

PRÉFACE

par Anne Longuet Marx, Folio théâtre, 2016

À Karl-Jean Longuet¹

Derrière le médecin malgré lui, le poète

De celui qui écrit : « Les paroles sont tout. Car nous n'avons rien d'autre² », on peut penser que sa vie sera avant tout littérature.

Un épisode d'enfance va nous éclairer sur le rapport d'Arthur Schnitzler au théâtre : lors d'une représentation du Faust à l'Opéra, deux chanteurs amis de son père, en retrait de la scène, lui adressent un furtif salut, puis entrent en scène dans une totale concentration. À partir de ce petit événement, Schnitzler sent naître en lui ce sentiment « où se mêlent et se confondent le sérieux et le jeu, la vie et la comédie, la vérité et le mensonge, et qui, au-delà de tout théâtre, bon ou mauvais, au-delà même de tout art³ », va l'émouvoir et l'occuper sans relâche.

Les amoureux de la scène cherchent-ils autre chose qu'une intensité de la présence incarnée par un acteur, qu'ils ont sentie un jour si fortement qu'ils ne cesseront plus de la rechercher et dont ils ont compris que le texte est un des supports de vérité, qui fixe du sens et de la sensation dans un rythme, dans une respiration qui va les saisir eux-mêmes. Cette apparition de l'acteur, qui surgit du fond de l'obscurité, ne s'oublie pas car elle forge une sensibilité, une attente, une exigence, chez les spectateurs que nous sommes.

Pour le jeune Arthur, elle va devenir motrice et nourricière de toute une œuvre.

Et, en effet, Arthur Schnitzler a subi d'abord, puis transformé un destin tracé par l'autorité de son père, directeur d'une polyclinique et bientôt célèbre laryngologue, celui d'être comme lui médecin, avant de devenir très vite ce double littéraire que Freud s'est reconnu, celui qui va explorer la psyché non par la voie de la science mais par celle de la littérature.

Les échanges entre les deux hommes sont rares mais Freud lui écrit en 1922 :

Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double. Non que j'aie facilement tendance à m'identifier à un autre ou que j'aie voulu négliger la différence de dons qui nous sépare, mais, en me plongeant dans vos splendides créations, j'ai toujours cru y trouver, derrière l'apparence poétique, les hypothèses, les intérêts et les résultats que je savais être les miens.

Et il ajoute :

Votre déterminisme comme votre scepticisme – que les gens appellent pessimisme –, votre sensibilité aux vérités de l'inconscient, de la nature pulsionnelle de l'homme, votre dissection de nos certitudes culturelles conventionnelles, l'arrêt de vos pensées sur la polarité de l'amour et de la mort, tout cela éveillait en moi un étrange sentiment de familiarité. [...] J'ai ainsi eu l'impression que vous saviez intuitivement – ou plutôt par suite d'une auto-observation subtile – tout ce que j'ai découvert à l'aide d'un laborieux travail pratiqué sur autrui. Oui, je crois qu'au fond de vous-même vous êtes un investigateur des profondeurs psychologiques, aussi honnêtement impartial et intrépide que quiconque l'ait jamais été⁴.

Comprenons bien en quel sens il faut l'entendre : Schnitzler n'est pas un doctrinaire. Il l'écrit dans les remarques préliminaires de ses « Notes autobiographiques » : si, à dix-huit ans, il avait projeté, pour ses cinquante ans, une Philosophie de la nature, il y renonce bientôt :

Aussi bien, au-delà de l'aphorisme, toute théorisation m'apparaissait de plus en plus futile. Ce qui m'importait, c'était de créer des formes⁵.

Il va, par ses voies propres, celles de son extrême sensibilité aux situations et aux êtres, explorer les labyrinthes de l'âme avec une clairvoyance et une précision chirurgicale, par-delà tout système. Sa méthode est celle de l'observation pure, sans complaisance ni concession à quelque ordre que ce soit, moral ou social.

Il est libre et cette liberté éclate dans son écriture comme une énergie créatrice qui propage, telle une onde magnétique, les vérités du monde qu'il traque et met en scène.

La voix et les corps

Il n'est certes pas indifférent que la spécialité du père l'ait conduit à la voix, notamment à celle des acteurs, et donc au théâtre, et que cette proximité des acteurs et des chanteurs, dont le père s'occupait, ait suscité dès l'enfance le désir d'écrire des pièces et de les entendre, de les voir incarner par des voix, des corps et des gestes.

Le premier poème qu'il rapporte dans son autobiographie témoigne, comme il le relève lui-même, plus de sa propension à l'imitation et à la recherche d'un succès familial qu'à un élan inné vers la poésie :

*Les Noces de Figaro, c'est fini,
Mais d'Arthur on entend toujours les cris.
Son chapeau il a perdu
Et maman de fureur ne se tient plus.
Mais enfin il l'a trouvé
Et bientôt dans son lit tranquillement il est couché⁶.*

Les premiers textes de Schnitzler prennent donc la forme des cris d'Arthur qui occupe la scène. Cela n'est pas sans charme pour un début.

Il faut ajouter que le père donnait au Conservatoire de musique des conférences sur la voix et le langage et qu'Arthur, encore collégien, les avait

entendues⁷.

Il n'est pas indifférent non plus que ce père, qui voyait d'un mauvais œil les penchants de son fils pour la littérature et les femmes, ne trouvât rien d'autre à lui répondre, devant sa demande de conseil, d'homme à homme, qu'un : « on laisse tomber⁸ » ; recommandation aussi obscure que simpliste, qui non seulement ne fut pas suivie mais provoqua probablement l'effet inverse. Sur le plan littéraire, sa passion pour les Romantiques, E. T. A. Hoffmann, Tieck, l'avait amené à envoyer, dès l'âge de seize ans, ses poèmes à des revues.

Arthur Schnitzler entre donc dans sa première activité de médecine sans aucune conviction, selon ses propres dires, parce qu'il ne lui vient pas à l'idée d'opposer des objections aux motifs raisonnables invoqués par son père. Il s'inscrit en 1879 à la faculté de médecine de Vienne. Très vite, il sent qu'il ne pourra se contenter de cette pratique ni d'être « le fils de l'homme célèbre », sujet sur lequel il projette une nouvelle⁹. Il sait que sa vocation est celle de l'écriture qu'il a en vérité choisie dès l'âge de treize ans quand il écrivait ses premières scènes. En 1880, il note dans son journal qu'il aimerait poser la pierre de fondation de son occupation officielle d'écrivain et publie bientôt, fin 1886, quelques aphorismes et un bref récit dans la Deutsche Wochenschrift, revue qui cesse rapidement de paraître¹⁰.

Il commence cependant à travailler comme assistant dans la clinique que dirige son père, au service de laryngologie, et entre en 1886 dans le service psychiatrique de l'hôpital du professeur Theodor Meynert, grand aliéniste et anatomiste du cerveau. Il passe ensuite dans le service des maladies de peau et de la syphilis, puis il s'engage dans des recherches sur le larynx. Peu enthousiaste à entrer dans la pratique, il est envoyé à Berlin, ce qui va accélérer son engagement dans le théâtre.

Il publie des comptes rendus de lecture, des chroniques dans une revue de médecine, l'Internationale Klinische Rundschau, ainsi que dans la

Wiener Medizinische Presse, revue médicale fondée par son grand-père, et écrit en 1889 un mémoire sur « L'aphonie fonctionnelle et son traitement par l'hypnose et la suggestion ». Notons qu'il a les maîtres que Freud suit, le physiologiste Ernst Wilhelm Brücke et le chirurgien Theodor Bilioth ; remarquons également et surtout que tout le conduit à la voix. Il ouvre un cabinet de consultations privées où il écrit entre les visites des rares patients, et restera inscrit jusqu'à la fin de sa vie à l'annuaire des médecins sans avoir véritablement exercé¹¹.

Genèse

C'est sa rencontre avec le petit groupe d'écrivains de la Jeune Vienne, à partir de 1890, qui va décider de ce qu'il va devenir. Il est le plus âgé des quelques amis qui se réunissent au Café Griensteidl : Paul Goldmann, neveu du rédacteur d'une revue qui publie ses premiers textes, Hermann Bahr, ami de l'éditeur Fischer qui lui signera un contrat d'exclusivité, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten¹², et un lycéen qui prend le pseudonyme de Loris, Hugo von Hofmannsthal, tous destinés à devenir des écrivains réputés de la Vienne de l'époque.

Schnitzler a élaboré dès 1886 – il a vingt-quatre ans – un cycle de sept pièces en un acte : c'est le cycle d'Anatole¹³, écrit sous l'influence d'Halévy, reconnaît-il, qui va constituer le point de départ de sa carrière d'auteur.

Il s'agit là de sept mono-actes centrés sur un seul personnage de la bohème viennoise qui parcourt tous les étages de la société d'une femme à l'autre. En face de lui surgit un autre type viennois, celui de la süßes Mädel¹⁴, la grisette, lascive et joueuse¹⁵.

Schnitzler suit son personnage dans des aventures drolatiques, dominées par ses inventions et ses prétentions, puis il s'en détourne pour juger de ses propres insuffisances. Celui-ci se définit lui-même un jour comme un ancien titan de l'amour et du désir, désormais vieillissant, et donc capable de se classer comme un « type » viennois de la légèreté frivole, dans la distance

d'une conscience réfléchie. Sur un plan dramatique, on peut relever la variété des histoires que Schnitzler écrit durant plusieurs années, mais le montage n'a pas encore la logique et la précision qui caractérisent La Ronde. Le ton de ces pièces est « sceptique et épicurien », comme le note l'auteur dans son autobiographie¹⁶.

Le second texte important dans la genèse de La Ronde est Amourette (Liebele). Schnitzler connaît un autre succès avec ce texte qui est porté à la scène en 1895, au Burgtheater, le nouveau grand théâtre de Vienne. Cette fois, l'on suit le destin d'une fille du peuple, profondément éprise d'un étudiant de bonne famille, lui-même empêtré dans une passion ancienne, histoire qui tourne à la tragédie : le jeune homme se marie alors qu'il a encore une liaison avec une autre, est surpris par le mari d'une femme de la bonne société qui le provoque en duel et le tue. La pauvre jeune fille croit que c'est pour elle qu'il est mort, on la détrompe. La tragédie vire au grotesque.

D'un texte à l'autre, on voit bien que Schnitzler cherche plusieurs voies possibles dans une expérimentation de différentes hypothèses d'écriture.

On observe une montée en force jusqu'à La Ronde.

À partir de 1895, le jeune éditeur Samuel Fischer, qui vient de créer sa maison avec Rosmersholm d'Ibsen, décide de publier intégralement Schnitzler, comme il va le faire pour Hauptmann, Hofmannsthal, puis, bientôt, Thomas Mann et Hermann Hesse. Intégralement ? Nous allons voir que La Ronde va justement faire exception.

Un autre personnage va jouer un rôle important, c'est le directeur du Deutsches Theater de Berlin, Otto Brahm, proche de l'éditeur Fischer, qui, jusqu'à sa mort en 1912, montera toutes les pièces de Schnitzler.

Ce dernier décide, le 23 novembre 1896, de se mettre cette fois à un « hémicycle » en dix dialogues qu'il intitule d'abord La Ronde de l'amour (Liebesreigen). C'est en quelque sorte le troisième essai après les sept monodrames d'Anatole et Amourette, tragédie grotesque en cinq actes.

Du texte au scandale de sa représentation

Le 24 février 1897, la pièce est rédigée, achevée. Il écrit à une amie, Olga Waissnix : « De tout l'hiver, je n'ai écrit qu'une suite de scènes qui est parfaitement impubliable et sans grande portée littéraire, mais qui, si on l'exhume dans quelques centaines d'années, jettera sans doute un jour singulier sur certains aspects de notre civilisation¹⁷. »

Il n'est pas certain qu'il doute des qualités littéraires de sa pièce car il la lit aussitôt à des amis, même s'il se limite ensuite à une publication à compte d'auteur de deux cents exemplaires hors commerce « imprimés comme manuscrit ».

La première édition se fait à Vienne en 1903 chez Wiener Verlag : le livre se vend lentement mais jusqu'à cent mille exemplaires au bout de vingt ans.

La suite va être celle que l'on connaît : l'un des plus grands scandales théâtraux du siècle¹⁸.

Tout commence par le scandale, avant même l'autocensure de Schnitzler. D'abord, le public rit : effet de miroir grossissant. Ce qui crée le scandale, ce n'est ni le texte ni sa mise en scène, mais l'attaque d'un groupe d'agitateurs antisémites qui a décidé de prendre ce spectacle comme un exemple d'un climat déclaré par lui sordide et introduit dans la littérature par des écrivains juifs qui diffament le mariage bourgeois.

Schnitzler, pour sa défense, souligne fortement la qualité artistique de son écriture. Il craint que l'on ne range cette pièce au magasin des viennoiseries, du type Anatole et les Grisettes, aux dépens de sa portée critique et il se réfugie dans une proclamation des raisons artistiques : sa pièce relève de l'art et non d'un héritage berlino-viennois. Le scandale ne se produit pas à Vienne mais à Berlin, le lieu par excellence de la libération des mœurs sous la République de Weimar.

Il ne reste d'ailleurs aucun témoignage conséquent sur la mise en scène du scandale. La censure n'est jamais véritablement assumée par une

autorité institutionnelle, elle vient toujours par des biais, liés aux troubles à l'ordre public, que différentes instances, policières ou municipales, enregistrent. Les procès font suite aux incidents provoqués violemment au cours des représentations, violences antisémites, verbales et physiques amenant à l'interruption de la pièce dans le théâtre. Ils aboutissent à des non-lieux pour le théâtre, l'auteur et les acteurs.

Mais ce climat antisémite délétère conduit Schnitzler à décider l'autocensure de sa pièce et à interdire lui-même qu'elle soit jouée. Cela vaudra jusqu'à la mort de l'auteur, en 1931, et cinquante ans au-delà, puisque son fils ne lèvera l'interdiction qu'en 1981.

Schnitzler choisit donc de rester en retrait face à ce déferlement de violence qui porte sur l'auteur juif, plus que sur le texte lui-même qui est soigneusement évité dans sa réalité et sa puissance, et réduit à l'obscénité et au scandale.

L'aspect politique et antisémite couvre la dimension proprement littéraire, pour mieux la faire disparaître, ce dont l'auteur a bien conscience. Interdire lui-même que sa pièce soit jouée, dans de telles conditions, est la seule défense qu'il oppose aux attaques.

En France, cette censure édictée par Schnitzler ne joue pas puisqu'il a délégué ses droits à une amie traductrice, Suzanne Clauser : La Ronde est de ce fait montée par les Pitoëff en 1932¹⁹. La pièce avait été publiée par les Éditions Stock dès 1912, lesquelles la rééditent régulièrement pour améliorer des détails de traduction.

Et c'est seulement à l'automne 1931, peu avant la mort de Schnitzler, que Fischer, très frileux jusque-là et craignant de nouveau le scandale, décide enfin de la publier en Allemagne.

En mai 1933, La Ronde fait partie des livres brûlés par le régime hitlérien.

Composition générale

Quel est donc l'objet du scandale ? Non pas une pièce classique en cinq actes comme l'était encore à sa façon Amourette, mais dix dialogues construits suivant un schéma très simple, mettant en scène un couple dont un seul terme change d'une scène à l'autre, A et B, puis B et C, puis C et D, et ainsi de suite jusqu'à ce que A se retrouve dans la dixième et dernière scène, permettant à cette ronde de tourner.

Ce qui caractérise également le texte est la traversée sociale qui fait passer de la prostituée au comte autour d'une seule action : la rencontre de l'homme et de la femme, leur conversation avant et après la consommation de l'acte sexuel, sur lequel d'ailleurs le rideau tombe.

Mais Schnitzler bouscule le vieil adage du « omne animal inter coitum simile²⁰ ».

Car justement ce qu'il explore, c'est l'infinie variété des échanges suivant le sexe et la position sociale, mais aussi les rapports de force qui se jouent, grossiers ou subtils, souvent en clair-obscur, dépassant la conception mécanisante et interérotique et, à l'inverse, dévoilant ce qui tend vers la grande complexité de l'humain, son ambiguïté foncière.

Car si les corps s'équipent dans l'arène des rites sociaux et des normes, se construisent, s'arment, apparemment désinvoltes, plaisants, composés, ils tournoient à l'intérieur de la grande fabrique des apparences et de la séduction : leurs postures finissent par donner le vertige à travers un jeu de masques sans fin dont ils ne restent pas toujours maîtres.

Et si l'on voit défiler manifestement divers types féminins, la prostituée, la femme de chambre, la bourgeoise, la jeune fille modeste, voire la grisette, l'actrice enfin, tous ces personnages échappent cependant à une typologie pour apparaître beaucoup plus complexes : non plus seulement appât ou butin du jeu sexuel, mais souvent moteur de l'action.

Les positions varient suivant la situation sociale. Il s'agit par exemple de cacher, de se cacher derrière deux voilettes pour la femme mariée en visite chez le jeune homme, ou, au contraire, de dévoiler la blancheur de sa

poitrine pour la femme de chambre, afin de figurer à cette place que l'on croit choisir, cette position où l'on veut se croire choisie, dans le jeu de la séduction.

Avec ces détails, Schnitzler montre admirablement toute l'amplitude du jeu suivant la position sociale. Dans la première scène, nous avons, d'un côté, le soldat avec son jargon brutal, dans la rudesse d'une quasi-résistance au langage, à la limite de l'articulation, refusant de se nommer, et réduisant la rencontre à un marché sexuel sans paiement ; face à lui, l'espace d'un instant, le temps d'un éclair, la fille sort de la rencontre ordinaire, ne souhaite pas être payée et cherche plus qu'une passe, de la psychologie, les mystères de l'amour comme une possibilité que la prostitution n'offre pas. De là, les insultes de la fille, sur lesquelles se clôt la scène, qui renvoient le soldat en fuite au souteneur qu'il devient malgré lui.

À l'inverse de cette crudité de l'échange, la bourgeoisie a le privilège de la diction et du babillage culturel. C'est le cas du cynique, ce jeune monsieur qui se prépare à la réception de sa première « femme honnête » comme à une véritable bataille, ne laissant rien au hasard, tel un metteur en scène minutieux qui prévoit lumières, parfums, en plus de tous les accessoires, boissons, mets raffinés, tout ce que les abondantes didascalies précisent, afin d'accueillir la future conquête dans un bain de tous les sens. L'allemand tend à résumer tout ce scénario sous le terme que l'on sait intraduisible de Stimmung (ambiance, atmosphère).

Le décor est un élément décisif, chaque détail doit être efficace. L'ironie de la scène ? Les préparatifs pour dévoiler la femme ont pour répondant la comédie de la séduction que prépare celle-ci avec ses deux voilettes qu'elle prétend ne pas vouloir quitter pour cette visite de cinq minutes. La mise en scène est inversée de ce côté, dans la réserve simulée, la résistance jouée et la chute calculée. Ici, c'est la femme qui contrôle la situation, jusqu'à la scène piquante où le jeune monsieur, au moment du premier passage à l'acte, défaille.

Mais si l'on défaille, l'on a encore une anecdote de Stendhal pour se sauver la face, et la dame, qui d'ailleurs se prénomme Emma – on voit que les références à la littérature française abondent –, va reprendre son surplomb ironique dans la situation :

LE JEUNE MONSIEUR

[...] D'ailleurs, j'ai complètement oublié l'histoire la plus jolie de ce Stendhal. Il y a là un des officiers de cavalerie qui raconte même que trois nuits ou même six..., je ne sais plus, il s'est trouvé avec la femme qu'il avait convoitée des semaines durant – désirée – tu comprends –, et que pendant toutes ces nuits ils n'ont rien fait d'autre que de pleurer de bonheur... tous les deux...

LA JEUNE FEMME

Tous les deux ?

LE JEUNE MONSIEUR

Oui. Cela t'étonne ? Je trouve ça si compréhensible – justement, quand on s'aime.

LA JEUNE FEMME

Mais il y en a certainement beaucoup qui ne pleurent pas.

LE JEUNE MONSIEUR, *nerveusement*.

Bien sûr... Mais aussi, c'est un cas exceptionnel.

LA JEUNE FEMME

Ah ! Je croyais que Stendhal disait que tous les officiers de cavalerie pleuraient dans ces circonstances.

LE JEUNE MONSIEUR

Tu vois, maintenant, tu te moques²¹.

Le dialogue est tel que l'on est au premier degré, puis à un degré plus complexe ; dans un clair-obscur enfin, qui nous fait toucher l'infini de la réflexion et pulvérise le sentiment premier de trivialité.

C'est ce que l'on retrouve avec la scène suivante, celle de cette jeune femme avec son mari, le soir, dans la chambre maritale, avec cette fois tous les clichés sur le mariage, mais surtout un scandale central : il importe de ménager des pauses dans cette philosophie du mariage pour relancer le désir et la séduction et s'assurer de nouvelles lunes de miel, solution qui concilie le régulier et l'irrégulier dans l'exercice de la fidélité et de son contraire.

LE MARI

[...] On n'est pas toujours l'homme aimant, il faut aussi de temps à autre sortir dans la vie hostile, se battre et agir ! Ne l'oublie jamais, mon petit ! Tout a son temps dans le mariage – c'est justement ça qui est beau. Il y en a peu qui après cinq ans se souviennent encore de – leur Venise²².

Le mari se lance ensuite dans un discours confus sur les créatures qui ont la nostalgie de la vertu et les femmes pures qui n'imaginent pas le tourment de celles qui ont perdu leur réputation et qui, toutes, meurent jeunes.

La force du texte, bien loin de ce premier plan apparent du théâtre de boulevard, impasse dans laquelle quelques mises en scène se sont embourbées, est ce par quoi il nous échappe : cette ambiguïté qui fait que derrière le masque, il y a encore un autre masque, et que ces successions sont telles les pelures d'oignon dont parle Büchner dans Léonce et Léna, quand le fou Valerio, à la question du roi : « Qui êtes-vous ? », répond : « Est-ce que je sais ? (Il ôte lentement plusieurs masques l'un après l'autre.) Suis-je ceci ? ou bien ceci ? Franchement, je crains de m'effeuiller et de m'éplucher tout entier²³. »

L'arrière-plan physique et métaphysique impulse dans toutes les scènes le jeu de la séduction et de la rencontre. Et le texte porte en lui toute l'ambiguïté des personnages.

De la double inspiration à l'ambiguïté de l'écriture

Car il y a bien une double inspiration, psychique et sociale. Une première inspiration puise dans le psychisme profond et dans le clair-obscur. Mais un second aspect social renvoie aux rapports de puissance dans le jeu érotique, où l'homme est tantôt le mâle traditionnel, tantôt un être plus étrange, même si les rencontres infidèles font partie du mariage bourgeois : en mettant en évidence les contradictions des personnages, Schnitzler transgresse toute vision conventionnelle.

Le comte de la dernière scène est épuisé ; dans la scène précédente, où l'actrice souveraine mène le jeu, il a déjà déposé son sabre comme on dépose les armes, abandonnant son accessoire principal, et l'on observe dans la suite du dialogue la précision du montage de la scène.

Si la prostituée, avec laquelle commence et se termine La Ronde, semble fragilisée dans la première scène par cette proposition d'une relation « vraie », c'est-à-dire sans être payée, qu'elle fait au soldat, elle se manifeste lors de la dernière scène dans sa toute-puissance face à un comte défait. La femme de la fin de La Ronde n'est pas celle du début.

Si nous prenons le poète, il apparaît en décalage complet avec la grisette : non seulement elle ne le connaît pas, ne le reconnaît pas comme auteur, mais reste absolument indifférente à la gloire après laquelle il court et, ainsi, lui fait perdre tout son pouvoir. Il est couvert des oripeaux de la vanité et de la pompe de l'imposteur révélés et dénoncés comme tels.

Et toute l'ambiguïté de la pièce tient au fait que le jeu de séduction est un jeu de masques et que, derrière lui, une pulsion de vie renvoie le texte en permanence dans une autre direction, ce que Freud avait bien compris²⁴.

Quand ce jeu s'épuise, quelque chose d'autre peut surgir, un arrière-plan qui est un jeu de l'amour et de la mort. Le jeu de masques peut aussi basculer dans une sorte de gravité.

Et cela nous conduit à l'histoire de la mise en scène : car le texte porte en lui des représentations variables, selon que l'on met en évidence la

mécanique de la séduction ou au contraire que l'on s'intéresse au clair-obscur. Il y a dans l'écriture du texte un glissement permanent d'un plan à l'autre qui se prête à cette confusion logique. L'histoire de la mise en scène anticipe et tient donc à cette qualité ambiguë de la pièce. Comment attraper l'autre ? On ne peut séparer l'étude du texte de l'étude de ses mises en scène, comme pour toutes les grandes pièces, l'une renvoyant toujours à l'autre... Car Schnitzler fait basculer en permanence du niveau superficiel des pelures d'oignon dont parle Büchner à un niveau plus profond, et joue de cette oscillation. Comme le dit bien son compagnon de la Jeune Vienne, Hofmannsthal : « Où faut-il cacher la profondeur, sinon à la surface²⁵ ! »

La parole et le geste

Il y a deux façons d'aborder le texte : soit par le jeu de marionnettes avec sa danse de mort où l'homme est figé dans le rôle du tyran et la femme dans celui de l'éternelle victime, sans vie propre mais dans un jeu quasi mécanisé ; soit à travers le jeu des acteurs, lequel, retrouvant profondeur et complexité, se met à vivre en produisant les gestes qui donnent au texte toute sa force de vérité.

En réalité, c'est l'intrusion progressive de la vie dans ce spectacle qui en fait tout le poids, et cette impression est donnée par la montée en force des personnages féminins dans les dix dialogues, ce qui est très nouveau. La position masculine, à l'inverse, est fragilisée, voire liquidée. Nous avons là un texte « ouvert » avec ce paradoxe que c'est une ouverture en boucle, puisqu'il s'agit d'une ronde et que la dernière scène reconduit à la première.

Cette ouverture fermée en boucle est en quelque sorte cisailée par l'acte sexuel qui interrompt chaque scène en distribuant un avant et un après. Et l'après est souvent celui de la désillusion, on est même parfois au plus bas comme à la fin de la scène du jeune monsieur avec la femme mariée, qui se félicite, nous l'avons vu, de sa première liaison avec « une femme honnête ».

Un courant fait basculer La Ronde du côté des femmes, qui deviennent avant tout des sujets agissants et non plus des objets. Dans leur diversité elles apparaissent désormais comme des partenaires à part entière, comme les garantes d'un retour à l'existence particulièrement significatif.

Car Schnitzler, tout en dépassant la situation archétypale où l'on a enfermé sa pièce en privilégiant trop facilement le côté sulfureux et gouailleur qui attire l'amateur de boulevard, sait parfaitement que l'on peut placer La Ronde sous cette ligne étroite. Mais le texte va à l'encontre de ces clichés. Sa grande force tient précisément à son ambiguïté permanente. Schnitzler ne se situe pas en héritier du théâtre de boulevard, et de son fameux ménage à trois, mais à l'opposé : La Ronde, pour tout réel amateur de théâtre, c'est-à-dire pour tout réel amateur de vie, plonge profondément dans les ressorts complexes de la psyché.

ANNE LONGUET MARX

En hommage à Philippe Ivernel, disparu à Paris le 1^{er} juillet dernier, qui aura été le premier lecteur de cette édition, et mes remerciements à Albrecht Kroymann de Tübingen, pour la lettre et l'esprit.

1. Pour un équivalent plastique, voir la sculpture de Karl-Jean Longuet, *La Ronde*, de 1950, qui évoque tout à la fois le mouvement et l'étreinte dans la danse (*Karl-Jean Longuet et Simone Boiesq. De la sculpture à la cité rêvée*, Lyon, Fage, 2011, p. 148).

2. Voir *Das Wort*, in *Tragikomödie in fünf Akten*, éd. Kurt Bergel, Frankfurt/Main, 1966, p. 37.

3. Cette confidence se trouve dans *Une jeunesse viennoise. Autobiographie : 1862-1889*, traduction de Nicole et Henri Roche, Hachette, 1987, p. 23.

4. Sigmund Freud, *Correspondance, 1873-1939*, traduction d'Ernst L. Freud, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient » (1966), 1979, p. 370-371.

5. *Une jeunesse viennoise*, op. cit., p. 325.

6. *Ibid.*, p. 36.

7. *Ibid.*, p. 88.
8. *Ibid.*, p. 286.
9. *Ibid.*, p. 89.
10. *Ibid.*, p. 269.
11. Voir la biographie de Catherine Sauvat, *Arthur Schnitzler*, Fayard, 2007.
12. Felix Salten : auteur anonyme d'un best-seller de la littérature en marge (*Josephine Mutzenbacher*) et, outre de nombreux essais, père du célèbre faon Bambi (*Bambi, l'histoire d'une vie dans les bois*).
13. Arthur Schnitzler, *Anatole*, traduction de Dominique Auclères, Stock, 1975 (ce volume contient aussi *La Ronde* et *Liebelei*). On trouve *Anatole* également chez Actes Sud (« Papiers »), traduction d'Henri Christophe, 1989.
14. C'est la douce jeune fille issue d'un milieu modeste, qui doit tantôt exercer de petits métiers, tantôt garder ses frères et sœurs. Schnitzler la définit ainsi dans son autobiographie : « Elle raconte en souriant, sur un ton plein d'exubérance, comment elle se moque de tous ces garçons qui la croient facile ; mais cela n'a absolument rien de français, rien de passionné ni de démoniaque, cela vous touche au contraire comme un humour tout à fait familial, aussi longtemps que vous n'êtes pas celui dont on se joue. [...] Les inévitables frères et sœurs, et les parents, à la maison, et les voisins qui cancanent dans les rues proches, à chaque instant elle donne le *la* – pour une mélodie parfaitement populaire », dans *Une jeunesse viennoise*, *op. cit.*, p. 110.
15. *Ibid.*, p. 322.
16. *Ibid.*, p. 175.
17. Dans Arthur Schnitzler, *Briefe. 1875-1912*, édition de Therese Nickl et Heinrich Schnitzler, Frankfurt/Main, Fischer, 1981, p. 314.
18. Voir aussi plus loin l'Histoire des mises en scène, p. 245.
19. Voir plus loin l'Histoire des mises en scène, p. 247.
20. Traduction : « Tous les animaux se ressemblent dans le coït. » Voir la grande compilation des perversions sexuelles du psychiatre austro-hongrois, Richard V. Krafft-Ebing (1840-1902), *Psychopathia sexualis*, dans laquelle les phrases en allemand comportent des segments latins dès que l'énoncé devient trop cru, comme le remarque Gilles Deleuze dans *Foucault*, Minuit, 1986, p. 15.
21. P. 89-90.
22. P. 117-118.
23. Georg Büchner, *Léonce et Léna*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 222.
24. Voir l'ouvrage cité plus haut, p. 9, n. 1.
25. « Die Tiefe muss man verstecken. Wo ? An der Oberfläche », in Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, in *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, Band 10, Reden und Aufsätze III, Frankfurt/Main, Fischer, 1986, p. 268.