhension sensorielle, surtout visuelle des choses : «Ich will schreiben wie Film (...) ich sehe mich in Bildern» (p. 11). Doris perçoit la réalité dans sa dimension phénoménale et de façon immédiate. Elle s'épanouit dans le reportage au jour le jour mais s'étiole dès qu'il lui faut adopter un point de vue rétrospectif et synthétique, résumer et se résumer ; Ainsi quand Ernst lui demande de lui raconter son histoire : «ich weiß über mich jetzt gar keine Worte» (p. 104). En réponse, elle lui donne son journal (exemple symptomatique de la communication neusachlich : immédiateté – le reporter recueille les faits sur place – médiation du journal et de l'image). Une fois éliminées les entraves, surgissent des images qui recèlent leur poids de critique sociale. Lorsque Doris dépeint les femmes de la haute bourgeoisie, elle allie la description-collage (pas de description « filée » mais une série de petites touches : une étoffe, un geste, un objet) aux images à la fois drôles et

saisissantes : «Und sie sind ihre eigene Umgebung und knipsen sich an wie elektrische Birnen, niemand kann ran an sie durch die Strahlen » (p. 52). Par la puissance des images et le rythme de la phrase, Keun insuffle vie, authenticité, force poétique au texte. La rencontre de Doris avec Berlin lui inspire des images intéressantes (p. 42-43), ainsi que plus tard, l'épisode où Doris « rapporte » Berlin à un aveugle («ich sammle Sehen», «truc » génial d'expérimentation neusachlich) : «Berlin senkte sich auf mich wie eine Steppdecke mit feurigen Blumen (...) Sehr viel glänzende schwarze Haare und Nachtaugen so tief im Kopf (...) Es gibt eine Untergrundbahn, die ist ein beleuchteter Sarg auf Schienen (...) Es gibt auch Omnibusse – sehr hoch – wie Aussichtstürme, die rennen». L'expérience suivante est révélatrice : si l'on raye du texte les réflexes du personnage devant la réalité rapportée – commentaires, associations d'idées –, il reste un reportage alerte et original, parsemé d'images d'une grande expressivité. Cette « gangue » reste cependant lourde de sens et – parfois – de charme. En tout état de cause, Keun (et Fleisser, pour d'autres raisons qu'il serait trop long de recenser ici) échappe à l'engluement dans un style froid et aseptisé, ou faussement sobre. Ses images réconcilient information et expression, NO et poésie.

NOTES

1. – Nous emploierons pour « Nouvelle Objectivité » l'abréviation NO.
2. – Peter Beicken, «Weiblicher Pionier. Marieluise Fleisseroder zur Situation schreibender Frauen in der Weimarer Republik», in *Die Horen* 132 (1983), p. 45-60.
3. – La liste des auteurs n'est pas exhaustive. Nous nous appuyons essentiellement sur les œuvres suivantes (entre parenthèses, l'abréviation que nous emploierons dans le texte pour des raisons de commodité) :
 - Fleisser Marieluise, *Mehltreisende Frieda Geier* (MFG), Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931.
 - Hauptmann Elisabeth, *Julia ohne Romeo* (JR). Aus, *Julia ohne Romeo*, AufbauVerlag, 1977.
 - Keun Irmgard, *Gilgi, eine von uns* (GEU), DTV 11050, 1989. *Das kunstseidene Mädchen* (KM), Ernst-Klett-Verlag, 1986.
 - Tergit Gabriele, *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (KK), Wolfgang-Krüger-Verlag, Frankfurt, 1977.
4. – Sur la question de l'oubli, cf. Li via Z. Wittmann : «Der Stein des Anstoßes. Zu einem Problemkomplex in berühmten und gerühmten Romanen der Neuen Sachlichkeit», in *Jahrbuch für internationale Germanistik* 14 (Heft 2) 1982, p. 56-78). Ursula Krechel : «Irmgard Keun. Die Zerstörung der kalten Ordnung. Auch ein Versuch über das Vergessen weiblicher Kulturleistungen», in *Literaturmagazin* 10 (1979), p. 103-125.
5. – Le sexe n'est pas en soi une justification : voir le destin tout différent d'Anna Seghers (toutefois, il fut longtemps de bon ton de souligner la masculinité de son écriture).
6. – Helmut Lethen mentionne Keun et Hauptmann dans son article «Neue Sachlichkeit» paru en 1983 dans H.A. Glaeser, *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, mais les ignorait encore dans son livre sur la NO. Le récent ouvrage de Schütz, *Romane der Weimarer Republik*, paru en 1986, accorde une bonne place aux écrivains femmes mais n'aborde que très évasivement la question de la NO et se limite à une étude thématique.

7. – Pour information : Ulrike Strauch, «Antwort über Antwort auf die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?», in *Frauen sehen ihre Zeit. Katalog zur Literatúrausstellung des Landesfrauenbeirates Rheinland-Pfalz*, Mainz, 1984.
8. – Citées par U. Strauch, *ibid.*, p. 79-80.
9. – Gisela Brinker-Gabler, «Das weibliche Ich. Überlegungen zur Analyse von Werken weiblicher Autoren mit einem Beispiel aus dem 18. Jahrhundert». Aus: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), *Die Frau als Heldin und Autorin* (Bern, 1979), p. 56.
10. – *Materialien zum Schreiben und Leben der Marieluise Fleisser*, Günther Rühle Hrsg., Surhkamp Verlag, 1973, p. 176.
11. – Erhard Schütz, *Romane der Weimarer Republik* (UTB Fink Verlag 1986), p. 160.
12. – *Ibid.*, p. 53.
13. – Kurt Pinthus, «Männliche Literatur», in *Das Tagebuch*, 10.1929.
14. – Michael Töteberg, «Spiegelung einer Bohemienexistenz», in *Text und Kritik* 64, p. 59.
15. – Nous avons volontairement choisi des exemples extrêmes. Il serait intéressant de mesurer les personnages de Fleisser et Keun à ceux de Horváth (cf. dans ce numéro l'article de Eva Philippoff : «Das neusachliche Mädchen zwischen Uznach und Oktoberfest»).
16. – Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932* (Metzler, 1970, 2. Auflage), p. 38-40.
17. – Renny Harrigan : «Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik», in Elliott James (Hrsg), *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur*, Göttingen, 1978, p. 66-67.
18. – Michael Winkler, «Paradigmen der Epochendarstellung in Zeitromanen der jüngsten Generation Weimars», in Koebner Thomas (Hrsg.): *Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930-1933* (Suhrkamp 1982), p. 360-361.
19. – Cf. Reinhold Grimm, «Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen zum Drama der zwanziger Jahre», in: Grimm, Hermand, *Die sogenannten zwanziger Jahre* (1970, Max Gehlen Verlag), p. 15-45.
20. – Cité par Kassens et Töteberg, *Marieluise Eleisser* (DTV 1979), p. 31.
21. – Michael Töteberg, *ibid.*, p. 56.
22. – Ulrike Strauch, *ibid.*, p. 78. Silvia Bovenschen : « Über die Frage : gibt es eine weibliche Ästhetik ? », in *Ästhetik und Kommunikation* 25 (1976), p. 67.
23. – Töteberg, *ibid.*, p. 60. Beicken, *ibid.*, p. 49.
24. – *Ibid.*, p. 60.
25. – À cet égard, la critique de Helmut Lethen, dénonçant dans les romans de la seconde génération la perspective de victime, est tout à fait pertinente ; mais elle ne suffit pas à disqualifier ces romans. Certains – et ceux des écrivains femmes en particulier – n'en apportent pas moins un éclairage critique intéressant de leur époque, et méritent un regard qui ne passe pas obligatoirement par la grille herméneutique rédhitoire des années noires.
26. – In Kaes Anton (Hrsg.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933* (Metzler, 1983).
27. – «So genau kann Frieda alles sagen» MFG, p. 28. «Sie hat eine Wachsamkeit an sich, die ihn einfach krank macht», MFG, p. 112.
28. – « Nouveauté-Rummel » : Hermand, Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik* (Fischer TB 1988), p. 92.
29. – Horst Denkler, «Sache und Stil. Die Theorie der Neuen Sachlichkeit und ihre Auswirkung auf Kunst und Dichtung», in *Wirkendes Wort*, 18, p. 117-178.
30. – Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr* (Fischer TB 1982), p. 289. Il décrit l'ambiance neusachlich : «Es kam täglich was Neues und schlug auf das Alte ein, das selbst vor drei Tagen erst neu gewesen war. Die Dinge schwammen wie Leichen im Chaos umher, dafür wurden die Menschen zu Dingen. Neue Sachlichkeit hieß das», p. 288.
31. – Sur cet aspect, et notamment sur les substantivations « bizarres » dans KM (également présentes chez Fleisser du fait de l'emploi de l'article indéfini, cf. p. 23 : «ein Schweigen»), cf.

Volker Klotz, «Forcierte Prosa: Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit», in *Festschrift für Joseph Kunz. Dialog* (Berlin, 1973), p. 245-271.

Gerd Schänk, «Das kunstseidene Mädchen: Skizze einer Frauensprache», in *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert* (Amsterdam, 1985), p. 35-65.

32. – Gisela Brinker-Gaber, *ibid.*, p. 56.

33. – *Ibid.*, p. 268.

34. – Exemple KM, p. 92.

35. – Schütz, *ibid.*, p. 176.

RÉSUMÉS

Les grandes caractéristiques de l'« attitude neusachlich » telles qu'elles apparaissent dans les déclarations programmatiques d'auteurs masculins : « pragmatisme », écriture « scientifique », « sportive », « masculine », littéraire de l'ère industrielle... ne suffisent pas pour rendre compte authentiquement des œuvres d'auteurs femmes (Fleisser, Hauptmann, Keun...), d'ailleurs tombées dans l'oubli pendant près d'un demi siècle et condamnées à la portion congrue dans les ouvrages consacrés à la Nouvelle Objectivité. Et pourtant elles ont « traduit » leur époque avec des moyens souvent plus adéquats (et plus en accord avec le « fond » de l'esprit neusachlich) que leurs confrères chez qui la « Navigation im Up-to-date-Meer » (E. Bloch, cité par H. Lethen) relève parfois plutôt du cabotage, voire du cabotinage* (« Das Pathos der Sachlichkeit war in der Regel ein Pathos der Simulation », H. Lethen). Ce travail est guidé par trois objectifs :

- Apprécier les modalités d'une spécificité féminine et voir de quelle façon elle se conjugue avec les principes neusachlich.
- Définir (puisque nous avons affaire à des textes tardifs) quels sont les glissements, les évolutions, les remplacements à l'intersection entre Nouvelle Objectivité et crise.
- Cerner, à travers les textes féminins, les contours du style neusachlich, voir en quoi ces textes échappent – ou cèdent – à ses « tics », ses travers, son maniérisme, mais aussi esquisser leur originalité.

* Je rends grâce à Frédéric Dard qui m'a complaisamment prêté ce jeu de mots ! (*San-Antoniaiseries*, 1989, p. 165).

Die Hauptmerkmale der neusachlichen Haltung, wie sie über die programmatischen Äußerungen männlicher Autoren zum Ausdruck kommen («Pragmatismus», «wissenschaftliche», «sportliche», «männliche» Schreibweise, «Literatur des Industriezeitalters») können den Werken vieler Autorinnen (Fleisser, Hauptmann, Keun...) nicht zur Genüge Rechnung tragen. So waren sie über fast 50 Jahre hinweg in Vergessenheit geraten und fanden in den Beiträgen zur Neuen Sachlichkeit lange Zeit kaum Beachtung, obwohl sie ihre Epoche mit häufig angemesseneren Mitteln eingefangen haben (und sie waren dabei oft stärker in Einklang mit den Grundgedanken der Neuen Sachlichkeit) als ihre Kollegen, bei denen die «Navigation im Up-to-date-Meer» (E. Bloch, zitiert bei H. Lethen) gelegentlich eher mit Schiffsattrappen vorgegaukelt wurde («Das Pathos der Sachlichkeit war in der Regel ein Pathos der Simulation», H. Lethen).

Drei Ziele will diese Arbeit hauptsächlich verfolgen:

- die Bedingungen einer weiblichen Spezifität ins Auge fassen und überprüfen, in welcher Weise sie mit den neusachlichen Prinzipien einhand geht.

- untersuchen, welche Verschiebungen, Entwicklungen und Neuorientierungen am Berührungspunkt zwischen Neuer Sachlichkeit und Krise auftauchen (da wir es mit späteren Werken zu tun haben).
- über die Texte der Frauen die Umrisse des neusachlichen Stils sichtbar machen und bestimmen, inwiefern diese Texte seinen Manierismen gehorchen oder sich von ihnen freimachen.

AUTEUR

ANNE JAGOT

Strasbourg II