

Chapitre premier : *Der blaue Kammerherr* de Wolf von Niebelschütz : une renaissance de la culture antique ?

« Et rarement dans l’histoire intellectuelle de notre continent, il nous a été donné d’assister aussi visiblement au retour de la culture antique dans notre conscience qu’en cette décennie qui est la nôtre. Peut-être allons-nous effectivement vivre une nouvelle renaissance.¹ » Avec *Der blaue Kammerherr*, Wolf von Niebelschütz apporte au mouvement de renaissance qu’il croit percevoir dans la littérature de son époque une large contribution. Sept ans durant, de 1942 à 1949, il rédige une œuvre gigantesque qui relate l’histoire turbulente du royaume imaginaire de Myrrha, et notamment de sa princesse Danaé, à la fin de l’époque baroque. Du livret d’opéra de Hugo von Hofmannsthal, *Danaé ou le mariage de raison*, écrit pour Richard Strauss en 1919, Niebelschütz a fait jaillir un univers extrêmement vaste et dense. Né en 1913 à Berlin, il commence sa carrière littéraire dans le domaine lyrique après avoir mené des études d’histoire et d’histoire de l’art et travaillé en tant que critique littéraire et critique d’art². Le monde créé dans *Der blaue Kammerherr* est nourri de ces intérêts multiples et mêle mythologie, Histoire, fiction et arts, en particulier la musique et la peinture.

1 Wolf von Niebelschütz. Zur antiken Kunst. In : *Pariser Zeitung*. 189. 22–23/07/1944 : „Und selten in der geistigen Geschichte unseres Kontinents haben wir die Wiederkehr der antiken Kultur in unser Bewusstsein so augenfällig erlebt wie in diesem unseren Jahrzehnt. Vielleicht stehen wir in der Tat vor einer neuen Renaissance.“

2 *Der blaue Kammerherr* paraît en 1949, *Die Kinder der Finsternis*, son dernier roman, dix ans plus tard. À sa mort en 1960, il laisse aussi trois drames, une biographie et de nombreux récits. Malgré la diversité de son activité littéraire, son œuvre reste peu connue, largement ignorée du public comme de la critique littéraire.

Dans ce texte, Niebelschütz appréhende et met en œuvre à sa manière une renaissance de la culture antique. La mythologie est le noyau à partir duquel se déploient les multiples composantes du roman : monde baroque, époque contemporaine, littérature, opéra, théâtre et arts plastiques. L'analyse de l'adaptation de la mythologie est incontournable pour saisir les modes de fonctionnement du roman. Totalité ou chaos, l'orchestration des mythes antiques reflète une conception particulière de la réalité, de l'Histoire et de la culture. Forme choisie pour rendre compte d'une résurgence de la culture antique, le roman, qu'il soit « galant » – premier trait d'ironie de l'auteur dès le sous-titre – ou non, est largement dépassé par une telle entreprise. Niebelschütz interroge à travers *Der blaue Kammerherr* les fondements de notre culture et de la littérature.

Renaissance et fabulation

« Que serait *Der blaue Kammerherr* si on lui enlevait les dieux antiques ?³ » Il suffit de considérer les ouvertures respectives des quatre parties du roman de Niebelschütz pour s'assurer de la position privilégiée qu'y occupe la mythologie. Les dieux antiques sont mis en place d'emblée avant même que ne soit posé le décor de Myrrha : « Les anciens dieux étaient morts, ces dieux joyeux, clairs et aimables que l'on avait eu tant de plaisir à honorer [...] »⁴ » Paradoxalement, l'annonce en *incipit* de la disparition des dieux grecs et latins les place au premier rang de la narration, suggérant ainsi à l'inverse leur persistance. Présents au début et à la fin du roman comme à l'ouverture de chaque partie, dieux, figures et motifs mythologiques traversent aussi le

3 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 17/02/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Was sollte *Der blaue Kammerherr* sein, wenn man die antiken Götter herausoperierte?“

4 BK, p. 7 : „Die alten Götter waren tot, jene heiteren, deutlichen, liebenswerten Götter, die man so gern verehrt hatte [...]“

roman de part en part, son monde fictif comme la pensée des personnages. L'omniprésence des dieux antiques demande à s'interroger sur la manière dont Niebelschütz pense une renaissance de la mythologie : les mythes qu'il fait resurgir, le principe de fusion mis en œuvre dans le texte, l'imagination dont l'auteur fait preuve.

Du sujet choisi à l'origine du projet romanesque, l'histoire de Danaé et de la Pluie d'Or, l'auteur dit qu'il s'est littéralement imposé à lui : « [...] un auteur ne croise pas deux fois dans sa vie un tel sujet si divin.⁵ » Exposant le thème de cet épisode, un des personnages souligne son inscription dans un contexte élargi : « Ainsi je voyage en ce moment à la recherche des mythes antiques, en particulier des mythes relatifs à l'or. Danaé, Midas, Polycrate...⁶ » La thématique de l'éclat illusoire, et partant de l'apparence et de la supercherie, développée du début à la fin, inscrit le roman dans une tradition baroque, ce que confirme l'entremêlement caractéristique de figures mythiques (Danaé, Midas) et historiques (Polycrate fut tyran de Samos). L'attachement à ce thème n'entrave nullement la participation de personnages mythiques autres : le monde des dieux de l'Olympe, des nymphes et des muses est mobilisé en permanence dans la narration. La mythologie est tout aussi présente dans les pensées et rêves des personnages que dans leur environnement : l'art, qu'il soit pictural ou musical, contribue également à transformer la réalité décrite en un véritable pandémonium. La multiplicité des mythes mis en œuvre dans *Der blaue Kammerherr* signale d'emblée que la narration n'est pas restreinte à la reformulation d'un mythe précis, comme le sont la majorité des romans mythologiques de la même époque, mais englobe une pluralité de thèmes et de personnages mythiques dans une vaste mise en scène.

En ce sens, le travail sur la mythologie doit beaucoup au livret d'opéra de Hofmannsthal, dont l'auteur dit en note conclusive qu'il a été « le germe⁷ » de son œuvre. Hormis le thème de cette pièce –

5 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „[...] ein solcher Himmels-Stoff läuft einem Autor nicht zweimal im Leben über den Weg.“

6 BK, p. 305 : „So reise ich im Augenblick den alten Mythen nach, insbesondere den Gold-Mythen. Danae, Midas, Polycrates...“

7 BK, *adnotatio auctoris* : „den Keim“.

Hofmannsthal entrecroise le mythe de Danaé et celui de Midas : dans le jeu du gain et de la perte, l'amour l'emporte sur la richesse –, le roman de Niebelschütz en retient la mise en œuvre très ludique de la mythologie, le croisement baroque des époques et de tous les arts. Dans le livret de Hofmannsthal, les dieux très humains, triviaux parfois, font constamment l'objet de remarques ironiques qui relativisent sans cesse le fond du message moral qu'ils sont censés transmettre. Dès l'ouverture de l'opéra, les nombreuses libertés prises avec la mythologie trouvent une justification au détour d'une remarque distancée et railleuse : « Mais personne n'en sait rien, car la mythologie n'est pas connue.⁸ » Dans l'hétérogénéité des éléments mis en forme par Hofmannsthal, la mythologie prend une place primordiale et contribue à la cohérence de l'ensemble. Qu'en advient-il dans le roman de Niebelschütz ?

À la fois à la périphérie et au cœur du royaume de Myrrha, les habitants de l'Olympe confèrent à la fiction le cadre à l'intérieur duquel celle-ci va pouvoir être déployée et y participent pleinement. Ils tiennent lieu tour à tour de sujets (personnages intervenant dans la fiction ou spectateurs distancés) et d'objets (thèmes de discussion ou de réflexion, objets de rêves et de phantasmes, pâles imitations). C'est avant tout à travers le regard des personnages qu'est représentée leur renaissance. Considérant tout d'abord les dieux comme leur égal, les personnages s'octroient la possibilité d'une véritable communication : sous forme de lettres (échangées entre Zeus et la princesse), de conversations en rêve (entre la princesse, Mars et Vénus) ou d'entretiens hypothétiques (entre Zeus et le narrateur).

D'autre part, afin de (se) prouver combien la renaissance est bien réelle et l'osmose entre les deux mondes parfaite, les principaux personnages empruntent une identité mythologique. Pour ce faire, ils s'attribuent noms et signes distinctifs, attitudes et caractères d'une figure ou d'un dieu antique : Danaé, Artémis, Io, Léda, Europe, ce sont essentiellement des femmes qui se prêtent naïvement à ce jeu de mystification.

8 Hugo von Hofmannsthal. Danae oder die Vernunfttheirat. In : *Gesammelte Werke. Band 5. Dramen. Operndichtungen*. Francfort/Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag. 1979. p. 393 : „Aber davon weiß niemand, denn die Mythologie ist nicht bekannt.“

Elles entretiennent de cette manière l'illusion d'un recommencement à leur époque d'un épisode mythologique. Le monde de Myrrha est ainsi gouverné par la règle de la prédétermination, chaque personnage s'avouant plus ou moins persuadé du retour à l'identique d'un cycle mythique, en particulier celui de Danaé et de la Pluie d'Or : « Au même moment, [...] Danaé, la princesse, assise sur les rochers, attendait le miracle que Zeus lui devait.⁹ » Le destin devient dette, l'imprévisible devient attente : ce renversement cocasse, qui repose sur le sens équivoque du mythe de Danaé¹⁰, met en évidence la crédulité des personnages.

Ces mythifications et fantasmes sont remis en cause par les vues éclairées de Don Juan dans la première partie – il évoque par exemple « les dieux d'Homère¹¹ » pour mettre en relief leur caractère fictif et construit – jusqu'à être dévoilés comme une supercherie peu crédible : l'arrivée de Midas dans un bateau d'or pur se déroule certes conformément au mythe, néanmoins ses spectateurs crédules sont nommés « des fétichistes de l'or¹² ». Un ministre du roi dénonce de même le « [...] culte légèrement ridicule mené ici-bas envers les dieux antiques¹³ » dont il renvoie la responsabilité à une reine : « Elle voulait constituer une sorte de renaissance, mais la constitution est devenue prostitution.¹⁴ » La représentation des mythes antiques est rabaisée à un vice qui scelle la dérive de leur interprétation païenne. Les anciens dieux font non seulement figure d'apparat superficiel, mais leur culte est aussi renvoyé

9 BK, p. 45 : „Zu dieser selben Stunde [...] saß Danae, die Prinzessin, an den Klippen und wartete auf das Wunder, das Zeus ihr schuldete [...].“

10 Le mythe de Danaé a donné lieu à des interprétations diverses qui laissent apparaître cette figure tour à tour comme victime de Zeus ou courtisane, subissant l'agression divine ou profitant de l'or qui lui est offert. La *Danaé* de Rembrandt, par exemple, présente un nu harmonieux qui attend et invite un visiteur, que la peinture ne fait que suggérer, à découvrir sa nudité.

11 BK, p. 40 : „die Götter Homers“.

12 BK, p. 346 : „Gold-Fetischisten“.

13 BK, p. 53–54 : „[...] der leicht ridicule Cult, der hierzulande mit den alten Göttern getrieben wird [...].“

14 BK, p. 54 : „Sie wollte wohl eine Art Renaissance constituieren, aber aus der Constitution ward eine Prostitution.“

à une superstition obscurantiste, rétrograde et ridicule. La tendance consiste visiblement « [...] à pousser les dieux *ad absurdum*.¹⁵ »

Le narrateur ne se prive pas de joindre ses commentaires aux paroles des protagonistes et poursuit le travail simultané de prise en compte et de mise à distance des figures mythologiques à grand renfort de remarques ironiques. La représentation des dieux et celle des hommes connaissent des échanges réciproques. Ainsi, le narrateur attribue aux dieux mythologiques caractères humains et détails triviaux : « Ces bonnes vieilles Parques [...], c'étaient des *dames*, vieilles et fripées.¹⁶ » La trivialité d'un anthropomorphisme abusif prend le pas sur l'aspiration des hommes à s'élever à l'image des dieux et la relativise largement. Peut-on en conclure pour autant, à l'instar de M. Kotthaus, que dans la mise en scène baroque les figures mythologiques ne signifient qu'une apparence superficielle et finalement vide de sens : « Ce qu'ils donnent à l'œuvre, c'est seulement leur parure, l'enveloppe extérieure du nom, [...] mais non leur sens profond et universel¹⁷ » ? La renaissance des mythes, mise en perspective à travers leur curieuse résurgence dans un royaume imaginaire à l'époque baroque, est de toute évidence autrement complexe.

Observer la nature du retour à la mythologie dans *Der blaue Kammerherr*, c'est accepter d'entrer dans un monde régi par un principe de fusion qui vaut au roman une richesse considérable, tant au niveau de la thématique et de la problématique que de la structure. J. Fischer prétend à juste titre que l'auteur choisit ici un univers baroque pour la simple et bonne raison qu'il représente « [...] la dernière époque dans laquelle une culture globale pouvait encore établir un ordre.¹⁸ » Niebelschütz

15 BK, p. 161 : „[...] die Götter *ad absurdum* zu führen“.

16 BK, p. 143 : „Die guten alten Parzen [...], sie waren *Damen*, steinalte, verknitterte Damen.“

17 Marianne Kotthaus. *Wolf von Niebelschütz. Der blaue Kammerherr*. Thèse. Bonn. 1957. p. 132 : „Was sie für das Werk hergaben, war jedoch lediglich ihr Gewand, die äußere Hülle von Namen [...] nicht jedoch ihren tieferen, zeitlos gültigen Sinn.“

18 Jens M. Fischer. *Kammerherr im Kahlschlag*. In : *Mercur*. 39. 1985. p. 155 : „[...] der Barock ist für ihn die letzte Epoche, in der eine allumfassende Kultur noch Ordnung stiften konnte.“

mesure la globalité d'une culture à sa capacité d'intégrer des périodes différentes, aussi commente-t-il le livret d'opéra de Hofmannsthal en ces termes : « [...] et si Hofmannsthal joint dans son esquisse de *«Danaë»* deux époques aussi distantes que la mythologie antique et le baroque, deux réalités hétérogènes [...], alors il ne fait là que réaliser le baroque lui-même.¹⁹ » *Der blaue Kammerherr* embrasse des univers aussi différents que la mythologie, les époques baroque, moderne et contemporaine, et laisse entrevoir à travers eux plusieurs manières de concevoir une totalité : vision globalisante, pont entre les domaines les plus lointains de la culture et la nôtre, ouverture du champ de vision et observation du monde dans sa complexité. D'emblée, les descriptions du roi dans le chapitre d'ouverture mettent en évidence la présence de la mythologie antique dans un monde baroque qui se prétend pourtant résolument moderne :

Pensez-vous qu'il est possible que sur ces îles, où ils sont certainement nés, les anciens dieux soient encore – comment dirais-je – je veux dire : que les anciens dieux soient encore présents ? [...] En ce qui concerne ma fille, si moderne qu'elle soit, elle aussi croit aux mythes païens.²⁰

La superposition des époques dans un même espace réduit va permettre essentiellement d'en marquer les similitudes et les écarts, et par ce biais d'approcher la réalité par analogie et contraste.

Les doutes du roi quant à une fusion possible mettent effectivement ceci en évidence que, à la différence de l'époque baroque, le monde des dieux et des Hommes n'est plus concevable dans une vision d'ensemble. Du début à la fin, l'humour et l'ironie pimentent le texte, et accentuent les distorsions et dissonances de l'ensemble : la narration

19 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 210 : „[...] und wenn Hofmannsthal in seinem Entwurf zu ‚Danae‘ zwei höchst entlegene Epochen, Barock und antike Mythologie, zwei heterogene Realitäten [...] miteinander verkoppelt, [...] so tut er damit nichts anderes als der Barock selber.“

20 BK, p. 14–15 : „Halten Sie es für möglich, dass die alten Götter auf diesen Inseln, auf denen sie freilich geboren wurden, noch – wie soll ich das sagen – ich meine : gleichsam noch anwesend sind? [...] Was übrigens meine Tochter angeht: auch sie, so modern sie ist, glaubt an die heidnischen Mythen.“

joue et déjoue la représentation possible d'une totalité. Dans l'attachement des personnages à l'esprit baroque, avec sa liberté de forme, sa profusion d'éléments et ses excès, se lit la volonté de réaliser une véritable fusion par intégration d'éléments étrangers hétérogènes et sa remise en cause simultanée. Quand il est question d'édifier une chapelle baroque vouée au culte de Jupiter, le narrateur ne peut s'empêcher de relever la distorsion tout en paraissant céder à une fusion nécessaire :

Qu'est-ce que les dieux grecs peuvent bien avoir à faire avec une chapelle ! Mais pouvait-on s'imaginer un temple ? Pouvait-on soumettre à la réflexion quelque chose d'autre que des colonnes torsées et de pompeux autels, des ornements et des stucs, un ensemble mouvant et ample ? Impensable ! Même Don Juan, quelque esprit éclairé et libre qu'il fût, ne le pouvait pas.²¹

Plus les affirmations sont catégoriques, plus le clivage paraît évident : cette époque qui se targue de savoir assimiler des éléments disparates soumet *de facto* à ses lois tout ce qu'elle prétend intégrer. L'étonnement apparent et les questions du narrateur relèvent avec ironie l'appropriation par une époque d'un fondement culturel : une déformation acceptée au prix d'un aveuglement nécessaire. La fusion, avec les extravagances qu'elle engendre, renferme dès le début du roman une dimension critique non négligeable, et exige un recul envers la totalité apparente.

La volonté de rapprocher des domaines culturels si différents que la mythologie et l'époque baroque contribue à accentuer le clivage. À l'instar de l'opéra de Hofmannsthal, Niebelschütz s'amuse visiblement de tous rapprochements grotesques entre Antiquité, Baroque et époque contemporaine : Hermès devient « le laquais de Jupiter²² », ou encore, les dieux antiques apprennent le français suivant les convenances de l'époque baroque et s'expriment dans cette langue : « [...] *je me suis*

21 BK, p. 18 : „Was hatten griechische Götter mit Capellen zu schaffen! Aber konnte man sich einen Tempel vorstellen? Konnte man irgend etwas Anderes auch nur in Erwägung ziehen als gedrehte Säulen und pompöse Altaraufbauten, Ornamente und Stuccaturen, ein bewegtes, schwellendes Ensemble? Undenkbar. Nicht einmal Don Giovanni konnte das, ein aufgeklärter und freier Geist, der er doch immerhin war.“

22 BK, p. 179 : „der Lakai Jupiters“.

*transformé en dieu français. Il faut être moderne !*²³ » Dans le même registre, la princesse de Myrrha nommée Danaé attend l’accomplissement de sa destinée « [...] mais aucun dieu, aucune Pluie d’Or, ne vint prendre ce qui selon le contrat était sien.²⁴ » Faire du destin une formalité administrative, c’est, au-delà du trait d’humour, d’une part mettre en évidence la naïveté de la princesse, d’une autre, accentuer les incompatibilités entre des systèmes de pensée dissemblables. Nombre d’anachronismes sont évoqués ou relevés par les dieux antiques eux-mêmes, une manière d’ironiser sur les distorsions flagrantes : « (Quels anachronismes !) s’exclama Vénus.²⁵ » Le monde décrit est marqué du sceau de l’hétérogénéité : la totalité apparente révèle un immense chaos. Dès lors une des remarques quelque peu nostalgiques du Roi se comprend aisément : « Oui...le temps est sorti de ses rails.²⁶ » Traversant les époques et emportant dans son sillage des multitudes de domaines et de dimensions différents – Morgner suivra dans *Amanda* une démarche analogue – l’ampleur du mouvement romanesque suggère une totalité, au sein de laquelle l’auteur trouve justement le meilleur moyen d’exprimer les doutes que la perception et la représentation globales d’un monde lui inspirent.

Ces doutes se confirment dès lors que l’on s’intéresse aux relations qui s’instaurent entre la mythologie antique et la réalité décrite. Niebelschütz dit de la mythologie et du monde : « Au sujet de ces deux thèmes, de ces deux mondes, on peut parler avec Hofmannsthal d’une <impitoyable unité>.²⁷ » Fusion, confusion, illusions et contrastes caractérisent en effet leur articulation dans le roman. À première vue, l’osmose est parfaite entre les différents degrés de fiction et le jeu mené avec les figures mythologiques peut même entraîner certaines confusions :

23 BK, p. 653 (en français dans le texte).

24 BK, p. 246 : „[...] aber kein Gott, kein Goldener Regen, kam, sich zu nehmen, was nach dem Vertrage sein Eigen war.“

25 BK, p. 639 : „Was für Anachronismen!‘ warf Venus ein.“

26 BK, p. 53 : „Ja...die Zeit ist aus dem Geleise geraten.“

27 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Bei beiden Themen und beiden Welten handelt es sich, mit Hofmannsthal zu reden, um eine ‚unerbittliche Einheit‘.“

ainsi Danaé tient-elle le rôle de princesse au royaume de Myrrha, mais il faut entendre par « la Danaé historique » la figure mythologique et par « une princesse Danaé mythologique²⁸ » un personnage de légende assez indéfini. Dans un même esprit, certains protagonistes mais aussi des figures issues de rêves ou d'hypothèses peuvent apparaître sous les traits de personnages mythologiques : mythologie et fiction se fondent l'une dans l'autre.

Les références sporadiques à des figures mythiques précises sont utilisées en outre non comme de simples éléments descriptifs, mais comme partie intégrante d'un passé bien antérieur aux personnages. Ainsi, à titre d'exemple, la beauté de la princesse nageant au milieu des flots évoque celle d'une sirène qui autrefois sauva Ulysse de la colère de Poséidon. Ceci donne lieu à une digression dont le narrateur profite pour considérer les différences entre « passé mythologique » et présent et faire d'une pierre deux coups : saper le bien-fondé de la référence mythologique et gagner une distance critique : « Mais hélas, il n'y avait plus de navigateur errant, l'époque où la terre tremblait était révolue, quiconque voulait du danger devait le chercher [...] à moins de s'en créer lui-même.²⁹ » Plus qu'un accessoire utile intégré parmi les nombreux excès d'un paysage culturel baroque, le mythe participe de la fusion et simultanément révoque en doute son principe. Non seulement les failles et dysfonctionnements du monde décrit dans *Der blaue Kammerherr* sont mis en lumière, mais le récit en fait aussi une règle. De cette manière le roman s'inscrit dans son temps, l'écriture romanesque proposant après 1945 une remise en cause radicale, comme le note B. Hillebrand : « La réalité en tant que monde interprété est devenue douteuse dans son ensemble [...].³⁰ » Wolf von Niebelschütz, puis plus tard Irmtraud Morgner, vont plus loin : quand la réalité n'est plus évidente, elle se soustrait à l'étrange (monde de l'illusion chez l'un, du merveilleux chez l'autre).

28 BK, p. 436 : „der historischen Danae“, „einer mythologischen Prinzessin Danae“.

29 BK, p. 244 : „Aber ach, es gab keine Irrfahrer mehr, die Zeiten, da die Erde bebte, waren vorüber, wer nach Gefahren verlangte, musste sie suchen [...] es sei denn, er hätte sich ihrer einige gemacht.“

30 Bruno Hillebrand. *Theorie des Romans*. Munich : Winkler. 1980. p. 374 : „Wirklichkeit als gedeutete Welt ist insgesamt fragwürdig geworden [...]“.

Dans *Der blaue Kammerherr*, l'abolition des limites entre réalité, fiction, rêve et mythologie devient norme de la narration. Il semble que tout soit permis et possible : l'intervention directe des dieux antiques dans le monde baroque, les métamorphoses des dieux comme des personnages. Il n'est plus besoin de donner de justification à l'étrange : « Depuis cette nuit-là, il se passait continuellement quelque chose d'inattendu, mais entre-temps on s'y était habitué.³¹ » Les transformations de la réalité, le jeu de l'imagination comme toute illusion font partie intégrante du monde décrit. Lorsqu'à l'arrivée de Midas, tout semble se transformer en or, les remarques éclairant la supercherie ne sont pas entendues. Le narrateur s'amuse visiblement de ces apparences. Ainsi au moment où, effleurée par la main de Midas, celle de Danaé se transforme en or, l'assurance feinte relève le dérèglement : « Ma main ! murmura-t-elle stupéfaite. Sans mentir : sa main était devenue or.³² » Le roman se joue continuellement des leurres du monde décrit et de l'obscurantisme de ses personnages, un jeu auquel les réminiscences mythologiques ont une large part.

Dans l'agencement des différents degrés de fiction, sont mises en avant les relations conflictuelles et les tensions engendrées par le travail sur la mythologie antique. Lorsque Esculape, dieu de la médecine, apparaît pour entrer en concurrence avec un médecin, la conversation et le conflit tournent très vite à la farce, les deux médecins préférant discourir et peser le pour et le contre de leurs principes respectifs plutôt que d'opérer le corps du défunt : « «J'opère selon ma méthode», rétorqua le dieu, «et c'est une méthode divine dont vous pourriez prendre de la graine, jeune homme.» [...] «Vous opérez comme un barbare, la science vous a réfuté depuis longtemps !»³³ » C'est sur ce ton grotesque et ironique qui caractérise les quelques pages de ce passage que sont

31 BK, p. 130 : „Es geschah ja ohne Unterlass seit jener Nacht etwas Unerwartetes, aber man hatte sich inzwischen daran gewöhnt.“

32 BK, p. 399: „Meine Hand! flüsterte sie entgeistert. Ungelogen : ihre Hand war zu Gold geworden.“

33 BK, p. 193 : „,Ich operiere nach *meiner* Methode‘, entgegnete der Gott, ,und sie ist eine göttliche Methode, von der sie lernen könnten, junger Mann.‘ [...] ,Sie operieren barbarisch, die Wissenschaft hat Sie längst widerlegt!“

balayés des siècles de conflits entre mythologie et science, mythologie et raison. Niebelschütz s'en explique dans sa correspondance :

Pour le formuler grossièrement, ces divinités sont les soubassements des sentiments d'un peuple encore très près de la nature et d'une classe culturelle portée vers la poésie. L'époque imaginaire du *Kammerherr* est antérieure aux Lumières et ne peut être observée sous le jour de notre intellect empoisonné par le 19^{ème} et les sciences naturelles.³⁴

Mythologie et réalité historique s'affrontent selon ce que Peter Härtling nomme « [...] l'amalgame de l'esprit européen dont Niebelschütz fait l'éloge : cette parenté entre une imagination qui crée des dieux et une raison qui les refuse.³⁵ » La visite d'Esculape illustre avec beaucoup d'ironie l'incompatibilité des deux modes de pensée. Leurs représentants se livrent à une joute verbale dont les enjeux dépassent l'extravagance de la scène : ébranlement des croyances et rituels mythiques comme de la vérité et des méthodes scientifiques, absurdité et danger de discours dogmatiques fermés. Malgré toute la dérision, maints détails de la scène rappellent l'amertume de la situation et le sérieux caché de la dispute. Quand les frontières sont abolies et les confrontations rendues possibles, le procédé n'est jamais gratuit, un principe essentiel aux yeux de l'auteur : « Tout art, et donc aussi la littérature, est un jeu, un libre jeu de l'esprit, difficile et profond.³⁶ »

34 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Auf die roheste Formel gebracht, sind diese Gottheiten Gefühlsuntergründe eines noch durchaus naturnahen Volkes und einer zur Poesie neigenden kulturellen Schicht. Die imaginierte Zeitebene des *Kammerherrn* liegt vor der Aufklärung und kann nicht unter dem Aspekt unseres, vom 19. Jahrhundert und der Naturwissenschaft vergifteten Intellekts betrachtet werden.“

35 Peter Härtling. Der blaue Kammerherr. In : *Vergessene Bücher*. Stuttgart : DTV. 1966. p. 183 : „[...] das Amalgam des Europäischen, von dem Niebelschütz das Loblied sang: jene Verschwisterung von götterschaffender Phantasie und götterentsagender Vernunft.“

36 Wolf von Niebelschütz. *Freies Spiel des Geistes. Reden und Essays*. Düsseldorf et Cologne : Diederichs. 1961. p. 87 : „Alle Kunst, so auch die Dichtung, ist ein Spiel, ein schweres, tiefsinniges, freies Spiel des Geistes.“

Mythologie et art participent largement de cet « amalgame », du jeu de la narration et s'avèrent de plus en plus indissociables dans le roman. À l'instar de l'époque baroque où la réalité entière devient œuvre d'art, mythe, art et fiction sont intimement liés. Ainsi, dans le roman, Persée ne naîtra pas de l'union de Danaé et de la Pluie d'Or mais de l'imagination d'un artiste. L'art reproduit le mythe, répondant de cette manière au désir de faire réapparaître à défaut de faire renaître les personnages mythologiques. La sculpture de Persée encore à l'état d'ébauche dans la troisième partie du roman rappelle les fresques du 17^{ème} et 18^{ème} siècles consacrées au même épisode et traitées avec des détails identiques : Persée au combat chevauchant Pégase, descente dans l'abîme où se trouve Méduse, Andromède attendant sa libération. Néanmoins, la frontière entre les figures mythologiques et leur équivalent artistique est rarement si distincte, ceux-ci obéissant d'ordinaire à la règle de la fusion. Quand Vénus évoque sa naissance, c'est à la représentation picturale classique de celle-ci qu'il est fait allusion, en particulier celle de Botticelli : « [...] je vins au monde en âge de me marier [...] du sein de la mer, dans l'écume argentée des vagues, de ma conque je suis montée vers la lumière.³⁷ » De même, lorsqu'il est question dans la quatrième partie de Zeus et de la sculpture qui le représente, le modèle, la sculpture et l'artiste se confondent dans la description qui en est faite : « [...] mythologies, peintes *al fresco*, [...] il avait même été donné au dieu l'occasion de faire le *point de vue* personnel du haut de son autel, on ne trouvait rien à reprocher à ce qu'il soit si peu vêtu et si immodérément musclé.³⁸ » Mythologie, réalité et art fusionnent, brouillent les pistes et récrivent les règles du jeu en permanence.

Le travail sur la mythologie et le jeu qu'il entraîne font-ils de *Der blaue Kammerherr* « [...] une littérature du jeu au-delà de toute nécessité et dans la négation de toute responsabilité [...] »³⁹ ? L'auteur

37 BK, p. 631 : „[...] ich kam heiratsfähig auf die Welt [...], und aus dem Schoß des Meeres, im Silberschaum der Wogen, stieg ich in meiner Muschel zum Licht.“

38 BK, p. 564 : „Mythologien, *al fresco* gemalt, [...] war gar der Gott veranlasst worden, persönlich auf seinem Hochaltar den *point de vue* zu machen, man fand nichts dabei, wenn er sich wenig bekleidet und hemmungslos muskulös trug.“

39 Walter Delabar. Die Dinge sind härter als die Menschen. In : *Juni*. 1/90. p. 43 : „[...] eine Literatur des Spiels jenseits aller Notwendigkeiten und in der Negation aller Verantwortung.“

conçoit autrement la littérature : s'il qualifie son œuvre de « spectacle fantasmagorique⁴⁰ », il la dédie aussi aux « sans humour des deux hémisphères⁴¹ ». La magie, l'étrange et l'inattendu de l'œuvre reposent certes essentiellement sur le jeu de l'imagination mené du premier au dernier chapitre et correspond à un caractère que l'auteur considère comme profondément humain : « Il est en chacun de nous cette disposition à fabuler et à se laisser envoûter par les fabulations des autres.⁴² » Mais, bien que le jeu mené avec les figures mythologiques et les dieux antiques, comme leur association à des éléments anachroniques ou hétérogènes, traduise une apparente frivolité, il trouve une autre légitimation qu'en lui-même et la fabulation n'a rien de gratuit.

Le travail mené sur la mythologie dans *Der blaue Kammerherr* est tout à fait révélateur et les titres donnés aux différents chapitres ne laissent aucun doute quant à leur part de « fabulation ». Le long rêve de Danaé dans la quatrième partie en offre un exemple digne d'intérêt :

8^{ème} chapitre : Mars et Vénus [...] la princesse reçoit une invitation au vol

9^{ème} [...] chapitre : le rêve des pagodes, jovial

10^{ème} [...] chapitre : le rêve des baleines, poseidonien

11^{ème} [...] chapitre : le rêve du puits, plutonien.⁴³

Mythologie et fiction se mêlent à des thématiques hétérogènes. Comme le suggèrent leurs titres, chacun des chapitres en question permet l'exploration d'un horizon thématique différent ainsi que l'expérimentation de nouvelles possibilités dans le travail sur le mythe. Le chapitre 8 propose l'approche immédiate des dieux antiques au cours d'une conversation transmise au discours direct avec la princesse Danaé. La conversation qui implique personnages mythologiques et

40 BK, *adnotatio auctoris* : „ein phantasmagorisches Zauberspiel“.

41 BK, *adnotatio auctoris* : „den Humorlosen beider Hemisphären“.

42 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 53 : „In jedem von uns steckt diese Anlage zum Fabulieren und zum Verzaubertwerden durch fremdes Fabulieren.“

43 BK, *Tabula operis* : „Achstes Kapitel: Mars und Venus.[...] Die Prinzessin erhält eine Einladung zur Luftfahrt. Neuntes [...] Kapitel: der Traum von den Pagoden, jovial. Zehntes [...] Kapitel: der Traum von den Walfischen, poseidonisch. Elftes [...] Kapitel: der Traum von der Brunnenschacht, plutonisch.“

fictifs perd un peu de son étrangeté dès lors que l'on s'aperçoit que les dieux discourent à la manière des êtres humains, dans un style également baroque, truffé comme de convenance d'expressions françaises et italiennes et sur un ton tout aussi ironique. Et si leur regard distancé envers l'Histoire (notamment leurs connaissances de l'avenir) cessait de percer dans la conversation et ne les trahissait pas sans cesse, ils pourraient être parfaitement assimilés au reste des protagonistes du récit. Car même si l'entretien semble tourner en une causerie à bâtons rompus, les sujets abordés rappellent que sa légèreté apparente n'est que feinte, notamment lorsqu'il est question de la société et de la culture contemporaines ou encore du cours de l'Histoire. Les libertés prises avec la mythologie lors de cette conversation contribuent à insérer parfaitement le passage dans le cours et la problématique générale du roman ainsi que dans le ton.

Le chapitre est mené sur une cadence rapide, la conversation centrale balaye les sujets et croise les langues – allemand, français et italien – en un rythme effréné, les énoncés s'accélèrent parfois, interjections, ellipses et autres éléments isolés s'enchaînent alors à une allure vertigineuse : « La Pluie d'Or ! Don Juan ! Lamprénos ! Un trésorier apostolique... tremblement de terre, révolution... le roi de Phrygie, le meurtrier Schorsch ! Compact, plus compact, le plus compact possible, car maintenant Mars en personne lui faisait la cour...⁴⁴ » L'extrême densité ainsi obtenue doit permettre de mettre en valeur la confusion régnant dans les pensées et les sentiments de la princesse qui n'arrive plus à faire la part des choses entre monde intérieur et extérieur, entre ce qui relève de la mythologie, de la nature ou de l'Histoire. On lit dans la montée en intensité qu'apportent les différents degrés de l'adjectif « compact », dans une telle fusion des éléments portée à son paroxysme, l'état intérieur d'un esprit à la fois tourmenté et grisé. C'est l'imagination et la créativité qui l'emportent dans ce passage où l'abolition du

44 BK, p. 629 : „Der Goldene Regen! Don Johann! Lamprenos! ein apostolischer Kämmerer... Erdbeben, Revolution... der König von Phrygien, der Mörder Schorsch! Compact, compacter, am compactesten: denn nun machte ihr Mars persönlich den Hof...“

temps et de l'espace, à savoir de toute contrainte physique, et le tout permis trouvent une justification dans le rêve.

Dans les chapitres suivants, des attributs mythologiques divins sont retenus afin de caractériser l'atmosphère et le ton des trois mouvements successifs : jovial, poséidonien, plutonien. L'évolution témoigne d'un agencement très précis des éléments : de Jupiter – l'adjectif « jovial » signifie dans la pensée médiévale « né sous le signe de Jupiter » – à Poséidon, la transition s'effectue du ciel (le terme de pagode renforce la dimension divine ou mystique de cette partie du rêve) à la mer (image des baleines) avant de descendre dans les Enfers (dans « le puits »), le royaume de Pluton. Le triptyque parfaitement articulé, et orienté de l'éther aux Enfers, approfondit pas à pas la thématique générale du pouvoir et de la soumission, passant de la puissance sacrée au pouvoir terrestre avant d'aborder plus en détails les traits d'une société dominée. Le premier de ces chapitres transpose la princesse en rêve dans un monde mythologique auquel la présence des pagodes ajoute une dimension orientale et mystique. Dispersées dans la description du paysage et les paroles des personnages, des réflexions diverses sur le manque de légitimité de l'État, le rapport entre souverains et sujets ou l'esclavage rappellent que la fabulation, ici la transposition dans un paysage mystique, n'a rien de gratuit. Il en va de même pour le chapitre des baleines qui figure à travers les rapports de domination dans le monde sous-marin la révolution dans le royaume de Myrrha. Dans le rêve du puits, la princesse entraînée par Orphée, comme Dante l'était dans la *Divine Comédie* par Virgile, visite les Enfers. Dans ce contexte, l'imagination particulièrement productive repose essentiellement sur la liberté prise envers la mythologie antique, les associations étranges et les nombreux anachronismes.

S'il est une utopie dans le roman, c'est alors sans aucun doute, pour reprendre une formule de J. M. Fischer, celle d'une « puissance de l'esprit⁴⁵ », puissance de l'imagination. *Der blaue Kammerherr* semble vouloir en faire preuve en un déploiement illimité, complexe, riche en images et en références mythologiques, un récit d'une souplesse qui

45 Jens M. Fischer. Kammerherr im Kahlschlag. In : *Merkur*. 39. 1985. p. 156 : „die Macht von Geist“.

permette le libre cours de l'imagination et un jeu infini d'associations et de parallèles. L'ultime tableau du roman présente un vaste mouvement de transfiguration de la réalité dans lequel fusionnent mythologie, peinture et musique. La Terre s'emplit de figures divines jusque à en devenir « une scène mythologique⁴⁶ ». Ce dernier mouvement du roman est saturé de figures mythologiques, de nuances de tons et de couleurs, de variations musicales chargées d'élever la fiction dans un registre absolument irréel. Pour Niebelschütz cette scène a valeur d'« apothéose finale⁴⁷ ». Lorsque le monde se transforme en une scène mythologique, la puissance de l'imagination est conduite à son paroxysme. La victoire finale de l'imagination confirme sa toute-puissance, mais laisse planer sur *Der blaue Kammerherr*, plutôt qu'un sentiment d'allégresse, une certaine amertume. L'évasion de la réalité fictive s'avère être une échappatoire arbitraire dont l'auteur souligne dans la table des matières la dimension purement illusoire : « [L'auteur fictif] prend congé sur des perspectives paradisiaques.⁴⁸ » Les énoncés courts et exclamatifs qui jalonnent le passage ainsi que les diverses interrogations laissées sans réponse contribuent à rendre compte de ce qui est nommé « un impensable irréprésentable⁴⁹ ».

Les fabulations suggèrent une escapade dans un domaine intemporel facilement interprétable comme une fuite devant la réalité, principal reproche formulé à l'encontre du roman : « Il est frappant que les catastrophes du 20^{ème} siècle aussi, fascisme et guerre mondiale, sont peu présentes. Au lieu de cela le livre flotte sur un ton gai et léger.⁵⁰ » Doit-on considérer de même comme J. Günther que « cet aveuglement envers le temps et l'époque a bien été la condition nécessaire à la naissance d'une œuvre aussi singulière et irréelle que le grand [...] récit de

46 BK, p. 777 : „zur mythologischen Bühne“.

47 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 01/08/1948. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Schluss-Apotheose“.

48 BK, *Tabula operis* : „Er verabschiedet sich mit paradiesischen Perspektiven.“

49 BK, p. 777 : „eine nicht darzustellende Undenkbarkeit“.

50 Walter Delabar. Die Dinge sind härter als die Menschen. In : *Juni*. Nr.1/90. p. 31 : „Und auch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts, Faschismus und Weltkrieg sind auffallend wenig präsent. Das Buch schwebt stattdessen in einem heiteren, unbeschwerten Ton.“

Niebelschütz⁵¹ » ? Faut-il se rendre à ces avis et prétendre que l'auteur cherche, à travers la mythologie antique, à fuir le monde de la guerre et des ruines, ou suggère que la littérature n'a d'autre légitimité que celle de l'art pour l'art ? Niebelschütz tente de s'en justifier, empruntant pour ce faire une métaphore mythologique : « On dit que les muses se taisent là où Mars agite son flambeau. Mais chez Homère, on lit qu'à son époque cela n'était déjà pas toujours le cas [...]»⁵². » Le pouvoir des muses contre celui de Mars⁵³ peut paraître de peu de poids, il signifie pourtant plus qu'un plaisir gratuit de la fabulation.

La liberté trouvée dans l'élan de l'imagination au sein de *Der blaue Kammerherr* trahit forcément ses limites, son effet étant, plus qu'une émancipation, la mise en évidence du peu de liberté trouvée dans la réalité et par conséquent la dénonciation d'un système fragile en dépit de toute apparence :

Et finalement les adieux de l'Olympe antique ne manquent pas de tragique lorsque l'on oppose à la culture universelle de la période baroque, naïve et amateur de mythologie, les siècles suivants de rapide décadence culturelle avec les Lumières, le mercantilisme et les guerres continentales.⁵⁴

Le roman se place ainsi à un point d'articulation de l'Histoire et de la culture, compris comme moment de transition entre une totalité encore

51 Joachim Günther. Wolf von Niebelschütz. In : *Jahresring*. Stuttgart. 1961/62. p. 306 : „[...] diese Zeit- und Tagesblindheit wohl die notwendige Bedingung gewesen ist, um überhaupt ein so singuläres und entrücktes Werk wie Niebelschütz' große [...] Erzählung entstehen zu lassen.“

52 Wolf von Niebelschütz. Musen im Krieg. In : *RWZ*. 614. 05/12/1939 : „Die Musen heißt es, schweigen, wo Mars seine Fackel schwingt. Bei Homer, indessen lesen wir, dass sie dies schon zu seiner Zeit durchaus nicht immer taten [...].“

53 Soldat en France pendant la guerre, Niebelschütz poursuit sans relâche la rédaction de son roman engagée en 1942, dans des conditions d'écriture difficilement concevables au regard d'une œuvre si vaste.

54 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 17/02/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Und endlich entbehrt die Verabschiedung des antiken Götterhimmels nicht ganz der Tragik, wenn man die anschließenden Jahrhunderte des rapiden Kulturverfalls durch Aufklärung, Merkantilismus und Kontinentalkriege gegen die naive mythenfreundige Gesamtkultur des Barockzeitalters setzt.“

possible et sa désagrégation, un moment donné assez trouble et mouvementé, en d'autres termes : un instant de vacuité où rien n'est encore défini, un espace potentiel où tout est en devenir, propice à la projection de possibilités et d'hypothèses. L'épisode mythologique choisi offrait justement à l'auteur la pluralité de dimensions recherchée :

C'était une matière qui se prêtait à tout dire, la plus grande joie comme la plus grande tristesse, la plus grande douceur et l'horreur la plus grande, bonheur et catastrophes, rudesse, intériorité et ironie, l'amour, la mort, la résurrection et le dévouement à des valeurs éternelles.⁵⁵

Placé à un moment de transition entre totalité et absence de sens, les enjeux du roman dépassent le jeu de l'imagination apparent. Les multiples facettes du recours à la mythologie antique témoignent de ce moment d'évolution, d'incertitudes et de ses conséquences, notamment sur la conception de l'Histoire, de la société et de la culture. Essentielle aux yeux de Niebelschütz, la « compréhension approfondie de notre toute première composante occidentale⁵⁶ » permet de poser un regard différent sur notre époque et ses contradictions.

Mythologie, Histoire et monde en trompe-l'œil

À travers le principe de fusion, l'imagination, les excès et les facéties au cœur de la narration transparaissent des questions et des inquiétudes profondes quant au devenir de notre culture. La renaissance des mythes antiques, telle qu'elle est mise en œuvre dans le texte de

55 Wolf von Niebelschütz. Brief an Hans Carossa. 16/06/1949. 81.3692. Deutsches Literaturarchiv. Marbach. Handschriften-Abteilung : „Es war ein Stoff, mit dem sich Alles sagen ließ, das Heiterste und das Traurigste, das Zarteste und Entsetzlichste, Glück und Katastrophen, Schrofheit, Innigkeit und Ironie, Liebe, Tod, Auferstehung und Hingabe an ewige Werte.“

56 Wolf von Niebelschütz. Zur antiken Kunst. In : *Pariser Zeitung*. 189. 22–23/07/1944 : „[...] vertieftes Verständnis unserer ersten abendländischen Komponente.“

Niebelschütz, véhicule de nombreuses considérations sur l'Histoire, la société et l'évolution de la culture. Les liens qui unissent intimement la mythologie et l'Histoire concernant tant le passé, le présent que l'avenir, le mouvement du temps est entièrement reconsidéré sous l'angle de la mythologie : disparition des dieux, moment de transition, destin tragique de l'humanité. Mais surtout, la résurgence des mythes antiques fait apparaître une immense mascarade sur laquelle reposent les rouages de la société et qui laisse mal augurer de l'avenir du monde et de notre culture.

Quand il est question du passé, c'est la constatation d'une perte qui prédomine. La disparition comprise comme une défaite inéluctable des dieux mythologiques face à l'austérité de la religion chrétienne est une idée récurrente qui rappelle un thème de la poésie romantique allemande. Les conséquences se lisent ici dans une sécularisation totale des mœurs derrière laquelle se fait entendre une critique envers la religion chrétienne. Celle-ci, considérée comme imposée aux dépens de la mythologie, n'offre d'autre alternative qu'une « [...] vallée du repentir et des larmes [...], qui doit nous purifier avant que nous montions aux cieux.⁵⁷ » Les dieux antiques par leur présence et absence simultanées témoignent de la fin d'une époque et de la nostalgie dont elle fait l'objet. L'ouverture du roman est fondée sur ce constat paradoxal de la perte et de la pérennité de la mythologie antique. La gaîté, la clarté et la bienveillance des anciens dieux, telles que les définit l'ouverture du roman, contrastent fortement avec une réalité présente tragique, complexe et détestable. L'homme qui se définissait par rapport aux modèles divins a perdu toute référence et par là même toute évidence.

La nostalgie engendrée par cette perte est désamorcée tout au long du roman. S'attribuer des noms mythologiques ou apparaître sous les traits d'un dieu antique ne signifie pas seulement conserver l'illusion d'un rapport étroit avec le mythe. Ces invocations de la mythologie antique sont autant de tentatives de fuir une réalité considérée comme insupportable pour retrouver un idéal de liberté perdu. Les termes par lesquels la princesse explique son déguisement en Artémis

57 BK, p. 7-8 : „[...] ein Tal der Buße und der Tränen [...], welches uns läutern soll, bis wir gen Himmel fahren.“

sont évocateurs : « «Je suis prisonnière ici», dit-elle tout bas, «une prisonnière du protocole, une prisonnière de ma position et j'aspire à la liberté quelle qu'elle veuille bien être.»⁵⁸ » Le costume offre à Danaé l'illusion d'oublier sa condition en inversant symboliquement la donne, du rôle de la captive à celui de la chasseresse. Par le déguisement, la princesse tente de contrecarrer l'étouffement dont elle se sent victime. Le contraste entre l'idéal de liberté représenté par le personnage d'Artemis et la réalité décrite permet de se rendre parfaitement compte de la disparition dans le présent des libertés individuelles, ainsi que des véritables dimensions de la perte ressentie.

Le présent de la fiction est marqué quant à lui par l'idée d'un seuil, instant d'arrêt placé sous le signe d'un danger immédiat. C'est le sens de l'interprétation récurrente du mythe de la Pluie d'Or, métaphore de l'attente et de la menace qui pèse sur le royaume. Persuadés du caractère inéluctable de leur destin, les habitants du royaume de Myrrha attendent et craignent la Pluie d'Or, mystification de Zeus, qui doit atteindre Danaé. La menace est d'autant plus pesante que le danger semble imminent. Elle est exposée dès le deuxième chapitre par le roi : « Je ne puis m'ôter de la pensée cette Pluie d'Or, cette Pluie d'Or fatale.⁵⁹ » Le mythe de la Pluie d'Or figure cette menace latente qui précède une catastrophe. Plus tard cependant, et contrariant toute attente, ce n'est pas une Pluie d'Or qui tombe sur Myrrha mais une pluie de cendres. Les dieux sont intervenus, certes, mais non de la manière escomptée. La pluie de cendres, suite d'un tremblement de terre et d'une explosion volcanique, file cependant la métaphore d'un monde livré à tout moment au danger d'une destruction et donne forme à une image proposée au préalable par un des protagonistes : « [...] le monde entier... la vie en somme, est volcanique et le danger ne la quitte pas un seul instant.⁶⁰ » La conscience d'un danger imminent entraîne paradoxalement à la fois la soumission

58 BK, p. 37–38 : „,Ich bin eine Gefangene hier“, sagte sie leise, „eine Gefangene des Protocolls, eine Gefangene meiner Stellung, und ich sehne mich nach Freiheit – mag sie sein wie sie will.“

59 BK, p. 14 : „,Ich werde den Gedanken an diesen Goldenen Regen nicht los, diesen fatalen Goldenen Regen...“

60 BK, p. 93 : „[...] die ganze Welt... ja, das Leben überhaupt: ist vulcanisch und kein einziger Augenblick ohne Gefahr.“

à une fatalité et l'abolition de la moindre certitude concernant la réalité et l'avenir. Le danger qui pèse sur le royaume de Myrrha est figuré dans tout le roman par l'obsession manifeste de cacher un vide, de combler une vacuité. Le regard éclairé de Don Juan interprète pour le roi l'attachement de ses contemporains à la mythologie antique comme le besoin de compenser un vide : « Les dieux sont des idées. Nous en peuplons le ciel comme la *maniera nuova* peuple ici les escaliers de dieux et de géants afin qu'en haut ils ne soient pas trop vides. Ce vide là-haut serait insupportable [...]».⁶¹ » La pensée de l'époque comme le décor, conformément au style baroque, préfère la profusion, si chimérique qu'elle soit, au vide. Le lien particulièrement étroit entre la mythologie et l'art fait des dieux de l'Antiquité des « souverains décoratifs⁶² » ! Déchus au rang d'ornement, les dieux antiques sont vidés de leur sens et leur présence marque plus qu'elle ne masque le vide du monde dépeint. Le paysage concret ou idéal décore mais demeure un trompe-l'œil : « [...] le monde ici-bas a atteint un si haut degré artistique [...] si démesurément artistique, si artificiel, si païen, présomptueux et brutal [...] qu'un jour la catastrophe va arriver.⁶³ » L'art détourne des véritables enjeux du temps comme les dieux antiques apportent des réponses aux questions qui n'en ont pas. Les mythes représentent un fondement qui doit dissimuler l'indéfini insupportable de la transition en cours.

La tentative de rapprochement des personnages mythologiques et humains met en évidence la difficile transition entre un monde mythologique et un monde chrétien ou séculier. Le royaume de Myrrha se situe en effet à un moment de seuil. Dès l'ouverture de la première partie, le narrateur commence par attirer l'attention sur la phase de mutation dans laquelle il place son récit : « Les dieux antiques étaient morts [...]».⁶⁴ »

61 BK, p. 14 : „Götter sind Ideen. Wir bevölkern uns den Himmel damit, wie die *maniera nuova* die hiesigen Treppenhäuser mit Göttern und Giganten bevölkert hat, damit sie oben nicht ganz leer sind. Es wäre ja unerträglich, wenn es oben leer wäre.“

62 BK, p. 40 : „decorative Herrschaften“.

63 BK, p. 24 : „[...] die Welt hier ist in so ausschweifendem Maße künstlerisch, [...] so künstlich, so heidnisch, so hochmütig und brutal [...], dass eines nahen Tages die Catastrophe da sein wird.“

64 BK, p. 7 : „Die alten Götter waren tot [...].“

La nostalgie empreinte d'ironie indique d'emblée que le seuil n'a pas encore été véritablement franchi et que la période choisie est placée sous le signe de l'indécision. La transition s'effectue non seulement de la mythologie classique à la religion chrétienne, mais des mythes à la rationalité, du sacré au séculaire, du féodalisme à la démocratie, ce que le Roi relève et résume dès la première partie : « Mais nous vivons une époque étrange pleine de transitions.⁶⁵ » Les transformations progressives vont de pair avec l'évolution de la structure du récit, elles confèrent effectivement à la narration l'aspect d'un devenir permanent et immédiat. Dans ce contexte, les éléments qui font l'objet d'un démontage sont autant d'aspects marquants du seuil à franchir. *Der blaue Kammerherr* se place ainsi dans une période charnière, tendue entre l'obscurantisme et les Lumières et montre les difficultés du monde moderne à franchir le pas : c'est pourquoi jamais les passages d'une période à la suivante ne sont véritablement clairs ou irréversibles, on ne peut parler non plus de dialectique mais d'une symbiose de toutes ces tensions qui trouble, désoriente et laisse entrevoir finalement un vide immense.

Ainsi le recours à la mythologie classique doit-il aussi être compris comme un avertissement. Une mise en garde de Vénus apparaissant en rêves à la princesse Danaé caractérise l'Histoire comme une prédestination tragique, une fatalité : « [...] profitez du 18^{ème} siècle, le 19^{ème} sera terrible. Mais le 20^{ème} – et elle joignit les mains sur sa poitrine – que Dieu prenne pitié de votre pauvre *progéniture* !⁶⁶ » Outre la prise de position envers l'époque contemporaine, la définition de l'Histoire ainsi donnée soulève indirectement la question du rôle de l'individu. Impuissant face à cette force inéluctable et indomptable, l'Homme est non seulement réduit à la passivité mais aussi considéré comme la première victime de l'Histoire. Comme les catastrophes du 20^{ème} siècle corroborent cette conception du temps, l'Histoire devient tragédie, un mouvement inéluctable de destruction. Telle un torrent, elle dévale le

65 BK, p. 52 : „Aber wir leben in einer seltsamen Zeit voller Übergänge.“

66 BK, p. 630 : „[...] genießt das XVIIIte Jahrhundert, das XIXte wird fürchterlich. Aber das XXste!‘ – und sie gruppierete ihre Hand auf der Brust – ‚gnade Gott Eurer armen *progéniture*!“

pan d'une montagne dans un élan irréversible : « L'Histoire s'élanche, court et se précipite comme l'eau, toujours plus bas.⁶⁷ » C'est donc la perspective et l'attente de son accomplissement funeste qui marque la conception de l'avenir et malgré l'impuissance à laquelle les personnages sont réduits, l'avenir et les angoisses qui lui sont liées ne cessent d'être au centre de la réflexion, comme le relève J. Hermand : « Malgré tout l'amour pour le baroque et toutes les allusions érudites, c'est finalement l'avenir de l'humanité à la lumière de quelconques expériences religieuses qui est en jeu ici.⁶⁸ » Les protagonistes ne semblent chercher à travers les mythes antiques rien d'autre que les clés de leur destin et des explications leur permettant de formuler et ainsi de passer outre à leurs craintes envers l'avenir. Le recours à la mythologie signifie en fait un soutien artificiel notoire qui ne peut passer inaperçu à des yeux éclairés : « Il y a certainement beaucoup de fantaisie en jeu [...], beaucoup de souhaits et d'imagination.⁶⁹ »

Mettre en avant la force du destin, c'est reposer la question de la liberté et de la responsabilité de l'Homme dans l'Histoire. On ne peut nier que les personnages connaissent une évolution, celle de Danaé (de la princesse à la citoyenne révolutionnaire) est la plus frappante. Mais doit-elle être comprise comme une émancipation, une prise en main de son histoire, tel que le prétend M. Windfuhr ? « [Zeus] descend de l'Olympe pour assister Danaé dans son processus d'émancipation. Celui-ci agit réciproquement sur le monde des dieux. À la fin non seulement Danaé a gagné en maturité et en fermeté, mais les dieux vivent aussi un tournant.⁷⁰ » En libérant les hommes, les dieux se seraient

67 BK, p. 767 : „Die Geschichte nimmt ihren Lauf und läuft, und eilt, wie das Wasser, immer nach unten.“

68 Jost Hermand. *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland*. Berlin : Argument-Verlag. 1982. p. 116 : „Trotz aller Verliebtheit ins Barocke und aller bildungsgesättigten Anspielungen geht es auch hier letztlich um die Zukunft der Menschheit im Lichte irgendwelcher religiösen Erfahrungen.“

69 BK, p. 15 : „Es mag viel Phantasterei im Spiel sein [...] viel Wünschbarkeit und Einbildungskraft.“

70 Manfred Windfuhr. Die unterhaltende und intellektuelle Doppelfunktion des Romans. Wolf von Niebelschütz als Erzähler. In : *Erfahrung und Erfindung*. Heidelberg : Winter. 1992. p. 287 : „Er stieg vom Olymp herunter, um Danae bei

eux-mêmes affranchis de leurs liens avec l'Histoire. Doit-on concevoir ainsi la renaissance escomptée ? L'émancipation de Danaé ne doit pas prêter à de telles conclusions, les scènes mythologiques de la quatrième partie témoignent d'une même implication des dieux et d'une marge très relative des personnages. De plus, la transfiguration finale remet en cause l'émancipation des figures mythologiques ou fictives et laissent mal augurer d'une prise en main de leur Histoire par les habitants du royaume.

Fuite de la réalité, conscience d'un danger latent, mise en garde envers un avenir tragique, le recours aux dieux de l'Olympe par les habitants de Myrrha signifie pour les uns un aveuglement, pour les autres une prise de conscience de leur propre histoire. Que nous enseigne cette renaissance fictive de la mythologie à l'époque baroque ? Autrement dit, quel regard pose l'auteur, à travers sa mise en scène, de la mythologie sur la société et la culture ?

L'univers de *Der blaue Kammerherr* est dépeint comme une immense mascarade. Niebelschütz tire du livret d'opéra de Hofmannsthal un élément d'importance pour son récit : l'entrecroisement de la mythologie et de l'univers théâtral. Dans *Danaé ou le mariage de raison*, Hofmannsthal met en scène des personnages mythiques qui se déguisent, se dissimulent sous des masques. Derrière l'identité changeante des personnages, le jeu de l'imagination comme la dimension ludique et ironique pointe l'extrême fragilité de ce monde imaginaire. Les mises en scène dans la mise en scène suggèrent une construction qui menace sans cesse de se dérober sous le poids de ses artifices, de révéler l'illusion sur laquelle elle repose. De même, dans les tableaux qui constituent les décors de *Der blaue Kammerherr* évoluent des personnages-acteurs selon un vaste scénario dont l'équilibre est compromis en permanence. Ce tourbillon carnavalesque n'est pas sans rappeler les rouages du roman galant pour ses masques et la fragilité d'un monde

ihrem Emanzipationsprozess zu helfen. Dieser wirkt umgekehrt wieder auf die Götterwelt zurück. Am Ende erweist sich nicht nur Danae als gereift und gefestigt, sondern tritt auch für die Götter eine Wendung ein.“

illusoire⁷¹, ainsi que les théories de Bakhtine⁷², tant s'entremêlent réalité, mythe et fiction dans une immense mascarade. Niebelschütz reprend à l'instar de Hofmannsthal la métaphore pourtant usée du monde comme scène de théâtre, l'exploite et se joue de ses différents ressorts.

Les personnages ne réalisent souvent rien d'autre que de véritables mises en scène des dieux antiques, profitant de la crédulité de leurs sujets. Ils cherchent surtout, sous leur masque, à combler le néant de leur identité. Quand la princesse entre en scène sous les traits d'Artemis, le narrateur nomme cette apparition « la déesse » jusqu'à ce qu'elle soit démasquée, puis tour à tour « la déesse », « la jeune fille à la peau de panthère », « l'écuyère⁷³ ». Sous les paroles de Don Juan, l'ambassadeur éclairé, les masques superposés vont tomber l'un après l'autre : « <Vous ne me croyez pas ?> – <Je vous crois en toute chose. Diane et Sinigallia et ce joli déguisement et la courtisane et même la petite tache sous votre oreille gauche.>⁷⁴ » La description progressive perce ainsi toutes les identités revêtues par la princesse avant d'arriver jusqu'au détail corporel qui la trahit, procédé de reconnaissance cher aux récits épiques. La mise en scène de la princesse n'est pas crédible pour l'observateur averti et le passage tout entier se consacre à la description de ce jeu de rôle généralisé : « Avait-elle percé son masque ? [...] <La petite comédie est terminée, définitivement.> <Définitivement> »

71 Forme littéraire à la mode dans la phase de transition du baroque tardif au rococo, le roman galant reprend le schéma labyrinthique des troubles amoureux du roman héroïque et galant, présente une structure complexe dans un arrière-plan pseudo-historique. Les personnages changent sans cesse d'identité, se déguisent, subissent les aléas du destin dans un monde illusoire dominé par le hasard.

72 Notamment dans le jeu des contraires, la superposition des dimensions, les revers brusques de situation et la pluralité de la réalité. (Michail Bachtin. *Literatur und Karneval*. Traduction allemande. Francfort/Main : Fischer. 1969.) Ces principes sont aussi largement exploités dans l'œuvre de Morgner.

73 BK, p. 36–38 : „die Göttin“, „das Fräulein mit dem Pantherfell“, „die Reiterin“.

74 BK, p. 36: „,Sie glauben mir nicht.‘ ,Ich glaube Ihnen Alles. Diana und Sinigallia, und diese süße Verkleidung, und das Hoffräulein, und sogar den kleinen Fleck unterm linken Ohr.“

confirma Don Juan. Mais il n'en pensait pas un mot.⁷⁵ » Les personnages disparaissent sciemment derrière des figures mythologiques, fuyant la réalité non pour en inventer une nouvelle mais pour rejouer des scènes déjà connues. L'immense mascarade, pour ridicule qu'elle puisse être, demeure le seul instrument mis en œuvre contre le vide. La critique sévère ne laisse aucun doute quant à l'aporie dans laquelle la société s'engouffre, comme l'analyse J. Fischer :

L'âge d'or que décrit Niebelschütz n'est pas la fin du baroque historique, mais un paysage d'opéra idéalisé, né d'une insatisfaction envers la réalité, avec des souhaits et des éventualités pour perspectives. C'est tout ce qui est réprimé, rompu, inassouvi dans cette époque, sa propre stylisation et sa propre idéalisation qu'il prend en compte.⁷⁶

Les stratégies et les artifices sont démontés au fur et à mesure de leurs apparitions, dévoilant et le ridicule de cette comédie humaine et l'amertume qu'elle renferme. Sous les traits d'Artémis, de Danaé ou de Midas, les personnages comblent le vide de leur existence. Une fois son masque tombé, Danaé-Artémis avoue : « <[...] et alors je plonge le regard dans la nuit et dans la vacuité de mon existence>. Quel ton tragique dans sa voix, quelle révélation.⁷⁷ » Le commentaire emphatique du narrateur souligne l'importance du terme et la portée des paroles de la princesse, illustration au niveau d'un personnage individuel d'une profonde crise. Mais son empressement à commenter la solennité de la voix et dramatiser la scène fait tomber également le dernier masque, celui d'une princesse enfermée dans un destin inéluctable.

75 BK, p. 39 : „Hatte sie hinter seine Maske geschaut? [...] ‚Die kleine Comödie liegt hinter uns, endgültig.‘ ‚Endgültig‘, bestätigte Don Giovanni. Aber er meinte es nicht so.“

76 Jens M. Fischer. Kammerherr im Kahlschlag. In : *Merkur*. 39. 1985. p. 156 : „Das Goldene Zeitalter, das Niebelschütz beschreibt, ist ja nicht der historische Spätbarock, sondern eine idealisierte Opernlandschaft, entworfen aus einem Ungenügen am Gegebenen, mit Aussicht auf das Wünschbare und Mögliche. Das Unterdrückte, Abgebrochene, Unabgegoltene der Epoche, ihre Selbststilisierung und Selbstidealisierung ist es, die er aufnimmt.“

77 BK, p. 36 : „[...] und dann starre ich in die Nacht und in das Leere meines Daseins.‘ Welch tragischer Ton plötzlich in ihrer Stimme, welch eine Enthüllung.“

Dans cette immense mise en scène, les dieux antiques remplissent eux aussi le rôle qui leur a été imparti, auxquels ils ne correspondent plus vraiment mais qu'ils s'efforcent de tenir le mieux possible : « Quel plaisir, malgré toutes les difficultés de ce *métier* de s'essayer de nouveau à être un dieu, un dieu grec !⁷⁸ » Le roman se joue en permanence du décalage entre la représentation commune des dieux antiques et le regard que ceux-ci, devenus personnages de la fiction romanesque, portent sur leur propre rôle. Vénus s'amuse dans la quatrième partie du rôle de créateur que s'est octroyé Apollon afin d'offrir au monde un compositeur divin : « Le jeune homme est une *nouveauté* absolue, il ne va venir au monde que prochainement, Apollon est encore occupé à le créer [...].⁷⁹ » Les hommes sont des pantins entre les mains des dieux qu'ils mettent en scène ou non selon leur convenance : « [...] et s'il [Apollon] le fait monter sur scène, à peu près comme pour une répétition, ceci n'a lieu à vrai dire que par amitié pour vous [...].⁸⁰ » La nouveauté absolue d'Apollon est renvoyée aux rêves d'un idéaliste dont la création n'atteindra jamais la hauteur.

Si les dieux continuent de créer, le résultat n'est plus probant. Du haut de l'Olympe, Zeus est censé inventer l'histoire : « [...] comment l'histoire devait-elle se poursuivre maintenant ? Certes, dans ses grands traits, elle lui semblait bien présente à l'esprit et possible, seulement, il désirait un peu plus de poésie, c'est pourquoi il s'en alla au Parnasse consulter les Muses.⁸¹ » Ainsi, au début de chacune des quatre parties, Zeus, spectateur et metteur en scène d'une comédie qui lui échappe, doit demander conseil aux Muses afin que l'histoire puisse se poursuivre. L'omniscience de l'auteur en question est fort relative. Son travail de

78 BK, p. 209 : „Welch eine Lust, trotz aller Schwierigkeiten dieses *Métiers*, sich wieder einmal als Gott zu versuchen, als griechischer Gott!“

79 BK, p. 628 : „Der junge Mann ist eine völlige *nouveauté*, kommt erst demnächst zur Welt, Apoll beschäftigt sich noch, ihn zu créer [...].“

80 BK, p. 628 : „[...] und wenn er ihn auftreten lässt, quasi als Probe-Nummer, so geschieht es eigentlich nur aus Freundschaft zu Ihnen.“

81 BK, p. 549 : „[...] denn wie sollte die Geschichte nun weitergehen? Ihm selbst zwar, in ihren Grundzügen, erschien sie praesent und practicabel, allein, er wünschte noch ein wenig Poesie, deshalb reiste er auf den Parnass, die Muses consulieren.“

mise en scène fait l'objet de commentaires ironiques du narrateur qui rudoie le dieu de l'Olympe pour les erreurs qu'il commet : « Apparemment, il n'avait pas réfléchi qu'il y avait des limites [...] !⁸² » Le metteur en scène transparait non derrière la grandeur de son œuvre mais derrière les faiblesses et les faux pas de celle-ci. Au début de la troisième partie, le narrateur interrompt son récit pour remédier à une erreur qui en trouble la bonne compréhension :

[...] il y a ici une erreur de mise en scène : le héros du premier acte en a assez de jouer le mort sur scène, il sort de son rôle, la princesse s'évanouit, le public est horrifié, l'auteur désespéré, et même Zeus le père ne trouve d'autre échappatoire qu'un départ qui a tout l'air d'une fuite.⁸³

Quand la mise en scène cesse de fonctionner tel que l'entend son auteur, c'est le monde de Myrrha dans son entier qui part à la dérive. Le scénario échappe à son créateur. Du moins l'illusion en est-elle donnée. Déchu de sa toute-puissance, il ne reste plus désormais au père des dieux que le pouvoir d'observer les événements avec distance. Il semble que les personnages gagnent en autonomie aux dépens de celui qui les crée et les dirige, et qui se doit alors de s'effacer devant eux. Ceci illustre en tous points une définition que donne Niebelschütz de la fonction d'auteur : « [L'écrivain] est comme le marionnettiste aux mains desquelles sont accrochés les pantins par des fils dorés [...] comme s'il n'était pas présent [...] comme si leur bouche était réelle, comme si leur vie était réelle.⁸⁴ » Les personnages n'en demeurent pas moins des marionnettes et l'illusion d'une autonomie est vite rattrapée par les commentaires du narrateur. Effacement et présence de Zeus, de l'auteur fictif comme du narrateur confèrent aux personnages une liberté certes,

82 BK, p. 375 : „Offenbar hatte er nicht überlegt, dass es Grenzen gibt [...]!“

83 BK, p. 375 : „[...] da unterläuft ein Regie-Fehler, der Held aus dem ersten Act hat es satt, tot auf der Bühne zu liegen, er fällt aus der Rolle, die Prinzessin in Ohnmacht, das Publicum ist entsetzt, der Autor verzweifelt, und selbst Vater Zeus weiß keinen Ausweg als fluchtartige Abreise.“

84 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 53 : „Er ist wie der Puppenspieler, an dessen Händen mit dünnen Goldfäden die Marionetten hängen [...], als wäre er selber nicht vorhanden [...] als sei ihr Mund ein wirklicher und ihr Leben ein wirkliches.“

mais qui demeure relative et exprime par reflet un certain scepticisme envers la période décrite.

Alors que leur rôle de créateur et de metteur en scène est somme toute très restreint, il n'en demeure pas moins que les figures mythologiques servent d'intermédiaires au service d'une observation distancée de l'époque décrite. C'est ainsi très souvent à travers le regard des dieux de l'Olympe que le lecteur découvre le spectacle de la comédie humaine : « [...] le vieux Zeus [...] s'était enfin levé pour regarder en personne si ceux d'en bas prenaient vraiment au sérieux leurs inclinations mythologiques.⁸⁵ » Parfois les dieux ne daignent même plus jeter un regard sur les humains tellement la comédie leur paraît ridicule ou prévisible : « Mais les dieux ne regardaient pas. Ils savaient bien ce qui se passait sur terre [...].⁸⁶ » Derrière ce ton visiblement blasé perce une critique des comportements humains si peu inattendus que leur spectacle n'en vaut même plus la peine.

Le regard des dieux sur le monde est exprimé, directement cette fois, lors de la conversation que mènent Vénus, Mars et Danaé sur un ton de badinage dans la dernière partie du roman. L'entretien livre nombre de commentaires sur la société baroque et ses mœurs dont J. Fischer relève certains aspects : « [...] le cérémonial d'un État absolutiste minuscule, les mimiques de la langue saturée de tournures françaises à la fin de l'époque baroque.⁸⁷ » Quand les dieux antiques adoptent le ton d'une époque, le grotesque de leur jeu reflète celui des hommes. La conversation ne tarit pas de répliques ironiques lorsqu'il s'agit de dénoncer la fragilité d'une société, d'en faire transparaitre les excès et les absurdités. Sous les yeux de Mars et de Vénus défilent les différentes époques assorties des remarques les plus diverses sur la mode, les comportements ou les événements politiques. La conversation pourtant si

85 BK, p. 209 : „[...] hatte der alte Zeus [...] sich endlich erhoben, um in eigener Person nachzuschauen, ob es denen dort unten ernst war mit ihren mythologischen Neigungen.“

86 BK, p. 114 : „Aber die Götter blickten nicht hinab. Wussten sie doch gut, wie es aussieht auf Erden [...].“

87 Jens M. Fischer. „Kammerherr im Kahlschlag“. In : *Merkur*. 39. 1985. p. 153 : „[...] das Zeremoniell des absolutistischen Zwergstaates, die Mimikry der mit französischen Wendungen durchsetzten Sprache des Spätbarock.“

enjouée se teinte d'amertume : « [...] une gaîté divine, dira-t-on sans y rien comprendre. Car nous autres, les dieux, ne sommes pas gais. » – «*Hélas !*», fit remarquer Mars, « pas plus que le monde. »⁸⁸ » Ce qui est exprimé tout au long de la conversation sur un ton léger, frivole et ironique relève d'une critique amère de la société, en particulier de ses humeurs et de ses inconstances : « Votre course au tourbillon du plaisir : frivole aujourd'hui, naïve demain, pleine de sentiment et de style, triste, amusante, exaltée. »⁸⁹ »

D'une façon quelque peu différente, les tournants et choix opérés au 20^{ème} siècle font l'objet d'une conversation lors d'une longue scène hypothétique. Le narrateur imagine une apparition divine dans la réalité contemporaine, une idée surgie lors d'un dialogue engagé avec un lecteur fictif. Malgré le burlesque de la situation – Zeus apparaît dans un uniforme de gendarme – le sujet est profondément sérieux et inquiétant, la vision du monde anticipée revêt des traits de plus en plus apocalyptiques :

« Le monde », poursuivit-il, « est en bonne voie de creuser sa propre tombe. [...] comment éviter que tôt ou tard la chimie et les médecins vous obligent à vivre, vous les Hommes du demi-mètre carré que vous aurez au plus par personne ? Plus de champs, plus de pain, plus d'espoir, rien qu'une masse grouillante d'êtres humains affamés et hurlants et quelque part en Amérique un gouvernement mondial impuissant qui distribue des pilules. »⁹⁰

Niebelschütz prend position à travers son personnage face aux événements immédiats qui marquent l'après-guerre. Le passage en question met en relief le conservatisme de l'auteur, visible à maintes reprises

88 BK, p. 628 : „[...] göttlich heiter, wird man sagen und gar nichts begreifen. Denn wir Götter sind nicht heiter.“ – „*Hélas!*“ bemerkte Mars. „So wenig wie die Welt.“

89 BK, p. 630 : „Eurer Jagd nach dem Rausch der Lust: heute frivol und morgen naiv, gefühlvoll und stilvoll, traurig, heiter, exaltert.“

90 BK, p. 769 : „Die Welt“, fährt er fort, „ist auf bestem Wege, mit eigener Hand ihr Grab zu schaufeln [...] wie will man vermeiden, dass früher oder später Chemie und Ärzte Euch Menschen zwingen, von dem halben Quadratfuß Erde zu leben, den Ihr dann höchstens pro Kopf noch habt? Keine Felder mehr da, kein Brot, keine Hoffnung, nur Menschen, massenhaft wimmelnde, hungernde, schreiende Menschen, und irgendwo in America eine ratlose, pillenverabfolgende Welt-Regierung [...].“

dans le roman. Il dénonce le danger des armes chimiques et nucléaires, celui des progrès de la science et de la médecine et d'une toute-puissance des États-Unis, renvoie la faute aux gouvernements en place et prône la démocratie. La responsabilité de l'Histoire est nettement renvoyée aux Hommes et il semble que le dieu antique assiste impuissant à une dérive.

Le plan de correction qu'il élabore est d'ailleurs si absurde, et de nouveau si critique envers la société actuelle, que toute possibilité de changement se voit réduite à néant. Son discours, en effet, qui intègre comme évident la répétition perpétuelle des choses, conçoit une recréation de l'humanité suivant des critères purement techniques : les êtres humains, tels des machines, devront être mieux réglés lors de leur prochaine utilisation. Tout est transposé à outrance selon un mode de fonctionnement technologique du monde actuel. Ses aberrations et dysfonctionnements vus sous cet angle laissent peu d'espoir à l'époque contemporaine quant aux libertés et à l'épanouissement de l'individu. En guise d'ultimatum, Zeus propose une alternative à première vue grotesque entre une vie éternelle au Paradis ou un bonheur conjugal éphémère sur Terre. Bien que la question renferme une des problématiques du roman, à savoir l'oscillation entre une conception du monde séculaire ou sacrée, la distorsion est grande entre cette conclusion et le discours critique tenu auparavant. Après maintes spéculations, le problème n'est finalement pas tranché. La scène imaginaire a pour mérite de lancer un discours orienté, une manière de remettre en cause les valeurs et les jugements d'une époque et donc de prendre position malgré le dégage-ment dont veut faire preuve le narrateur en enchaînant sur un discours ironique. Néanmoins, la dérision ne trompe pas sur le sérieux ni sur la gravité de la situation qui continuent de percer par la suite : « Pauvre, pauvre nouveau monde ! Il commence bien mal !⁹¹ »

L'enjeu avoué du recours à la mythologie, qui, nous le verrons, fait parfois même directement l'objet de réflexions théoriques dans le roman, consiste en quelque sorte à guérir la culture comme l'Histoire de la maladie qui l'affaiblit, en d'autres termes à en corriger l'évolution

91 BK, p. 772 : „Arme, arme neue Welt! sie fängt schlecht an.“ La formule fait écho à celle de Shakespeare dans *La tempête* : “Brave new world...”

dénaturée. À plusieurs reprises, lors de digressions théoriques, le narrateur s'essaye à une définition de l'évolution générale de la culture par le biais d'une métaphore qu'il emprunte à la nature :

[...] l'art... ne peut pas croître dans la boue, ce n'est pas une plante marécageuse, il a besoin de soleil, de soins et d'un excellent sol et quand le climat vient à changer, il se dessèche ou se flétrit. Les frimas du classicisme, les chaleurs brûlantes d'extases individuelles et fébriles et l'éternelle pluie continentale du mal du siècle qui s'apitoie sur son propre sort ont suscité ce pourrissement horrible.⁹²

La métaphore embrasse les périodes littéraires : le romantisme, qui tel un torrent submerge et recouvre la plante en question, le classicisme avec sa rigueur et ses normes ainsi que le spleen et le chaos de la période moderne. De cette manière, le narrateur passe en revue les époques avec leurs discontinuités et leurs retombées négatives sur l'évolution de la culture, employant à ces fins une métaphore qui exclut toute possibilité de retour en arrière ou de rétablissement.

Le roman n'a de cesse de mettre en évidence la « maladie de l'époque⁹³ », à travers l'illustration d'une société engagée sur une mauvaise voie puis, de manière de plus en plus théorique et distante, soit, de plus en plus critique. La conversation hypothétique engagée avec Zeus livre des arguments censés expliquer ce phénomène de décadence : « On croit en eux [dieux] un certain temps, jusqu'à ce que vienne quelqu'un comme Homère, homme de lettres de peu de valeur, pour se moquer de nous [des dieux antiques] impunément et nous rabaisser par ses railleries à son médiocre niveau.⁹⁴ » Ici, comme dans les romans mythologiques de la même époque, c'est l'éloignement d'un fondement culturel qui est mis en évidence. La principale raison retenue

92 BK, p. 766 : „[...] die Kunst... sie kann im Schlamm nicht gedeihen, ist keine Sumpfpflanze, sie braucht Sonne, Pflege, vortrefflichen Boden, und, wenn das Clima sich ändert, verdorrt oder welkt sie. Classicistische Fröste, individuell hec-tische Glut-Ekstasen und der ewige Landregen einer sich selbst bemitleidenden Welt-schmerz-Epoche riefen jene furchtbare Fäulnis hervor.“

93 BK, p. 53 : „die Krankheit der Zeit“.

94 BK, p. 770 : „An die glaubt man dann eine Weile, bis irgend so ein Homer des Weges kommt, so ein billiger Literat, ums uns ungestraft zu verspotten, auf sein bedürftiges Niveau uns herabzuwitzeln.“

à cet endroit consiste en un travail de destruction de la mythologie : les mythes sécularisés, triviaux illustrent une dénaturation irréversible de la culture. L'image employée laisse entendre un passage tragique des images (mythes) aux mots (ceux d'Homère). La transmission de la culture s'opère selon des modalités erronées, suggère une déformation, voire ici une trahison et s'exprime non sans une certaine nostalgie quant à une totalité perdue. La littérature telle qu'elle est conçue depuis les épopées homériques est jugée responsable de l'altération de la culture. Est-ce là une manière de douter de la capacité des mots à transmettre un héritage sans en faire perdre sa valeur ? L'ironie à l'égard du personnage d'Homère et de son rôle, tout en suggérant une responsabilité individuelle dans l'évolution de la culture, remet surtout en question la prépondérance de celle de l'écrivain, bouc émissaire dans une vaste critique qui dépasse la nature et les retombées de sa fonction.

Il est présupposé un fondement mythologique de la littérature qui en garantit la pureté, le rapport immédiat à l'origine et à la nature des choses. L'étroite parenté de la poésie et de la mythologie fait l'objet d'une vaste réflexion placée au début de la quatrième partie. Le narrateur attire l'attention sur le lien originel étroit entre littérature et mythes que les déformations successives de la culture ont fini par occulter : « A-t-on oublié qu'Apollon est [le] dieu [de la poésie], un dieu sévère, le dieu de la clarté, de l'audace et de la mort [...] ?⁹⁵ » Il est cherché à travers la réflexion mythologique un moyen de restituer l'équilibre naturel de la poésie en passant outre aux anamorphoses des différentes époques et donc ni plus ni moins de recouvrer un contact immédiat avec la mythologie. Comme à la nature, il est reconnu à la poésie la capacité de subir une suite de déformations sans perdre pour autant son essence. Toutefois, la confiance placée en la redécouverte utopique d'une poésie originelle se voit simultanément relativisée par l'emphase avec laquelle elle s'exprime : la poésie est « comme la nature [...] qui ne cesse de créer de la vie là où mort, perdition et pourrissement n'ont de cesse.⁹⁶ »

95 BK, p. 550 : „Hat man vergessen, dass *Apollon* ihr Gott ist, ein strenger Gott, der Gott der Klarheit, der Kühnheit und des Todes [...]?“

96 BK, p. 550 : „Und wie die Natur [...], die immer neues Leben aus immer neuem Sterben, Verfall und Moder zeugt.“

Il peut paraître tout à fait paradoxal que de telles réflexions ne suscitent pas la redécouverte utopique de l'essence d'une langue pure, originelle que le passage des époques n'aurait pas encore dénaturée. Le texte ne s'engage pas dans cette voie et c'est là toute sa force : on verra le traitement particulier que réserve également Morgner à cette même idée, Niebelschütz comme Morgner biaisent avec les principes utopiques de cette notion. Au lieu de délester la langue de ses appareils et de rétablir son authenticité en lui conférant la mesure qui lui est due, Niebelschütz s'applique au contraire à rendre visible le poids de ses ornements et les surcharges du baroque. La langue employée dans *Der blaue Kammerherr* est une illustration de ces excès, mise à distance par le regard critique posé sur elle. L'auteur emprunte son style à l'époque qu'il parodie pour en permettre le démontage. Il se joue ainsi de l'aliénation de la langue et des appareils dont elle s'orne pour achever de masquer la réalité. Le démontage en cause devient concret et direct lorsque le vent de la révolution souffle sur le royaume, la langue fait partie des premiers éléments à réformer : « Au fait, maintenant, je sais ce qu'il faut abolir en tout premier lieu : le système *cantonal* et tous les mots étrangers.⁹⁷ » L'emploi d'un terme français à cet endroit montre à quel point les mots d'emprunt sont devenus indispensables et rend peu plausible leur révocation. L'intégration excessive de mots étrangers, en particulier français et italiens, mise au même rang qu'une structure féodale, apparaît ainsi comme un poids contraignant, dénonce les abus d'une érudition détournée dans le but d'asseoir un pouvoir. Il s'agit d'affranchir la langue d'un emploi erroné et d'en retrouver la clarté perdue. Les différentes libertés prises avec la langue, le jeu qui est mené avec elle, l'ironie et l'humour dont elle fait l'objet contribuent à une déconstruction.

Le style de l'excès, même s'il trouve aux yeux de l'auteur fictif des raisons valables, menace, comme la structure démesurée et la longueur des énoncés, de rendre le récit totalement opaque. Il s'agit ainsi, pour le style comme pour le fond du roman, non de proposer des solutions ou chercher à rectifier une mauvaise trajectoire mais en tout premier

97 BK, p. 598 : „Übrigens weiß ich inzwischen, was wir als Erstes abschaffen werden: das Cantonal-System und die vielen Fremdworte.“

lieu de la mettre en évidence. Car c'est là une des forces reconnues à la poésie :

Et comme la nature, qui dote la même fleur des prés de poison et de vertu médicinale, engendre toujours et encore la vie de la mort, de la dégradation et de la moisissure et met en œuvre les pires forces de destruction, grêle, cyclone, crues, meurtres par millions à travers le règne animal et humain pour rendre d'autant plus convaincant notre bonheur d'ici-bas : comme la nature, elle est en mesure de se lier avec les éléments, d'une union des plus sensibles, des plus dangereuses et explosives [...].⁹⁸

La poésie signifie une mise en danger permanente par ses débordements et ses forces démesurées. Elle se manifeste dans toute sa démesure afin de créer des contrastes assez flagrants pour permettre au lecteur d'ouvrir les yeux. C'est ainsi à travers la mise en œuvre d'un style excessif, souvent considéré dans la narration comme une détérioration, que l'attention doit être attirée sur certaines distorsions et par ce biais sur la véritable essence des choses. Il s'agit en même temps de créer et de déstabiliser sans cesse à travers les mots.

Le narrateur manipule avec les mythes antiques un miroir déformant, se jouant de la caricature, faisant naître l'ironie et l'autodérision, entraînant dans un tourbillon déstabilisant les éléments qu'il aborde pour remettre en question une conception établie du monde et de la culture. Il n'est pas rappelé sans raison dans la dernière partie du roman qu'Érato « [...] était la muse de la poésie et le ressort de l'illusion dépendait d'elle.⁹⁹ » Dans les débordements du langage, dans le jeu sérieux de l'imagination et de la fabulation, quelle forme prend alors l'œuvre elle-même, que caractérise son mouvement ?

98 BK, p. 550 : „Und wie die Natur, die einem und demselben Wiesenkraut Gift und Heilkraft verleiht, die immer neues Leben aus immer neuem Sterben, Verfall und Moder zeugt und die grausamsten Kräfte der Zerstörung aufbietet, Hagel, Wirbelsturm, Springflut, millionenfachen Mord durch die ganze Tier- und Menschenwelt, um uns das Glück des Hierseins nur desto begeisternder zu machen: wie die Natur ist sie einer höchst reizbaren, höchst gefährlichen und explosiven Verbindung mit den Elementen fähig [...].“

99 BK, p. 636 : „[...] sie war die Muse der Poesie und das Ressort der Illusionen unterstand ihr.“

Serpent immense, *sinfonia* et tulipier

Quand la renaissance de la mythologie fait partie de la fiction, quand le mythe se trouve à la périphérie comme au sein de l'histoire, que fusionnent mythologie et Histoire, mythologie, littérature et art, et que le mythe suggère une transition, un devenir en cours, le travail sur le mythe n'est pas sans conséquences sur la structure romanesque. Les remarques de l'auteur à ce sujet témoignent, outre la recherche d'une forme qui corresponde à sa conception de la littérature, de nombreuses réflexions sur le genre adapté à la matière mythologique qu'il entreprend de mettre en forme. Le travail de vaste envergure effectué sur la mythologie met en avant la difficulté de définir la nature de *Der blaue Kammerherr*; à savoir, de déterminer le genre auquel il appartient. Mettre en évidence la fonction du recours à la mythologie, non plus au niveau thématique mais formel, doit permettre d'aborder plus précisément les différents principes sur lesquels repose la structure de l'œuvre et la façon dont l'auteur conçoit leur réalisation : cohésion et profusion, ampleur de la narration, devenir immédiat et croissance d'un « tulipier ». Il s'agit d'évaluer le rôle et la signification du travail sur la mythologie dans la réflexion sur un genre.

Chacune des quatre parties s'ouvre sur les dieux de l'Olympe, livrant de cette manière un fondement au récit qui s'élance. Les *incipit* respectifs des quatre grands mouvements de *Der blaue Kammerherr* laissent entendre une structure cyclique dans la mesure où chacun propose une variante du même thème, contribuant ainsi et à la continuité de la narration et, à travers ce nouvel élan, à son dynamisme. Les quatre ouvertures témoignent de la présence et absence de la mythologie classique. À l'exception de la première qui évoque les dieux antiques dans leur ensemble, toutes proposent le retour à un même lieu, l'Olympe, à un même personnage, Zeus, à une même thématique, la relation entre profane et sacré à travers l'observation des « inclinations mythologiques » des êtres humains, et toutes posent la même question : celle du devenir de la narration. Indirectement, ces ouvertures révèlent que le

principal centre de la structure cyclique est bel et bien la narration elle-même. Chacune d'elle présente une variante du thème :

Et après avoir pris son petit-déjeuner, il s'en alla au Parnasse – comment l'histoire allait-elle bien pouvoir continuer ?¹⁰⁰

Et au même moment l'histoire devint bien confuse [...] vite, vite au Parnasse, les chères petites-filles seront sûrement de bon conseil.¹⁰¹

Le père des dieux, c'est bien connu, ne se pressait pas [...] et après avoir pris son petit-déjeuner, il s'en alla tout d'abord au Parnasse, car comment l'histoire allait-elle bien pouvoir continuer ?¹⁰²

Outre la répétition systématique proche du mécanisme d'un conte, les ouvertures suggèrent que le récit progresse à la manière d'une spirale, principe permettant et la récurrence et l'évolution. Ainsi, dans la table des matières, les numéros des chapitres sont filés sans discontinuité, mais chaque partie connaît aussi une numérotation interne, témoignant de la présence de cycles différents à l'intérieur d'un tout. Malgré les césures marquées entre chacune des parties, le récit se poursuit là où il avait été interrompu.

Chaque partie présente aussi un schéma général analogue, avec l'arrivée d'un personnage étranger au système dans lequel il pénètre et qu'il ébranle par sa présence. L'évolution est patente de l'introduction d'un personnage éclairé, Don Juan dans la première partie, à celle d'une citoyenne révolutionnaire, Valentine/Danaé dans la dernière partie. Les différents cycles se succèdent, rendent la fragilité du royaume de plus en plus visible et la menace d'un effondrement de plus en plus immédiate et concrète. Un procédé similaire est employé au niveau des subdivisions de ces quatre grands mouvements. La taille des cycles successifs

100 BK, p. 209 : „Nachdem er gefrühstückt, verreiste er auf den Parnass – wie sollte die Geschichte nun weitergehen?“

101 BK, p. 375 : „Und im selben Moment wurde die Geschichte ganz wirr [...] schnell schnell, zum Parnass, die lieben Enkelinnen müssen Rat schaffen.“

102 BK, p. 549 : „Dem Göttervater, wie bekannt, eilte es nicht [...] und nachdem er gefrühstückt, verreiste er vorerst auf den Parnass, denn wie sollte die Geschichte nun weitergehen?“

à l'intérieur de chaque partie augmente constamment, englobant tout d'abord deux chapitres puis trois ou quatre, comme pour appuyer à chaque fois une intensité croissante. Le retour à l'Olympe contribue alors à la cohésion de la narration, marque un nouveau commencement, le début d'une nouvelle évolution là où la précédente s'était interrompue.

La question de la cohésion entre les cycles et l'ensemble, comme entre les éléments particuliers et le tout, se pose d'emblée, si l'on en juge par le nombre de figures mythologiques et de protagonistes (aux dires de l'auteur plus de 150) représentés et les différentes époques prises en considération. Comme le suggère le travail mené sur la mythologie – constitution d'un cadre et d'une trame qui assurent la cohésion de l'ensemble – le récit propose plusieurs fils conducteurs (entre autres, le devenir du royaume de Myrrha, de la princesse Danaé et des différents intervenants extérieurs, tous étroitement liés avec la thématique mythologique) auxquels s'entremêlent des éléments secondaires. La continuité et la cohérence du récit ne sont contrariées ni par la pluralité d'événements, ni par les digressions.

L'auteur a-t-il pensé une autonomie des épisodes narratifs, procédé courant dans les épopées ? Selon la définition donnée dans la *Poétique* d'Aristote, la présence de récits autonomes est constitutive de l'épopée : « [...] il est clair qu'il faut y agencer les histoires [...] autour d'une action une, formant un tout et mené jusqu'à son terme [...] »¹⁰³. *Der blaue Kammerherr* opère toutefois de manière différente, n'intègre pas de récits indépendants dans leur entité mais assimile toujours plus de nouvelles données obéissant à une règle essentielle de l'écriture pour l'auteur : « [...] saisir le monde avec force et plaisir [...] »¹⁰⁴. Le roman croît en élargissant son territoire plus qu'il n'intègre d'épisodes étrangers. Le fil conducteur du récit demeure certes le devenir du royaume de Myrrha, mais on ne peut parler d'une focalisation ni d'une linéarité (à la manière suivie plus tard par Niebelschütz dans le roman *Kinder der Finsternis* par exemple). À l'arrivée sur l'île de Myrrha au premier

103 Aristote. *Poétique*. Paris : Le livre de poche classique. 1990. p. 123.

104 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 52 : „[...] mit Macht und Lust in die Welt greifen [...]“.

chapitre, les pensées de Don Juan sont significatives : « Ici convergent en ce moment tous les fils [...] les fils de la politique de cent cours *en miniature* et de quelques grandes Résidences.¹⁰⁵ » Le narrateur entend d'emblée souligner à la fois l'importance d'un récit principal et celle des différents arrière-plans à prendre en compte. Les démêlés politiques s'avèrent aussi nombreux que les intrigues amoureuses : chacun d'eux occasionne des digressions sur de nouveaux personnages et sur leurs histoires et complique plus encore la situation.

Il ne s'agit donc pas à proprement parler de décentralisation, encore moins de fragmentation en dépit de certaines analyses critiques : « L'écrivain travaille seulement avec des fragments de la réalité qui, éclatés dans de l'imaginaire pur, ont pour fonction d'animer les choses.¹⁰⁶ » La notion de fragment implique une discontinuité qui ne convient pas ici. Plutôt que des fragments, il paraît plus judicieux de parler de facettes multiples dont la description ou la prise en compte permet de dépeindre le tableau le plus complet et le plus précis possible. La présence de chaque élément est justifiée et ne présente ni la dimension aléatoire, ni le caractère isolé d'une narration fragmentaire. Parfaitement intégré, il apporte sa contribution à la vaste trame du roman, envisagée à juste titre par D. Haberland comme une « [...] vue d'ensemble de la culture européenne dans sa totalité pleine de facettes.¹⁰⁷ »

Quant aux chapitres, ils doivent être assez souples pour permettre l'assimilation de nouveaux éléments n'appartenant pas directement à la trame principale. Le 11^{ème} chapitre de la dernière partie en offre un exemple avec la visite aux Enfers. Pour la princesse Danaé, la descente aux Enfers se transforme en périple à travers le temps et la mythologie antique : nombreuses sont les références littéraires à étoffer ce passage. Les différents niveaux des Enfers sont passés en revue, parodiant le

105 BK, p. 9 : „Hier laufen gegenwärtig die Fäden zusammen [...] die Fäden der Politik von hundert Höfen en miniature und einigen großen Residenzen.“

106 Walter Boehlich. Verklärung des Barock. In : *Der Monat*. 8.1955/56. N°85. p. 75 : „Der Dichter arbeitet nur mit Fragmenten von Wirklichkeit, die versprengt im rein Erfundenen die Funktion der Beseelung erfüllen.“

107 Detlef Haberland. *Dammi il paradiso*. In : *Textkritik und Interpretation*. Bern : Lang. 1987. p. 403 : „[...] die Zusammenschau der europäischen Kultur in ihrer vielfacettigen Gesamtheit.“

voyage de Dante dans l'Enfer de la *Divine Comédie* : Danaé avance tout d'abord guidée par Orphée (non par Virgile) avec la même curiosité et d'un pas aussi peu assuré que celui de Dante, puis évolue dans un carrosse (adaptation du Géryon du XVII^{ème} chant !) des strates infernales aux routes paradisiaques. Nombre d'anachronismes envers l'époque baroque rapprochent Enfers et époque contemporaine : rond-point, ascenseur ou chèques. Profitant des nouvelles perspectives qu'entraîne une descente aux Enfers riche en éléments ironiques ou grotesques, le narrateur trouve le moyen d'assimiler de nouveaux pans d'une réalité qu'il dépeint et dont il dénonce les travers. Ce passage indépendant du reste de l'action se trouve ainsi parfaitement intégré dans la thématique du roman et complète le tout, comme chaque partie chez Dante constituait une entité en soi à l'intérieur d'un ensemble. Malgré l'impression que peuvent faire naître les digressions apparentes, rien n'est jamais laissé au hasard. Dans *Der blaue Kammerherr*, l'auteur parvient grâce à une construction très précise à maintenir cohérence et continuité malgré l'abondance et la complexité des éléments. C'est leur diversité et leur pluralité qui nécessitent justement une composition rigoureuse.

À considérer la profusion des éléments et des détails, on mesure mieux l'importance d'une construction très ferme : cadre et trame conférés par la mythologie, structure générale analogue à celle d'une symphonie. La composition des chapitres s'avère très calculée et symétrique : les quatre parties sont d'ailleurs constituées respectivement de 24, 19, 19 et 24 chapitres. La structure très précise et rigoureuse de l'œuvre est indéniable : « Justement parce que ce roman a pour fondement un ensemble extrêmement complexe – la *sinfonia* concertante en quatre parties – il semble presque impossible d'intervenir, sans détruire des fils essentiels de la composition.¹⁰⁸ » Avec la symphonie, l'auteur s'impose une structure qui réponde au besoin « [...] d'articuler agréablement ce matériau imposant afin de me maintenir moi-même et ma position soi-disant objective

108 Ibid. p. 391 : „Gerade weil dem Roman ein außerordentlich komplexes Gefüge – die ‚viersätzliche *sinfonia concertante*‘ – zugrunde liegt, scheint es fast unmöglich einzugreifen, ohne nicht wesentliche Fäden der Komposition zu zerstören.“

d'auteur.¹⁰⁹ » La table des matières désigne la « *sinfonia* concertante » comme référence principale en matière de forme musicale¹¹⁰ et en livre les traits principaux : le premier chapitre désigné comme « ouverture » se doit d'introduire le « [...] thème général d'une *sinfonia* concertante en quatre parties¹¹¹ », la seconde partie commence par un « *andante* » (mouvement modéré, souvent le second d'une symphonie). Les indications concernant le déroulement de la symphonie foisonnent : « *menuetto primo* », « *menuetto secondo* » etc., « *fine della cadenza* ». La construction fondée sur une composition musicale renforce le principe d'un mouvement général et de différents cycles visibles au niveau du traitement de la mythologie.

Cette structure précise n'entre-t-elle pas en concurrence avec le libre jeu de narration qui se déploie ? Il semble que l'articulation des éléments doit être d'autant plus rigoureuse et pensée que l'imagination prend de libertés. Ce que Niebelschütz estime avant tout dans la narration épique – l'auteur emploie dans ses réflexions théoriques indifféremment le terme d'épopée ou de roman –, c'est que tous deux « [...] peuvent se permettre des promenades spéculatives de grande ampleur.¹¹² » Il entend visiblement mettre l'accent sur l'ampleur du récit ainsi que sur la liberté qu'il doit trouver au sein d'un genre particulier : « C'est pourquoi je n'écris jamais avant d'être sûr de pouvoir tenir la tension sur 600 ou 1000 pages [...].¹¹³ » C'est la mythologie qui a amené l'auteur à un récit épique, qui en a fourni la matière et la tension nécessaires. Réfléchissant aux raisons pour lesquelles Hofmannsthal

109 Wolf von Niebelschütz. Brief an Marianne Kotthaus. 08/01/1955. 81.3907. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „[...] den gewaltigen Stoff in einer angenehmen Weise so zu gliedern, dass ich mich selbst und meine pseudo-objektive Stellung als Autor in der Hand behielt.“

110 Une manière supplémentaire de souligner l'allégeance à l'époque baroque.

111 BK, *Tabula operis* : „[...] das General-Thema einer viersätzigen *sinfonia concertante*.“

112 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 60 : „In der Tat darf der Roman sich spekulative Spaziergänge in ziemlicher Ausdehnung erlauben.“

113 Wolf von Niebelschütz. *Die schönen Bücher*. Munich : Winkler. 1970. p. 39 : „Darum schreibe ich nie, ehe ich weiß, dass ich Spannung über 600 oder 1000 Seiten halten [...].“

avait interrompu son projet (la rédaction du livret d'opéra de Danaé), Niebelschütz attire l'attention sur la question de la forme dans une lettre adressée à son éditeur : « Ce n'était pas un matériau dramatique, mais épique.¹¹⁴ » Le genre narratif s'avérait plus approprié que l'opéra à rapporter les méandres d'un récit mythologique dans leur complexité. La mythologie, source intarissable, ne cesse de susciter l'imagination et demande un cadre plus large que celui de l'opéra afin de s'épanouir pleinement : « [...] la comédie humaine se déploie en une telle abondance que les planches d'une scène s'écrouleraient sous son poids.¹¹⁵ » Il n'est pas surprenant que le roman s'achève sur une transfiguration finale du monde en scène mythologique : cette manière de mettre un terme feint au récit laisse sous-entendre par son artifice que le récit aurait pu se poursuivre encore. Le recours à la mythologie met en avant la possibilité d'un discours illimité, capable de variations permanentes, laissant toujours envisager de nouvelles perspectives et évolutions. L'adaptation littéraire de mythes implique ici une forme d'une ampleur adéquate qui puisse rendre compte de l'infini du discours mythologique.

Il est tout à fait significatif que, dans sa *Poétique*, Aristote compte l'étendue du vers et de l'action comme une des caractéristiques primordiales de l'épopée. Ici convergent la conception de la mythologie et celle d'un genre littéraire. Certes, on ne peut juger du genre à la seule longueur d'une œuvre ; ceci dit, elle est un aspect important à prendre en compte. *Der blaue Kammerherr* se distingue par son ampleur : 779 pages réparties sur 86 chapitres. Et ce n'est pas sans une certaine dérision que, dans la dernière partie, le narrateur insiste sur le fait que seul un élément extérieur « [...] a empêché l'auteur d'ajouter quelques tomes de plus à ce serpent immense.¹¹⁶ » Il peut paraître paradoxal qu'au vu de la structure imposée, le récit renferme pourtant la possibilité toujours

114 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung. „Es war kein dramatischer, sondern ein epischer Stoff.“

115 Heinrich Zillich. Der blaue Kammerherr. In : *Die neue Front*. N°24. non daté : „[...] breitet sich die menschliche Komödie in solcher Fülle aus, dass jede Bretterbühne darunter zusammenbräche.“

116 BK, p. 745 : „[...] den Autor hinderte, vorliegender Riesen-Schlange etwa weitere Bände anzufügen [...].“

ouverte de nouvelles péripéties. Le narrateur semble se plaisir à spéculer sur l'absence de limites de son discours, tout en rendant visible la construction et le cadre qui lui sont impartis et auxquels il demeure attaché finalement : « Il y a 86 chapitres, nous n'en sommes qu'au 84^{ème} [...] ». ¹¹⁷ » L'illimité est donc hypothétique, seulement envisageable et réalisable dans des proportions données, et se voit ramené aux exigences de la réalité. Le nombre de chapitres imposé est une contrainte arbitraire à laquelle la conclusion du récit répond par un artifice équivalent. Dès lors que le récit paraît intarissable, sa longueur devient finalement insignifiante. Le « serpent immense » est en mesure de s'étirer à l'infini. Combien de fois le narrateur avoue-t-il faire grâce à ses lecteurs d'éléments supplémentaires ? L'ironie manifeste à ce propos touche la fragilité de la littérature en mettant en cause la valeur et le poids des mots qui pourraient encore être dits et qui ne le sont pas.

La dimension illimitée du discours trouve son équivalent dans la longueur généralement démesurée des énoncés. Les phrases à rallonge intègrent détails insolites et commentaires, entraînent de nombreuses digressions avant de reprendre le fil du récit. La structure grammaticale de chacune des propositions est rendue extrêmement complexe par l'imbrication de subordonnées successives, la greffe de nombreuses relatives et d'appositions. L'auteur exploite jusqu'à son maximum la capacité d'extension et d'intégration du discours et cherche à en rendre visible les limites. De cette manière, au 11^{ème} chapitre s'étend après le terme « en bref » un énoncé unique sur une page entière, composé de onze propositions décrivant des événements simultanés, toutes introduites par « tandis que ». Chacune de ces propositions, très denses et surchargées de détails, présente une structure complexe qui permet l'intégration de différentes perspectives d'une même situation. L'objectif consiste manifestement à créer une attente, la proposition principale n'étant révélée qu'à la fin, et de retarder toujours le moment de la chute. L'effet de simultanéité obtenu et l'exhaustivité des commentaires sur les répercussions d'un même phénomène font croître une tension anéantie d'autant plus que la chute est inattendue et paraît insignifiante : aux descriptions surabondantes des destructions entraînées par une éruption

117 BK, p. 745 : „Sechsendachtzig Capitel sind es, wir schreiben das 84ste erst [...]“

volcanique est apposé le sourire de Don Juan. Le commentaire qui lui succède vaut autant pour la thématique (mort du protagoniste) que pour la forme (fin du chapitre) : « Finale colossal¹¹⁸ ». L'auteur trouve dans l'écriture épique une forme qui lui permet digressions et détours sans perdre son but premier. Les chemins sinueux du roman entraînent le lecteur dans un parcours compliqué et sans fin.

Dans *Der blaue Kammerherr*, la narration illimitée implique une profusion de détails. La multitude d'adjectifs et d'adverbes apportant descriptions et commentaires donnent au style une densité parfois difficile à percer. À force de détailler à l'excès, le récit risque de provoquer plus de confusion qu'il ne parvient à peindre de tableaux exacts. Afin de mettre en évidence le danger permanent d'un manque de clarté ou tout simplement par volonté de parer à des écueils possibles, le narrateur introduit dans le récit des commentaires ironiques dont l'excès est tout aussi marqué. Dans le souci de ne rien laisser au hasard, il explique sa démarche, se justifie, imagine les questions plausibles d'un lecteur : « [...] aimable lecteur, savez-vous ce que c'est ?¹¹⁹ » Il guide le récit à l'extrême, allant jusqu'à risquer de rompre le rythme d'une conversation pour commenter immédiatement les paroles de ses protagonistes : « «Ne vous moquez pas, j'ai une sensation étrange...» Par «étrange» elle entendait une humeur teintée de solennité et de peur aussi.¹²⁰ » Non seulement le narrateur use en parfaite conscience de ces interventions excessives, mais il en fait aussi directement l'objet de réflexions en imaginant et commentant la réaction probable d'un lecteur et tourne à la dérision son propre rôle : « Le lecteur est horrifié par de tels détails ; gêné et terrifié, il est enclin à prendre pour une imagination malsaine, ce que l'auteur, poussé par un plaisir manifestement effréné de l'excès, a introduit ici.¹²¹ » Tout porte à croire que le style de l'outrance a atteint ici une limite. Conformément au style baroque, les énoncés sont

118 BK, p. 103 : „Colossales Finale“.

119 BK, p. 427 : „[...] geneigter Leser, wissen Sie, was das ist?“

120 BK, p. 467 : „,Spotten Sie doch nicht, mir ist ganz seltsam...‘ Unter ‚seltsam‘ verstand sie, dass ihr feierlich und auch ängstlich zumut war.“

121 BK, p. 575 : „Dem Leser graust es bei solchen Détails; geniert und entsetzt, ist er geneigt für böswillige Phantasie zu halten, was der Autor hier, voll offenbar zügelloser Lust am Exceß, leider eintreten ließ.“

surchargés de détails, d'énumérations d'adjectifs et d'adverbes, d'ornements et de figures rhétoriques. Le récit regorge d'images, de métaphores et de comparaisons puisées en grande partie dans la mythologie antique.

La table des matières qui succède au récit est rédigée dans le même style, dépassant largement une suite de titres de chapitres, ou tout au plus, le résumé succinct auquel un lecteur pourrait s'attendre. La surcharge des énoncés qui fournissent détails et commentaires attire l'attention sur des éléments particuliers : comme dans le récit lui-même, l'essentiel ne se distingue plus que difficilement du superflu. La profusion de détails finit par occulter le principal : « 16^{ème} chapitre au bal du sieur de Légua, intitulé aussi premier chapitre de l'eau de Cologne. Mesdames les Parques mues par l'amour regardent ici-bas ; un maréchal impérial tente de parler *pianissimo*.¹²² » Les énoncés abondent en mots étrangers, métaphores et remarques ironiques : une fois de plus, c'est le style et la forme qui l'emportent sur le fond, de manière si excessive qu'elle en devient caricaturale. L'humour qui se cache derrière ces lignes empêche définitivement d'être dupe, le jeu ironique est poursuivi jusqu'à la dernière page.

Pluralité et cohérence, abondance de détails et dynamisme, le roman suggère un mouvement en cours. À l'instar du dieu olympien, le narrateur s'applique à donner l'illusion d'une constitution immédiate de son œuvre. Ce que met en relief la mythologie et qui relève ici seulement de la fiction, trouve une mise en œuvre dans la structure romanesque. L'empreinte de la musique est indéniable, dimension indispensable à la compréhension de l'œuvre : « La musique est la clé qui permet de me comprendre, moi et mon univers, mais aussi de comprendre *Der blaue Kammerherr* et sa prose.¹²³ » Il suffit d'observer ce que l'on pourrait

122 BK, *Tabula operis* : „Sechszehntes Capitel, auf dem Ballfeste des Herrn von Legua, auch Erstes Eau-de-Cologne-Capitel heißend. Die Damen Parzen, von Liebe gerührt, schauen herunter; ein Kaiserlicher Feldmarschall versucht pianissimo zu sprechen.“

123 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Die Musik ist der Schlüssel zu mir und zu meiner Welt, auch der Schlüssel zum *Kammerherr* und zur *Kammerherr*-Prosa.“

nommer « l'adaptation musicale » au sein du récit pour se rendre à l'évidence : la narration donne l'illusion de naître sous la plume de son auteur comme la musique sous la baguette d'un chef d'orchestre. Au moment du finale, une « pause générale » est requise et la musique entraîne figures mythologiques et protagonistes dans un seul élan :

Vénus arriva la dernière, opale jaillie des flots *directement* aux pieds de Danaé, elle était un parfum, un souffle, le *divertimento* le plus léger, et sourit, fit un signe de tête et s'en fut, et disparut dans les nuages, dans la musique... Courses précipitées des violons, chassés par de doux coups de timbales, *piano, pianissimo, ancora più piano*... Et puis soudain les instruments à vent !¹²⁴

Autant de réminiscences du livret dont le roman est issu, maints éléments dans ce passage comme dans l'œuvre entière rappellent l'opéra. L'assimilation est manifeste : les voix des personnages sont par exemple fréquemment associées à celles d'un chœur. Lorsque Mars, Vénus et Danaé font retentir leur rire : « [...] le son était mélodieux : ténor, contralto et soprano.¹²⁵ » Parsemées dans le récit, les précisions données en italien concernant rythme et cadence des différents mouvements se multiplient : « *accelerando* », « *pianissimo* », « *allegretto* » etc. Les nombreuses indications musicales contribuent à laisser entendre une composition, un processus en cours de réalisation. Cette impression est renforcée par les nombreux leitmotifs qui rythment le texte : « Je me souviens de Thomas Mann et de sa technique des leitmotifs, qu'il avait empruntée à Wagner et qui toutefois n'était pas sa propriété intellectuelle mais un principe musical fondamental.¹²⁶ » C'est selon ce

124 BK, p. 778 : „Als Letzte kam Venus opalen aus der Flut, direct unter Danaes Füßen, ganz Duft, ganz Hauch, das elfenhafteste *Divertimento*, und lächelte vorüber, nickte, und war dahin, und war nicht mehr, war in den Wolken, in der Musik... Atemlose Läufe der Violine, von leisen Paukenschlägen gejagt, *piano, pianissimo, ancora più piano*... Und dann plötzlich Bläser!“

125 BK, p. 626 : „[...] es klang melodisch, Tenor, Contralto und Sopran.“

126 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Ich erinnerte mich an Thomas Mann und seine Technik der Leitmotive, die er von Wagner übernommen hat, die aber nicht sein geistiges Eigentum, sondern ein musikalisches Grund-Prinzip darstellen.“

principe, point de convergence entre littérature et musique, que Niebelschütz met en œuvre une centaine de personnages, des épisodes divers et des époques non moins distantes. Le leitmotiv, procédé des plus épiques s'il en est, confère une cohésion à l'ensemble, suggère un mouvement infini et un devenir permanent.

La mythologie et l'épopée ont ceci de commun que leur construction repose essentiellement sur le cycle, la variation, et la transformation. Au sein même de *Der blaue Kammerherr*, les leitmotifs et les analogies évoquent constance et variation. Les similitudes nombreuses entre les personnages peuvent entraîner des confusions que le narrateur s'amuse à relever, des fautes qu'il renvoie à un manque de calcul de Zeus, metteur en scène : « Car le duc Achille – malheureusement il faut l'avouer – ressemblait si ridiculement à l'ambassadeur défunt, que l'idée de le faire venir compte parmi les plus perfides.¹²⁷ » Hormis ce jeu avec la fiction, la permanence de certains traits permet de caractériser les protagonistes. Usant d'un procédé similaire à celui d'Homère dans les épopées mythologiques, le narrateur attribue à ses personnages des signes de reconnaissance non négligeables : Don Juan est associé par exemple à la couleur « ultramarine », le comte à une tête de cyclope, Danaé à une peau de panthère. Ces marques identitaires constantes représentent autant de repères utiles à une meilleure compréhension. Les personnages de l'immense mise en scène figurent par leur représentation ces notions d'évolution et de constance. Dans ses réflexions sur l'épopée, Adorno considère cet aspect qu'il comprend comme une alliance d'identité et de non-identité « [...] dans laquelle ce qui est clair et fixe rencontre l'ambigu et le muable.¹²⁸ » Sur ce principe repose celui de la transformation perpétuelle présent au cœur du texte de Niebelschütz¹²⁹.

127 BK, p. 375 : „Denn Herzog Achilles – leider muss es gesagt sein – sah dem verstorbenen Botschafter so lächerlich gleich, dass der Einfall ihn kommen zu lassen, wohl mit zum Gemeinsten zählte.“

128 Theodor W. Adorno. Über epische Naivität. In : *Gesammelte Schriften*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1974. p. 34 : „[...] in dem das Eindeutige und Feste mit dem Vieldeutigen und Verfließenden zusammentrifft.“

129 Les métamorphoses internes du récit reflètent le travail de rédaction et de correction de l'auteur, le roman connaît quatre versions et aurait été transformé environ 17 fois. (Wiebke Meier. Wolf von Niebelschütz. In : *Criticon*. 13 (1983). p. 246).

Perpétuel devenir, transformation incessante du récit et excentricité convergent dans l'image d'un « tulipier¹³⁰ » dont le germe a été trouvé dans le livret d'opéra inachevé de Hofmannsthal. Cette métaphore ajoute une nouvelle donnée aux éléments de définition déjà mentionnés : alors que « le serpent immense » mettait en valeur l'étendue infinie de l'œuvre et la « *sinfonia* concertante », sa construction extrêmement complexe et sa réalisation immédiate, le « tulipier » suggère quant à lui l'idée d'une croissance organique curieuse. Au mouvement, dénominateur commun de ces trois termes, la métaphore naturelle apporte la nuance d'un développement interne non artificiel.

À quelque niveau que ce soit – travail sur la mythologie, forme musicale, désignation de « roman galant¹³¹ » – la narration figure une assimilation et une émancipation du matériau d'origine. Si l'on considère le livret d'opéra à la source de *Der blaue Kammerherr*, il est indéniable que le roman « [...] dépasse largement sa première esquisse.¹³² » La métaphore du tulipier, du germe à l'épanouissement de l'arbre, illustre parfaitement bien l'histoire du roman, renvoyé à une croissance organique. Lorsque Niebelschütz dépeint la « transformation en roman¹³³ » du matériau d'origine, il évoque un premier scénario de 20 pages, un second de 78 puis un manuscrit de 200 pages, finalement une œuvre de plus grande ampleur en trois parties, puis en quatre mouvements. L'image d'une croissance en cours va de pair avec la possibilité toujours ouverte d'assimiler de nouveaux éléments et de s'appropriier de nouveaux espaces, un des principes moteur du roman.

130 BK, *adnotatio auctoris* : „Tulpenbaum“.

131 Si *Der blaue Kammerherr* se nourrit visiblement des paradigmes constitutifs du roman galant – notamment lorsque l'accent est mis sur une virtuosité formelle, lorsque se multiplient les trames et les intrigues, les associations et les métaphores –, l'appropriation ne doit jamais être comprise comme une simple reprise mais comme un potentiel dont le narrateur sait tirer profit pleinement avant d'en transgresser le cadre.

132 Regina Wagner. Solist im Niemandsland. In : *Juni*. 1/90. p. 11 : „[...] über seinen ersten Entwurf weit hinausgehend.“

133 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Umformung zum Roman“.

Alors que la plante évoque de manière générale la structure, les dynamismes internes, le devenir immédiat et illimité de l'œuvre, l'aspect exotique du tulipier rappelle la forme extravagante de la narration, suggère une évolution hors du commun, débordant de fantaisie. Le tulipier représente par la forme particulière de ses fleurs un élément digne de curiosité qui correspond parfaitement à l'imagination fertile en œuvre dans le récit tout entier. L'arbre de la narration grandit en se nourrissant de nouveaux éléments dont la cohérence tient à ce mouvement de croissance qui permet autant de ramifications, de réseaux supplémentaires qu'en exigent les nouveaux personnages, récits et dimensions. La narration y gagne la possibilité de prendre en compte un nombre toujours plus important d'éléments hétéroclites et de dimensions différentes, chacune des nouvelles possibilités pouvant être exploitée sans risquer de déséquilibrer un ensemble assez vaste et complexe pour supporter de nouvelles excroissances.

Le tulipier de Niebelschütz conserve une part importante de liberté malgré une fin prévisible, à savoir un accroissement qui correspond à sa forme naturelle. À tel point que l'auteur fictif semble assister à ces évolutions plus qu'il n'y participe, il est dit de lui après une description apocalyptique : « Mais que l'on ne s'y méprenne pas, son cœur verse des larmes, tandis que la plume poursuit son travail si *précis* et si terrible.¹³⁴ » Distance et implication définissent son rôle. Tantôt pris à partie, tantôt justifié dans son rôle, il ne se tient que difficilement à distance d'une histoire dont il prétend n'être que témoin et qu'il rapporte¹³⁵. Associée au mouvement organique d'un tulipier, la narration gagne une autonomie qui recule dans l'ombre le rôle de l'auteur fictif. Le « tulipier » implique la notion d'un texte en pleine création, dont la trame est certes prédéterminée, ce que le récit rend explicite à maintes reprises, mais dont le tour est absolument imprévisible. À travers cette métaphore, la tension entre construction et hasard trouve une forme

134 BK, p. 575–576 : „Aber man verkenne ihn nicht: sein Herz weint, während die Feder praecis und fürchterlich vor sich hin dichtet [...]“

135 Au demeurant, le narrateur se distingue parfois clairement de l'auteur fictif – il hésite ou plutôt trouble sciemment la nature de cette relation en oscillant entre un « nous » identitaire et un « il » distancé.

possible. C'est justement cet imprévu qui en fait l'intérêt ; la narration croît de façon complexe, aspirant à un libre épanouissement de ses potentiels.

Contre toute logique, la notion de transformation organique n'entre pas en conflit avec la construction fermée et définie de la symphonie. Curieusement, le cadre rigide imposé n'entrave en rien l'impression d'un développement naturel ni la liberté d'imagination. La liberté apparente masque la construction calculée de l'œuvre et lui confère le naturel que l'auteur considère comme essentiel dans l'écriture d'un roman : « Ce que le roman doit avoir : le naturel de la présentation. Tout ce qui ne l'est pas le condamne à mort.¹³⁶ » C'est pourquoi le narrateur entraîne le lecteur d'un sujet à l'autre, profite d'associations d'idées pour explorer des thèmes sans rapport les uns avec les autres, profite du moindre espace de liberté offert pour étendre le discours avant de le ramener à sa trame principale. L'ouverture de la quatrième partie illustre la virtuosité avec laquelle le narrateur enchaîne des aspects aussi différents qu'une description des dieux antiques, une digression sur la poésie, une réflexion sur le féodalisme avant de revenir à la fiction. Les mouvements semblent s'enchaîner naturellement. Si un lien logique s'avère impossible, le narrateur intervient, soit pour rétablir le cours du récit, soit pour excuser son manque de rigueur ! L'immédiateté de la voix narrative masque alors l'arbitraire de son intervention : « Eh bien, que l'on pardonne cette projection en avant. [...] on n'en est pas encore au *FINIS OPERIS*. La princesse chevauche encore [...].¹³⁷ » Le naturel naît ici de deux aspects conjugués : une histoire qui paraît autonome, se poursuivant aux dépens de son narrateur, et la présence immédiate de celui-ci, le lecteur pouvant suivre le mouvement de ses pensées.

Le narrateur cherche constamment à faire oublier la composition très serrée de son récit en donnant l'illusion d'un développement encore imprévu et en cours de réalisation. Il va même jusqu'à s'en remettre à

136 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 66 : „Was der Roman haben soll: Natürlichkeit im Vortrag. Das Unnatürliche ist sein Tod.“

137 BK, p. 745 : „Nun, man verzeihe den Vorgriff. [...] noch ist FINIS OPERIS nicht gesprochen. Noch reitet die Prinzeß [...].“

l'imagination des dieux lorsqu'il se trouve apparemment dans l'incapacité de poursuivre son récit et répond ainsi aux paroles d'un de ses personnages :

« D'ailleurs l'histoire devient ennuyeuse. Les bons dieux n'ont plus d'idées. » C'était une erreur indubitable. Les dieux ont toujours la possibilité d'accroître l'intensité, là où un metteur en scène humain aurait déjà baissé les bras depuis longtemps pour avouer tout simplement : j'en ai fini. Les dieux, eux, ne sont jamais à court.¹³⁸

Les dieux antiques, contrairement à leurs homologues humains, peuvent faire preuve d'une imagination qui dépasse toute attente : « Les dieux ne sont jamais à court, ils hésitent seulement de temps en temps.¹³⁹ » Le récit ne cesse donc de croître, en dépit de l'ironie qui pointe derrière la remarque. Le narrateur joue visiblement avec son propre rôle en renvoyant ici la responsabilité du récit, de son intensité et de ses nouveaux élans, à l'imagination créatrice des dieux de l'Olympe. À l'instar d'Homère ou de Virgile qui dans leurs épopées s'en remettent à l'inspiration divine, le narrateur s'efface momentanément, remettant entièrement son récit entre les mains des dieux, une manière d'en laisser paraître la dimension purement aléatoire. La mythologie comme l'épopée doivent beaucoup à ce paradoxe né de l'alliance de prédestination, ou construction, et de hasard. Ces deux idées contradictoires sont constamment mises en œuvre dans *Der blaue Kammerherr* et suscitent une tension dont la narration peut tirer profit.

À ceci s'ajoute l'oralité, règle supplémentaire dans le jeu d'une œuvre en devenir. À plusieurs reprises le narrateur considère le lecteur comme un auditeur et attire régulièrement son attention en s'adressant à lui directement par « *chers auditeurs*¹⁴⁰ ». On sait que la transmission orale représente un des aspects principaux aux origines de l'épopée, un point sur lequel il conviendra de revenir ultérieurement. Par les adresses

138 BK, p. 109 : „Übrigens wird die Sache nun langweilig. Den lieben Göttern fällt nichts mehr ein.“ Dies war entschieden ein Irrtum. Götter haben immer die Möglichkeit, sich zu steigern, wo ein menschlicher Regisseur schon längst die Hände in den Schoß gelegt hätte, um schlicht zu gestehen: ich bin am Ende. Götter sind nie am Ende.“

139 BK, p. 109 : „Götter sind nie am Ende, sie zögern nur bisweilen.“

140 BK, p. 339 (en français dans le texte).

au lecteur, le narrateur feint une hésitation entre une forme écrite ou orale. Il laisse entendre sa voix et simule le rapport d'événements indépendants de son imagination. Le compte rendu d'événements, principe de l'épopée, revêt toutefois ici un caractère différent. Il ne s'agit pas, à l'instar des épopées classiques, d'intégrer les récits de nouveaux personnages qui prennent en charge, un temps durant, le cours de la narration. Le narrateur demeure le même du début à la fin du récit.

Il fait reposer la constitution de son récit non sur la contribution de différents narrateurs mais sur une interaction avec son lecteur, qu'il interpelle à maintes reprises à l'instar du roman baroque¹⁴¹. Lorsqu'il désigne par exemple la phrase récurrente en italien, « *dammi il paradiso* » (donne-moi le paradis), comme « [...] trois mots que seul mon auditoire peut comprendre [...] »¹⁴², il insiste de cette manière sur le lien particulier qui l'unit à son public et fait naître ainsi une complicité déterminante. Le lecteur tient en effet un rôle beaucoup plus significatif que celui de simple destinataire du discours en devenant l'interlocuteur privilégié du narrateur : questions, reproches, remarques d'un lecteur fictif sont intégrés dans le discours. Le narrateur intervient comme un guide éclairant dans le labyrinthe de son récit : « Arrêtons-nous ici un instant, le lecteur s'étonne de toute façon. Que l'art est difficile... »¹⁴³ Tout se passe comme si le récit répondait à une attente du lecteur : « [...] peut-être, si possible, encore un tremblement de terre, non ? »¹⁴⁴ Le souhait exprimé directement ne sera finalement pas pris en compte et souligne l'illusion d'un échange.

Le subterfuge de l'interaction permet surtout au narrateur de projeter les difficultés rencontrées, relever des éléments peu crédibles, apporter des éléments laissés dans l'ombre jusqu'alors. La figure du lecteur sert de prétexte pour justifier le récit en cours. Face à une critique potentielle du lecteur, le narrateur se défend avec véhémence, renvoyant la

141 Sur le rôle de l'auditeur/lecteur dans le roman baroque, nous renvoyons aux remarques de Georges Molinié dans son analyse *Du roman grec au roman baroque*. (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995).

142 BK, p. 779: „[...] drei Worte, die niemand versteht als mein Auditorium [...].“

143 BK, p. 375 : „Hier halten wir einen Augenblick inne, der Leser wundert sich ohnedies. Wie mühsam ist doch die Kunst...“

144 BK, p. 490 : „[...] vielleicht, wenn möglich, noch so ein Erdbeben, wie?“

responsabilité de l'horreur de la scène décrite aux exigences de la réalité, non à sa propre volonté : « À quoi bon se plaindre ? Ce n'est pas le rôle de l'auteur – ni de ses personnages non plus. Le lecteur n'a qu'à se tenir.¹⁴⁵ » Il impose son récit tout en mettant en lumière les excès et les éventuelles limites atteintes, considérant comme un devoir envers le lecteur de justifier les choix faits et les décisions prises. L'échange avec un lecteur imaginaire permet d'intégrer un regard distancé par rapport à la narration, de donner l'impression d'une construction immédiate et surtout d'engager une réflexion sur la narration elle-même.

La mythologie comme le récit épique présentent un univers particulièrement déroutant par les règles et les principes singuliers qui le régissent. Le lecteur se doit d'accepter ces données afin d'aborder un récit épique. Le narrateur lance un appel contre l'attitude erronée du lecteur qui refuse de se prêter à ce genre d'expérience : « Comme il est triste pour celui qui, parce que les époques deviennent rudes, [...] rejette par intolérance un personnage parce que celui-ci est différent de lui. De tels lecteurs existent, on ne peut rien faire pour eux.¹⁴⁶ » Le message du narrateur au lecteur fictif peut tout aussi bien être compris comme un message adressé au lecteur contemporain : il se doit d'accepter les règles nouvelles qui régissent le monde décrit dans lequel le récit l'entraîne. Paradoxalement, le lecteur modèle est celui qui accepte de se laisser dérouter tout en conservant une grande lucidité à l'égard du texte lu. À travers les remarques d'un lecteur fictif, se dessine un lecteur attentif, intéressé et actif qui participe à la constitution ou plutôt à la restitution de l'histoire par son désir de savoir et de comprendre. Dans son étude consacrée au drame de Hofmannsthal, Niebelschütz relève tout particulièrement cet aspect qui le fascine : que l'auteur ait su « [...] créer dans son imagination débordante un lecteur, un nouveau lecteur !¹⁴⁷ » À travers *Der blaue Kammerherr*, l'auteur vise

145 BK, p. 576 : „Was hülfe da Klagen? Es steht dem Autor nicht zu – allenfalls seinen Gestalten. Der Leser möge sich fassen.“

146 BK, p. 765 : „Wie traurig stünde es um denjenigen, der, weil die Zeiten roh wurden, [...] intolerant ein Geschöpf verwirft, nur weil es anders ist als er selber. Es gibt solche Leser, ihnen ist nicht zu helfen.“

147 Wolf von Niebelschütz. *Über Dichtung*. Francfort/Main : Suhrkamp. 1979. p. 213 : „[...] in seiner schwellenden Einbildungskraft einen Leser mitzuschaffen, einen neuen Leser!“

entre autres à redéfinir le rôle du lecteur. On trouve chez Sartre à la même époque une réflexion analogue : « Ainsi, pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait ; l'œuvre n'existe qu'au niveau exact de ses capacités ; pendant qu'il lit et qu'il crée, il sait qu'il pourrait aller toujours plus loin dans sa lecture, créer plus profondément.¹⁴⁸ » À en croire ces réflexions, l'œuvre et la lecture se constituent simultanément et réciproquement, ce qui achève en quelque sorte la conception d'un roman en cours de développement. Il est donc donné au lecteur d'achever l'œuvre qui, sans lui, ne le serait pas¹⁴⁹.

On pourrait rétorquer que le narrateur, tout en suggérant ce principe, n'a de cesse de manipuler le lecteur. Les stratégies et les subterfuges du narrateur sont si clairement mis en évidence que l'autodérision est toujours latente. La table des matières achève de rendre parfaitement visible la manipulation :

23^{ème} chapitre [...] les espoirs du lecteur [...] ne sont pas exaucés [...] [...] La princesse et le marquis jonglent avec des balles dangereuses, sans trouver le sujet que demande le lecteur.
 24^{ème} chapitre [...] La patience du lecteur moderne est mise à l'épreuve par des figures rhétoriques.¹⁵⁰

Toutes ces remarques évoquent une action commune ou une interaction du narrateur et du lecteur lors de l'écriture du texte (où sont déjà mis en scène l'horizon d'attente du lecteur et l'interaction désirée) et en dévoilent au même moment le caractère illusoire. L'auteur insiste certes dans ses notes conclusives sur la dimension divertissante de son œuvre,

148 Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Éditions Gallimard. 1948. p. 52.

149 On doit de même à Umberto Eco nombre de réflexions quant au rôle du lecteur et à l'importance de la lecture dans l'évolution d'un texte. « Œuvre ouverte », le livre est un espace dans lequel le lecteur est libre de pénétrer et d'évoluer librement, c'est son parcours qui contribue à poursuivre la constitution du texte. Voir Umberto Eco. *Im Wald der Fiktionen*. Munich : Carl Hanser Verlag. 1994.

150 BK, *Tabula operis* : „Dreiundzwanzigstes Capitel [...] Die Hoffnungen des Lesers auf abermaliges Erwachen erfüllen sich nicht.[...] Prinzeß und Marchese jonglieren mit gefährlichen Kugeln, ohne jenen Punct zu finden, nach welchem der Leser verlangt. [...] Vierundzwanzigstes Capitel [...] Des modernen Lesers Duldsamkeit wird durch rhetorische Floskeln auf die Probe gestellt.“

mais en rudoyant le « lecteur moderne », il suggère la nécessité de poser un nouveau regard sur la littérature et ses enjeux. S'il demande à la suite de Hofmannsthal un nouveau lecteur, il entend avant tout par cette requête une ouverture d'esprit, une capacité à bouleverser ses repères, à en admettre de nouveaux ou en reconnaître d'anciens : il mise sur une prise de conscience des fondements de notre culture et de ses artifices.

Wolf von Niebelschütz réactive nombre de composantes d'une culture européenne, qu'il interroge et assimile dans un immense récit épique. C'est tout d'abord la renaissance de la culture antique à l'époque baroque qu'illustre le pandémonium mis en œuvre dans le roman. La fusion de la mythologie, de l'Histoire et des arts révèle plus que la totalité du monde décrit, ses distorsions et ses contradictions. L'« unité impitoyable » entre mythe et réalité agit dans un double mouvement de création et de démythification : l'osmose apparente révèle ses conflits internes. C'est dans ce monde en pleine transition, oscillant d'un pôle à l'autre et dont l'avenir est incertain, que l'auteur trouve un espace infime, l'instant précédant un tournant, mais assez vaste pour épanouir le thème mythologique choisi et susciter l'inspiration.

L'imagination que l'histoire de Danaé rend particulièrement féconde, l'élan créateur que Niebelschütz trouve dans la mythologie prouvent, au-delà d'un plaisir d'écrire évident, que les dieux antiques sont loin d'avoir disparus : « Il s'agit d'atteindre le centre du temps et de lui prouver qu'il est encore présent, qu'il a encore des forces et peut avoir confiance en lui.¹⁵¹ » Si la renaissance de la culture antique doit avoir lieu, elle doit œuvrer non dans la nostalgie d'un passé perdu mais pour une meilleure compréhension de notre temps. La conception de la mythologie à une époque donnée est révélatrice des principes selon lesquels elle évolue ; chez Niebelschütz elle témoigne aussi à mesure égale de ses dysfonctionnements.

Le texte se nourrit de l'alliance de paradoxes, de tensions particulièrement fertiles propres aux récits mythologiques, notamment dans la

151 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. Non expédiée. 05/04/1946. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „Es kommt darauf an, das Zentrum der Zeit zu treffen und ihr zu beweisen, dass sie noch da ist, dass sie noch Kräfte hat und auf sich selbst vertrauen kann.“

mise en jeu de l'identité et de la variation comme de la construction et du hasard. À considérer « l'odyssée de *Der blaue Kammerherr*¹⁵² », les conséquences de la résurgence de thèmes mythologiques sur la forme du roman sont loin d'être négligeables. La mythologie assure la cohésion du récit en lui conférant un fondement sollicité à maintes reprises. Elle représente un élément essentiel en contribuant au niveau thématique et formel (à la fois à sa structure générale ainsi qu'à celle des différentes parties). Sa renaissance sollicite un discours infini auquel correspond une longueur significative de l'action ou de l'énoncé, un devenir permanent réalisé sous forme de cycles et de transformations, permettant l'assimilation d'éléments extérieurs ou hétérogènes. Ces aspects communs à la mythologie et à l'épopée reposent la question du genre. La désignation d'épopée attribuée fréquemment à *Der blaue Kammerherr* sans plus de justification – « une épopée qui éloigne le lecteur du quotidien¹⁵³ », « une épopée en prose historique et fabuleuse¹⁵⁴ », « une vision épique hautement littéraire¹⁵⁵ »... – trouve quelques fondements parmi les éléments énumérés. En renouant avec la mythologie et en exploitant dans son œuvre certains ressorts de l'écriture épique, Niebelschütz attire l'attention sur un fondement essentiel de notre culture. En cela, il réalise ce qu'il revendique comme sa « croyance en une continuité de la culture occidentale¹⁵⁶ ».

152 Wolf von Niebelschütz. Brief an Peter Suhrkamp. 10/03/1949. 81.3530. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Handschriften-Abteilung : „die Odyssee des Blauen Kammerherrn“.

153 az, (sans titre). In : *Augsburger Allgemeine*. 02/02/1962. sans page : „Ein Epos, das den Leser weit vom Alltag entfernt.“

154 Dominik Jost. Eine deutsche Fantasy. In : *Neue Zürcher Zeitung*. 233. 08/10/1987. p. 36 : „ein märchenhaftes geschichtliches Prosaepos.“

155 Erwin Laaths. Wolf von Niebelschütz, Träger des Immermann-Preises. In : *Mittag*. 27/04/1952. sans page : „hochdichterische Epos-Vision“.

156 Wolf von Niebelschütz. *Freies Spiel des Geistes*. Düsseldorf et Cologne : Diederichs. 1961. p. 321 : „Glaube an die Kontinuität der abendländischen Kultur.“