

Il était une fois...
**La compréhension et le malentendu
chez Robert Walser**

Myriam DÄTWYLER

Université de Lausanne

Résumé:

Cet article propose une réflexion autour du malentendu dans un dramolet de Robert Walser, intitulé *Schneewittchen* ('Blanche-Neige'). Une brève introduction des enjeux autour du malentendu en littérature est suivie par l'analyse du dramolet rédigé par Walser en 1901. Celle-ci se concentre d'une part sur le malentendu dans le texte (entre les personnages du dramolet), d'autre part sur le malentendu inhérent au texte (entre le texte et le lecteur). L'œuvre de Walser est caractérisée par une ouverture herméneutique: elle ne donne pas de réponse définitive au lecteur. Elle est marquée par l'ambiguïté, l'opacité et la polysémie. L'article pose la question de la relation entre cette poétique d'ouverture pratiquée par Walser et le malentendu. Ce dernier peut-il servir de clé de lecture ou devient-il obsolète face à la multiplication de lectures possibles? Ainsi, l'analyse de la position du lecteur face au texte devient primordiale et sert de fil rouge. La dernière partie évoque le silence comme possible recours à l'incompréhension et au malentendu et tente de placer le dramolet dans le développement plus large d'une pratique littéraire souvent qualifiée de «moderne».

Mots-clés: malentendu (littéraire), Robert Walser, *Blanche-Neige*, dramolet, (in-)compréhension, cadre référentiel, herméneutique, polysémie, acoustique, silence, ouverture poétique

«Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit»¹.

Robert Walser défie notre compréhension. Non seulement sa vie est entourée de mystères², mais ce sont surtout ses textes qui provoquent un questionnement perpétuel du côté du lecteur. Le savoir présupposé à une lecture y est contesté autant au niveau du contenu que par leur langage. Dans la réécriture dramatique du conte de *Blanche-Neige*, publiée par cet écrivain en 1901 et faisant l'objet de notre recherche, les questions posées par la pièce et ses personnages demeurent sans réponses. C'est à cette ouverture poétique et à son rapport au malentendu que nous allons nous intéresser par la suite, ce-dernier semble omniprésent dans cette œuvre de Walser, intitulée simplement *Schneewittchen* ('Blanche-Neige').

La volonté de compréhension – au centre de toute lecture littéraire et des commentaires qui l'accompagnent – est sporadiquement mise en scène de manière explicite dans les textes de Walser. Ce sont justement la volonté implicite de comprendre ainsi que la quête d'un «juste» sens qui semblent y induire ce que nous appelons quotidiennement «malentendu». Mais tout d'abord, il est essentiel de distinguer deux niveaux inhérents aux pièces de théâtre (et aussi à la littérature en général): les dialogues fictionnels entre les personnages et le dialogue entre la scène et le spectateur, respectivement entre le texte et le lecteur. Ceci implique qu'une énonciation a toujours deux destinataires: l'interlocuteur fictif et le spectateur ou lecteur³. Ce dernier pourrait être désigné comme le tiers exclu d'un dialogue. La production d'un malentendu doit donc être envisagée dans cette disposition triangulaire; le malentendu peut en effet se produire tant au niveau de la fiction (il est alors seulement perçu par le spectateur ou lecteur⁴) qu'au niveau de la réception. Pour cette raison, nous allons analyser d'une part les dialogues fictionnels et d'autre part la position du lecteur face au texte.

¹ «L'esthétique ne doit pas comprendre les œuvres d'art comme des objets herméneutiques; ce qu'il faudrait saisir, dans la situation présente, c'est leur inintelligibilité» (Adorno 1974 [1982, p. 161]). Pour l'allemand: Adorno 1974, p. 176.

² Il ne se laisse pas établir une image cohérente de la vie de Walser, d'autant plus parce qu'il crée lui-même une ou plusieurs figures-poètes dans ses écrits qui interfèrent avec sa propre personne. Malgré toutes les études, le «territoire du crayon» reste en partie mystérieux. Sa vie en asile et sa mort, survenue le 25 décembre 1956 lors d'une promenade dans la neige (qu'on dit préfigurée dans son œuvre), sont objet de nombreuses interrogations. Pour sa biographie, cf. entre autres Echte 2008; pour les microgrammes cf. la postface par Peter Utz (Utz 2003, p. 404).

³ Pfister 1977, p. 149.

⁴ Dans le théâtre classique, il est fréquent qu'un malentendu ou un quiproquo se produise sur scène, n'étant aperçu que par le public. Ceci crée une tension qui n'est souvent résolue qu'à la fin de la pièce.

Par contre, une question fondamentale se pose dans l'étude des processus qui construisent le malentendu (au niveau de la réception): l'instabilité sémantique provoquée par le texte ne mène-t-elle pas à la dissolution du malentendu? Autrement dit: où serait la place du malentendu dans un texte qui pratique une ouverture poétique et qui ne donne pas de réponses définitives au lecteur? Finalement, peut-on parler de malentendu dans la littérature du début du XX^{ème} siècle, notamment chez Walser?

La problématique du malentendu et les questions qu'il soulève nous serviront de point de départ afin de décrire le lieu de sa transformation ou son surgissement sous une autre forme (on parle fréquemment d'un «malentendu fondamental»). Par la suite, nous proposerons quelques réflexions autour du malentendu en littérature et présenterons le dramolet⁵ *Schneewittchen* de Walser. En rapport avec cette pièce – une des plus complexes de l'auteur –, il sera question entre autres du fonctionnement du dialogue: y a-t-il entente ou malentendu entre les personnages du conte? L'aspect sonore de la pièce, c'est-à-dire le malentendu au niveau acoustique et la polysémie du langage seront également étudiés. Le rapport du lecteur au texte sera thématiqué au fur et à mesure de l'analyse. Nous nous intéresserons finalement à la mise en scène du silence comme potentielle échappatoire au malentendu ou à l'incompréhension.

1. LE MALENTENDU EN LITTÉRATURE

Un texte est une forme de communication ou d'interaction avec des enjeux spécifiques: le lecteur se trouve uniquement dans une position de réception. Dans l'interaction quotidienne, le malentendu se crée entre au moins deux sujets communicants. Face à un texte, ce sont donc la lecture elle-même ainsi qu'une éventuelle compréhension qui figurent comme «réponse» de la part du lecteur. Cependant, celui-ci doit d'entrée accepter une potentielle pluralité du sens (l'interaction est différée et le sens d'un texte ne peut pas être négocié)⁶. Ce sont donc deux aspects qui sont significatifs par rapport au malentendu (littéraire) et qui, en plus, sont étroitement liés: la production de compréhension par le texte et le cadre référentiel où s'inscrit toute interaction.

L'illusion d'avoir compris l'énoncé du partenaire de communication est fondamentale dans la création du malentendu. En outre, il y a le paramètre du temps qui entre en compte: pour qu'il y ait malentendu, celui-ci doit être reconnu dans un second temps par les sujets en question – par exemple dans un métadiscours. Suite à cette clarification, la «bonne» compréhension s'installe. De son côté, la notion de compréhension présuppose

⁵ Le dramolet désigne la petite forme du drame, laquelle est répandue à l'époque de Walser notamment chez Hugo von Hofmannsthal.

⁶ Laforest (éd.), 2003, p. 8.

une vérité préexistante, acceptée en tant que telle par les deux interlocuteurs. Cette vérité est liée à une référence commune. Une compréhension mutuelle ne peut s'installer que grâce à un cadre référentiel qui est partagé par les deux interlocuteurs. Il convient d'étudier celui-ci dans le dramolet de Walser.

Néanmoins, la question de la pluralité du sens et de la compréhension en littérature dépend du genre d'un texte. Notons que *Schneewittchen* de Walser fait référence au conte des frères Grimm, caractérisé par une narration fortement schématisée. Le conte ne cherche pas à déstabiliser la compréhension du lecteur, mais se veut – en vue de sa portée morale – intelligible. L'adaptation dramatique permet à l'auteur de subvertir l'univocité du conte. C'est par le dialogue et la multiplicité des perspectives liées aux différents personnages du dramolet que se crée cette ouverture poétique. En adaptant un texte en prose à la forme dramatique, Walser questionne non seulement des concepts comme celui de l'identité et des normes narratives, mais également celui de la compréhension⁷. Nous allons démontrer cela par l'analyse de la construction du dramolet.

2. BLANCHE-NEIGE AUX TEMPS MODERNES

Schneewittchen est le premier dramolet (lyrique) publié par Walser, à l'âge de vingt-trois ans, en 1901⁸. Walter Benjamin remarque que ce dramolet est «[...] eines der tiefsinnigsten Gebilde der neueren Dichtung»⁹. Benjamin qualifie ce drame de «tiefsinnig» ('d'un sens profond'), en évitant soigneusement tout commentaire sur le sens de la pièce. Pourtant, c'est précisément cette question du sens à laquelle est confronté le lecteur. Celui-ci connaît l'histoire de Blanche-Neige. Cependant, Walser arrête l'action du conte des frères Grimm à un certain point, précisément après que le prince réveille Blanche-Neige par un baiser, laissant débattre les personnages de la fiction sur leur situation actuelle et leur passé fabuleux.

Les personnages principaux, Blanche-Neige et la Reine, sont conscients de leur statut fictionnel et savent que leur passé est celui d'un conte. C'est entre autres pour cette raison que Dieter Borchmeyer définit le dramolet de Walser comme «méta-théâtre»¹⁰. De plus, la mise en scène est constamment thématifiée par les personnages eux-mêmes, ce que ce même

⁷ La question de l'identité et des normes narratives est également relevée dans Heffernan 2007, p. 30.

⁸ Le dramolet est publié dans *Die Insel* en Allemagne, revue importante dans le milieu artistique, notamment littéraire. Des écrivains comme Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke publiaient également dans cette revue. Des liens existent notamment avec les drames de Hofmannsthal en ce qui concerne le genre et la forme du dramolet (cf. Szondi 1959 [1969, p. 81, 90 et suiv.]).

⁹ Benjamin 1977, vol. II, p. 324-328. Traduction par Maurice de Grandillac: «[...] l'une des œuvres les plus profondes de la littérature moderne [...]» (Benjamin 2005, p. 160).

¹⁰ Borchmeyer 1987.

chercheur qualifié de «pléonasme dramaturgique»¹¹. Blanche-Neige et la Reine ne se contentent d'ailleurs plus, dans l'époque moderne où elles se retrouvent brusquement, de jouer le jeu, celui de la bonne Blanche-Neige et de la méchante Reine. Se confrontant à la «réalité» et à leur passé féérique, elles sont à la recherche d'une nouvelle identité. Cependant, elles se retrouvent dans un dilemme: d'une part elles essayent de se défaire du conte dans lequel elles sont enfermées, d'autre part elles se réfèrent constamment à leur passé et leur identité en tant que personnages féériques. La version de Grimm, qu'on pourrait désigner comme étant l'original, est continuellement évoquée par les personnages mêmes, qui la modifient cependant scène après scène. Dans la première scène notamment, la Reine prend la position d'une bonne mère génèreuse face à Blanche-Neige.

«Königin: Dass du so schön bist, freut mich nur. / Schönheit am eignen Kinde ist / Balsam für müde Mutterlust, / nicht Trieb zu so abscheul'cher Tat, / wie Märchen sie zugrunde legt / hier dieser Handlung, diesem Spiel»¹².

«La Reine: Te voir si belle m'est joie pure. / Beauté en son enfant est baume / pour les désirs las de la mère, / loin de pousser au geste horrible / que le conte impose pour fond / à l'action que nous jouons ici»¹³.

La Reine crée une image en opposition avec celle du conte. De plus, elle se distancie de l'histoire fabuleuse évoquée explicitement et identifie le «monde» dans lequel elle se retrouve comme «jeu»¹⁴. Cette mise en abyme exprimée par l'un des personnages soulève la question du statut de ceux-ci par rapport à la pièce. Ces derniers semblent en effet jouer leur rôle tout comme des acteurs, conscients de leur mise en scène. Par conséquent, celle-ci devient modifiable. Dans la scène suivante, la Reine veut convaincre sa fille d'avoir agi comme le conte semble l'imposer.

«Königin: Den gift'gen Apfel schickt' ich dir; / du assest ja davon und starbst. / Dich trugen Zwerge in dem Sarg, / dem gläsernen, bis auf den Kuss / des Prinzen du lebendig wardst. / Es ist doch alles so, nicht wahr?»¹⁵

«La Reine: Pomme et poison venaient de moi: / tu y goûtas, tu en mourus. / Tu fus mise au cercueil de verre / par les nains, jusqu'à ce baiser / du Prince qui te fit revivre. / C'est bien cela, n'est-il pas vrai?»¹⁶

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹² Walser 1987, p. 18. Toutes les citations du dramolet de Walser sont indiquées par rapport à cette version bilingue.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ La version française de Claude Mouchard traduit «diesem Spiel» par un verbe accompagnant «l'action». Cela semble placer le jeu, pourtant primordial dans la pièce entière, plutôt à l'arrière-plan de cette phrase.

¹⁵ Walser 1987, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

Ce renversement de position de la part de la Reine – et simultanément des autres personnages – s'opère entre chaque scène de la pièce. L'histoire du conte est donc chaque fois racontée à nouveau, et chaque fois un peu différemment¹⁷. Par conséquent, le conflit entre la Reine et Blanche-Neige, portant sur la réalité de leur passé et leur identité, ne peut pas être résolu mais se prolonge potentiellement à l'infini¹⁸. En outre, la fin de la pièce ne ressemble pas à la fin traditionnelle d'un conte, mais, contre toute logique de la narration féerique, se lie au début de la pièce. À ce mouvement circulaire s'ajoute une dimension supplémentaire, car le dramolet contient des scènes de théâtre jouées par les personnages eux-mêmes. Le leitmotiv du jeu est introduit par Blanche-Neige dans son premier énoncé face à la Reine.

«Schneewittchen: [...] Was seht Ihr mich so milde an. / Die Güte, die so liebreich sieht / aus Eurem Aug', ist nur gemacht, / der milde Ton nur nachgeahmt»¹⁹.

«Blanche-Neige: [...] À quoi servent ces doux regards. / La bonté qui sort toute aimante / de vos yeux n'est que faux-semblant. / Votre douceur de ton est feinte»²⁰.

Blanche-Neige accuse son adversaire d'être une comédienne et de vouloir la tromper. Les personnages de la pièce de Walser sont méfiants dès le début, ils savent qu'ils jouent tous des rôles dans ce jeu qui leur est imposé. Cette mise en abyme, les imbrications des niveaux fictionnels – il arrive que les personnages transgressent ces niveaux –, l'instabilité de la position des personnages ainsi que les différentes versions inventées de leur histoire ont de lourdes conséquences. Ainsi, la vérité et le mensonge, la «réalité» et la mise en scène, le passé et le présent tout comme le sérieux et le jeu ne se laissent plus définir et deviennent interchangeables²¹. Les antagonismes qui caractérisent le conte classique sont mis en question, les oppositions deviennent de plus en plus inextricables. La forme tout à fait rigide et inflexible du conte comme on la trouve chez les frères Grimm est brisée,

¹⁷ Ceci n'est pas uniquement valable pour les personnages, cela l'est aussi pour la provenance du conte transmis de génération en génération. Walser thématise donc la genèse du conte avant sa mise par écrit. De plus, la (re-)transmission (orale) continue implique la coexistence de différentes versions, telles que Walser les met en scène dans sa pièce.

¹⁸ Andrea Hübner conclut également qu'une réconciliation est impossible (Hübner 1995, p. 70).

¹⁹ Walser 1987, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Ceci est confirmé par Hübner: «Die Ereignisse von Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Wirklichkeit gehen hier kontinuierlich ineinander über, ohne dass die Geschehnisse eindeutig einer Ebene zugeordnet werden können» («Les événements du passé et du présent, de la fiction et de la réalité s'entremêlent ici continuellement, sans que ces événements puissent être attribués de manière univoque à un niveau précis»). Elle ajoute que le conte traditionnel est fondé sur une opposition claire qui reflète une vision du monde stable (Hübner 1995, p. 72-74).

laissant place à une multiplicité de perspectives à l'intérieur de la fiction et à une ouverture interprétative au niveau du spectateur/lecteur²².

C'est à ce stade que nous devons revenir sur les réflexions autour du malentendu émises ci-dessus, c'est-à-dire sur ses conditions triadiques: la compréhension, la «vérité» préexistante et le cadre référentiel. Irrité par ce «jeu» déroutant, le lecteur/spectateur est amené à se poser les questions suivantes: comment faut-il *comprendre* face à la multiplicité des perspectives et des versions existantes d'une histoire? Comment y retrouver la «véritable» vérité qui visiblement n'existe plus? L'original bien connu du conte de Grimm, qui sert de référence stable, devient une version comme les autres, le cadre référentiel du conte est ainsi érodé par sa multiplication. Le malentendu semble donc privé de ses fondements. Toutefois, on pourrait considérer chaque version réinventée du conte comme un malentendu (y compris l'original). À l'inverse, et c'est peut-être plus probant, on pourrait également considérer que chacune de ces versions a en quelque sorte sa légitimité. Dans ce cas, le seul recours possible pour le lecteur/spectateur est de se confronter à sa propre volonté de comprendre²³, dans le sens où «comprendre» serait lié à la recherche d'une vérité unique. Ainsi, la question du malentendu perd sa pertinence au niveau de la réception.

2.1. LES DIALOGUES FICTIFS:

MALENTENDU OU INCOMPRÉHENSION?

Dans le dramolet de Walser, les personnages parlent, mais ils ne parlent pas ensemble²⁴. Le langage creuse le gouffre qui les sépare au fil de leurs dialogues. Mais y a-t-il malentendu? Afin d'aborder cette question, nous allons nous intéresser à une scène-clé de la pièce, celle entre Blanche-Neige et le Prince.

«Prinz: Ich wollte so den ganzen Tag / verplaudern Arm in Arm mit dir. / Wie mutet mich die Sprache an, / die aus dem süßen Mund dir kommt. / Wie munter ist dein blosses Wort. / Entzückt von seinem Reichtum hängt / mein Ohr wie in der Hängematt' / des Horchens, träumt von Geigenton, / Gelispel, holdem Nacht'gallaut, / von Lieb'sgezwitzcher [...]»²⁵.

«Le Prince: Je voudrais t'avoir à mon bras / pour causer ainsi tout le jour. / Que de charme dans les paroles / qui sortent de ta douce bouche, / combien enjoués

²² Susanne Andres constate également que les événements immuables du conte sont joués à maintes reprises afin de se déliter en innombrables variantes possibles d'interprétation (Andres 1997, p. 86-93).

²³ La grande majorité des textes de Walser sont autoréflexifs dans le sens où ils thématisent les processus de lecture et d'écriture.

²⁴ «[...] die Figuren [...] reden nur allzuhäufig präzise aneinander vorbei» (Utz 1998, p. 289) («[...] les personnages [...] ne causent que trop souvent sans écouter l'autre» [Utz 1998, p. 314; traduit par C. Kowalski]).

²⁵ Walser 1987, p. 24.

tes mots tout simples. / Ravie, comblée, mon oreille est / comme en suspens
dans le hamac / de l'ouïe, son d'un violon qui rêve, / chuchotis, gracieux rossi-
gnol, / gazouillement d'amour [...]»²⁶.

Le Prince s'intéresse dans un premier temps à la dimension acoustique des
paroles de son interlocutrice; le niveau sémantique de la parole passe ainsi
au second plan²⁷.

«Prinz: [...] Nur horchen will ich und im Sinn / erwidern deinen Liebeslaut. /
Sprich, dass ich immer schweigen kann / und treu dir sein. Untreu ist so schnell
/ mit Worten da; sie spricht so rasch / wie 'n Quell im Winde, der ihn peitscht, /
und übersprudelt im Geschwätz»²⁸.

«Le Prince: [...] Je ne veux qu'entendre et répondre / du fond de moi aux sons
d'amour. / Parle et je me tairai toujours, fidèle; elle a le verbe prompt, / l'in-
fidélité, parlant vite / comme une source que le vent fouette, / prête à jaillir en
babillages»²⁹.

Le Prince tend son oreille à la sonorité du langage, lui-même s'exprimant
dans un langage poétique et artificiel. Comme le Prince, Blanche-Neige se
réfère dans sa réponse également à la beauté des mots de son interlocuteur,
en ignorant tout contenu³⁰. La parole des personnages est une mise en scène
du langage qui met en avant surtout sa sonorité. C'est justement à cause de
ce jeu acoustique que Blanche-Neige et le Prince ont un dialogue de sourds.

En outre, les personnages développent une méfiance profonde en-
vers le langage. Le prince évoque l'infidélité liée à la parole, Blanche-
Neige parle de l'amour qui «aime le tendre calme»³¹. Mais paradoxalement,
en évoquant le côté trompeur du langage, le Prince et Blanche-Neige arri-
vent encore moins à se comprendre. La parole – surtout la parole méta-
discursive – fait obstacle à toute compréhension. Les personnages prenant
conscience de cette vérité fatale, concluent ainsi leur dialogue:

«Prinz: Schneewittchen, ich versteh' dich nicht.
Schneewittchen: Das tut zur Sache ja doch nichts. / Geh jetzt, ich bitt' dich
[...]»³².

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ Jens Hobus démontre que la sonorité du langage est spécialement prononcée dans l'œuvre
de Walser et établit un lien avec la fonction poétique du langage d'après Roman Jakobson.
Cette fonction serait clairement dominante dans les textes de cet écrivain, par contre, la
dimension sémantique ou référentielle deviendrait moins signifiante (Hobus 2013, p. 356).

²⁸ Walser 1987, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ Schneewittchen: «Ihr sprecht vornehme Prinzensprach» (*ibid.*, p. 24) (Blanche-Neige:
«Vous parlez fort princièrement» [*ibid.*, p. 25]).

³¹ *Ibid.*, p. 27.

³² *Ibid.*, p. 38.

«Le Prince: Je n’y comprends rien, Blanche-Neige³³.
Blanche-Neige: Ça n’a pas la moindre importance. / Vite, je te prie [...]»³⁴.

La compréhension mutuelle à travers le langage est contrariée, mais ne semble pas de première importance – ceci est la conclusion non seulement des personnages, mais aussi du lecteur. Celui-ci est invité à s’étendre «dans le hamac / de l’ouïe»³⁵, balancé par ce langage poétique de la pièce³⁶, lequel se détache au fur et à mesure du contenu, de l’histoire du conte et des personnages. C’est une mise en scène du langage – qui devient un «personnage» central du dramolet.

Obstacle et en même temps indice de communication dans un dialogue, le malentendu est absent de ce dernier et laisse place à l’incompréhension (consciente et explicite). S’il n’y a donc pas de malentendu entre les personnages du dramolet, c’est qu’il n’y a pas de dialogue entre eux³⁷. Par contre, le dialogue se déplace du texte au lecteur: que faire de cette perte de crédibilité du langage en tant que représentant de la réalité? Comment comprendre la mise en scène du langage?

2.2. LE MAL-ENTENDU ET LA POLYSÉMIE DU LANGAGE

Le jeu des personnages avec leur identité se traduit surtout dans leur voix. Dès le début de la pièce, un espace acoustique s’ouvre au-dessus de la surface du texte où s’épanouit la sonorité des voix³⁸. D’une part, c’est une manière de libérer le langage de sa fonction référentielle trop encadrante³⁹. D’autre part, l’éphémère de la voix se répercute également sur les personnages. Tant qu’ils parlent, ils existent. Manifestement, la performativité de

³³ La traduction fait apparaître une double lecture: le Prince n’y comprend rien (à la situation et/ou à la personne, à ses paroles). Pourtant, dans le texte de Walser, le Prince ne comprend pas Blanche-Neige (ses paroles). La traduction introduit donc un doute sur la compréhension du prince. – *M.D.*

³⁴ Walser 1987, p. 39.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ Utz 1998, p. 247. Walser thématise dans une de ses lettres cette attention accordée au langage, notamment par rapport à *Schneewittchen*: les dramolets (*Schneewittchen* et *Aschenbrödel*) sont «auf Stil und auf Schönheit angelegt [...]. Sie sind auf Sprache gestimmt, auf Takt und auf rhythmischen Genuss» (Walser 1975, p. 59) (Les dramolets sont «axés sur le style et la beauté [...]. Ils sont accordés sur le langage, sur la cadence et la jouissance rythmique»).

³⁷ Le texte prend la forme de plusieurs monologues enchevêtrés. De plus, le dialogue théâtral est caractérisé par un mouvement, un développement. Les personnages de *Schneewittchen* parlent, mais il n’y a pas de changements qui s’opèrent dans leurs réalités pendant leurs dialogues.

³⁸ Ceci est caractéristique de plusieurs textes de Walser, notamment *Schneewittchen* (Utz 1998, p. 23-24, 243-247).

³⁹ Hobus parle d’une revitalisation du langage littéraire dans l’œuvre de Walser par l’accent qui est mis entre autres sur la sonorité (Hobus 2013, p. 354, 356).

leur parole et le jeu sonore appellent l'attention d'une oreille⁴⁰. Celle-ci se porte garante de l'existence des personnages. C'est notamment l'oreille du lecteur, lequel, tout comme Blanche-Neige et la Reine, ne peut se fier à ce qu'il «entend» en lisant.

Les voix des personnages et d'autres instances comme le conte même sont étroitement liées à la vérité et au mensonge. La Reine affirme par exemple: «O glaube scheuer Stimme nicht, / die Sünde flüstert, die nicht ist»⁴¹ («Ne crois pas la voix qui, craintive, / chuchote un péché qui n'est pas»⁴²). Dans ces différentes voix parfois trompeuses s'exprime à nouveau la perte de référence stable. Quelle voix exprime la vérité? Faut-il croire ce que l'autre fait entendre? Blanche-Neige ne peut se fier au ton flatteur de la Reine:

«Schneewittchen: Ihr sprecht so milde, wie Ihr könnt, / doch könnt Ihr noch nicht milde tun. / Das Auge, das so höhnisch blitzt, / unmütterlich herab zu mir / so drohend zuckt, lacht unheilvoll / zu Eurer Zunge Schmeichelton, / den es verachtet: Es spricht wahr, / und ihm allein, dem stolzen Aug', / glaub' ich, nicht der Verräterzung»⁴³.

«Blanche-Neige: Parler doux, vous y parvenez, / mais non agir avec douceur. / L'œil qui foudroie, très sarcastique, / qui, peu maternel, frémit et / me menace, rit sombrement / du ton mielleux de votre langue / qu'il méprise: il parle vrai, lui, / et c'est lui seul, l'œil orgueilleux, / je crois, non les perfidies»⁴⁴.

Comme la parole, les voix et le son ne sont pas garantes d'une vérité, ils posent problème à l'ouïe. Cette méfiance envers la sonorité s'installe dès le début du texte, elle lui est inhérente. Le mal-entendu (acoustique) est donc multiplié par les sons et leur rupture avec la vérité.

Par contre, la citation ci-dessus pose le corps au premier plan: seuls les gestes et les actes font foi. Toutefois, les personnages de la pièce ne s'expriment pas par leurs actes, mais par leurs paroles⁴⁵. Blanche-Neige et la Reine débattent de la vérité non par leurs actions, mais en parlant. C'est notamment cette disjonction entre le corps et la parole, entre l'acte et la parole (celle-ci est vidée de sa fonction pragmatique) qui retire au malentendu toute possibilité de surgir. Ce dernier s'évade dans les paroles et ne se réalise jamais dans le monde des personnages; leur discours perd tout

⁴⁰ L'oreille qui est mise en scène dans la pièce trouve une place centrale, tout comme dans d'autres textes de Walser. Cf. le concept de l'*Ohralität* (Utz 1998, p. 243 et suiv.). L'écoute qui est mise en avant relie également cette pièce de Walser à la tradition orale du conte.

⁴¹ Walser 1987, p. 18.

⁴² *Ibid.*, p. 19. Ces voix – qui se tiennent à la version originale du conte – ne peuvent pas être localisées. Par contre, elles ne sont pas non plus garantes d'une vérité.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵ Ceci est également relevé par Andres (Andres 1997, p. 86-93). La pièce de Walser ne contient pas d'intrigue, pas d'action.

impact sur la «réalité»⁴⁶.

Cette observation trouve son pendant dans des énoncés équivoques: oxymores, paradoxes et expressions polysémiques caractérisent les propos des personnages⁴⁷. Différentes lectures provoquées par le texte figurent côte à côte sans être résolues. Notamment le mot *Märchen*, désignant d'une part le conte de fée et d'autre part le mensonge, illustre ce qu'on pourrait qualifier d'ouverture herméneutique. Sans cesse, le texte fait coexister différentes possibilités de compréhension. Une phrase-clé de la pièce thématise cela de manière explicite. Le Prince vient d'avouer à Blanche-Neige son amour pour la Reine.

«Prinz: Ei, weil ich solch ein Schurke bin, / der weg von dir zur andern läuft, / die seinen Sinn nun höher reizt»⁴⁸.

«Le Prince: Ah, c'est qu'en vrai coquin voici / qu'oublieux je cours à une autre / par qui mes sens sont plus troublés»⁴⁹.

«Schneewittchen: [...] Den Sinn, den Sinn dir höher reizt? / Ei, welcher Unsinn ist im Sinn»⁵⁰.

«Blanche-Neige: Les sens, tes sens, sont plus troublés? / Ah, que de non-sens en ces sens!»⁵¹

L'énoncé de Blanche-Neige traitant du sens a justement plusieurs possibilités de lecture: celle des «sens» physiologiques et celle du «sens» au niveau sémantique. Mais est-ce que cet énoncé crée un malentendu chez le lecteur? On ne peut – pour autant que l'on s'en rende compte – décider laquelle de ces lectures est finalement la bonne. Par contre, cette recherche perpétuelle du «juste» sens constitue l'un des moteurs du texte, lequel s'avère être, de plus, fortement autoréflexif. Le texte semble donc au premier abord créer des malentendus, mais l'une des étapes du processus de la mécompréhension en est absente: la possibilité de l'identification du malentendu (prise de conscience) ainsi que la clarification finale. Il ne s'agit donc

⁴⁶ Le malentendu est étroitement lié à la réalité, au monde. Il peut être détecté grâce à cette corrélation existante entre parole et monde.

⁴⁷ Par exemple: Königin: «[...] Bedenk, dass du nicht richtig denkst» (Walser 1987, p. 44) (La Reine: «[...] Pense bien que tu penses faux» [*ibid.*, p. 45]); Schneewittchen: «Ich fühle nur! Gefühl denkt scharf. [...]» (*ibid.*, p. 44) (Blanche-Neige: «Je sens, moi! Sentir pense vif [...]» [*ibid.*, p. 45]). Königin: «O, töte sie / und bring ihr falsches Herz hierher [...]» (*ibid.*, p. 58) (La Reine: «Tue-la, est rapporte / ici son cœur perfide» [*ibid.*, p. 59]). L'expression «das falsche Herz» est polysémique: d'une part, la Reine parle de la perfidie de Blanche-Neige, d'autre part, cela fait référence au «faux» cœur de chevreuil que lui rapporte le chasseur à la place du cœur de Blanche-Neige. La traduction ne tient pas compte de cette ambiguïté.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

plus, de la part du lecteur, de se décider pour l'une ou l'autre lecture, mais d'accepter la coexistence de plusieurs lectures possibles⁵². Finalement, le glissement de sens provoqué par cette juxtaposition de lectures possibles neutralise le malentendu en tant que clé de lecture. Le malentendu est lui-même vidé de son sens.

3. LE SILENCE

Puisque les personnages sont conscients qu'ils ne se comprennent pas, que les paroles les éloignent les uns des autres et que les voix sont trompeuses, ils cherchent une solution au-delà du langage. Le silence, évoqué à plusieurs reprises, figure comme recours idéal. D'après Hobus, le silence [*das Schweigen*] témoigne de l'échec de la parole et parvient à démontrer les limites de celle-ci. Contrairement à elle, le silence résisterait à toute mécompréhension et serait ainsi la communication la plus authentique et immédiate possible⁵³. En général, le silence peut être indice autant d'une compréhension absolue que d'un malentendu ou d'une incompréhension totale⁵⁴. Le silence contient donc toutes les dimensions de la parole et fait ainsi partie de cette dernière.

Au milieu de la pièce de Walser, Blanche-Neige évoque le silence dans le dialogue central avec le Prince: «Was kümmert uns das Weh der Zeit, / das uns zu schweigen anbefiehlt!»⁵⁵ («Que nous fait la douleur du temps / qui va nous imposer le silence!»⁵⁶). À la place du silence forcé, Blanche-Neige s'apprête à causer, plaisanter, danser et crier⁵⁷ – d'autant plus que l'existence (fictive) des personnages dépend entièrement de leur expression et de leur voix. Cependant, ce n'est pas la valeur de référence des paroles qui est au premier plan, mais une expression dansante, légère et plaisante⁵⁸. Ce jeu avec le langage semble être la seule réponse à l'impossibilité de se comprendre dans ce monde régi par l'ambiguïté et la polysémie.

⁵² À comparer avec Hobus: «Obwohl die Signifikanten nicht mehr bedeutungstragend sind, soll mit ihnen trotzdem noch ein Sinn generiert werden, der aber nicht mehr eindeutig zu verstehen ist» (Hobus 2011, p. 355) («Bien que les signifiants ne soient plus porteurs de signification, ils sont quand même sommés de générer un sens. Or, celui-ci ne se laisse plus saisir sans équivoque»).

⁵³ En rapport avec *Schneewittchen*, cf. *ibid.*, p. 297 et suiv. Cf. également Hobus par rapport au silence dans d'autres textes (Hobus 2013, p. 365 et suiv.).

⁵⁴ Hart Nibbrig 1981, p. 40.

⁵⁵ Walser 1987, p. 28.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ La danse notamment est un motif souvent utilisé par Walser. Cf. Schaak 1999, p. 104 et suiv. La danse marque l'époque «fin de siècle» – elle devient le signe du renouvellement esthétique de toutes les formes d'art et dynamise la création artistique (Utz 1998, p. 424 et suiv.).

Par conséquence, le point de fuite de la pièce de Walser est le silence.

«Schneewittchen: Schweigt doch, o schweigt. Das Märchen nur / sagt so, nicht Ihr und niemals ich. / Ich sagte einmal, einmal so – / das ist vorüber. Vater kommt. / Begleitet alle uns hinein.

*Alle gehen gegen das Schloss»*⁵⁹.

«Blanche-Neige: Oh, taisez-vous. Seul le conte a / dit ces mots – vous, non, moi, jamais. / Un jour, j'ai dit, une fois, oui – C'est fini. Venez, Père. Et tous, / accompagnez-nous au-dedans.

*Tous se dirigent vers le château»*⁶⁰.

Loin d'être un recours idéal, le silence (autant que la parole) n'amène guère de compréhension (il ne peut donc pas non plus être considéré comme le revers de la parole). Au contraire, il suscite de nombreuses questions chez le lecteur: est-ce que les personnages peuvent enfin se taire et mettre un terme à leur incompréhension? Seraient-ils enfin sauvés? Ou retombent-ils dans le monde du conte de Grimm, où ils n'ont plus rien à dire? Leur conflit autour du passé ne sera-t-il donc jamais résolu⁶¹? Ces questions restent sans réponses finales, différentes lectures coexistent. Dans le silence final, le sens «clair» et «juste» est donc définitivement aboli. Le texte ne répond pas aux questions du lecteur et le confronte ainsi à ses propres exigences, à ses attentes envers une œuvre.

L'absence d'explication de la part de Benjamin, écrivant sur ce dramolet de Walser, exemplifie la réaction du lecteur. Son silence démontre *ex negativo* que les questions restent ouvertes sur ce que Benjamin qualifie, comme on l'a vu, de «Gebilde» ('formation', 'construction')⁶². C'est justement cela que démontre Walser dans *Schneewittchen* (et que Benjamin ne fait qu'explicitier): le sens est une construction, il est modifiable et multiple.

⁵⁹ Walser 1987, p. 92.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁶¹ Le conflit principal entre Blanche-Neige et la Reine n'a pas pu être résolu, en tout cas pas dans la pièce. Les personnages se rendent dans le château – ceci indique le retour dans le monde du conte. Par contre, dans les dernières lignes, Blanche-Neige se distancie de celui-ci: «Das Märchen nur / sagt so, [...] Ich sagte einmal, einmal so –» (Walser 1987, p. 92) («Seul le conte a / dit ces mots [...] Un jour, j'ai dit, une fois, oui –» [*ibid.*, p. 93]). Finalement, le «Je» de Blanche-Neige se détache de cette voix narrative du conte et arrive à s'émanciper: «[...] das ist vorüber» (*ibid.*, p. 92) («C'est fini» [*ibid.*, p. 93]).

⁶² Benjamin: «[...] eines der tiefsinnigsten Gebilde der neueren Dichtung» (Benjamin 1977, vol. II, p. 327). «Gebilde» est traduit par «œuvre», traduction qui ne rend pas compte du travail de formation et de construction par l'écrivain. Traduction par Maurice de Grandillac: «[...] l'une des œuvres les plus profondes de la littérature moderne [...]» (Benjamin 2005, p. 160).

Les textes de Walser figurent comme exemples d'une littérature qui pratique une ouverture poétique. Dans le cas de *Schneewittchen*, celle-ci prend forme dans l'adaptation dramatique du conte. Ainsi, le texte engage également le lecteur à entrer en dialogue; un dialogue qui doit traiter du sens, de la valeur référentielle des paroles et de la compréhension. C'est derrière ce constat que se cache peut-être le malentendu fondamental: celui de la croyance en l'univocité, en une compréhension stable et vérifiable.

Revenons à la question première, celle de la place du malentendu face à l'ouverture poétique d'un texte. Peut-on encore parler de malentendu chez Walser, face à une écriture qui ne donne pas de réponses définitives? L'une des caractéristiques de la littérature moderne – outre son autoréflexivité – est une ouverture herméneutique qui met au centre le lecteur et sa compréhension. Dès lors, celle-ci est mise en question et n'est plus totale; les textes génèrent différentes lectures possibles en laissant apparaître une place vide (le silence par exemple), une place d'incertitude compréhensive ou d'obscurité⁶³. Ceci a des répercussions sur le malentendu (littéraire) et sur le lecteur, comme nous avons pu le démontrer par rapport à *Schneewittchen*. Le texte tend un miroir au second qui, lui, cherche à s'assurer d'un sens. Le malentendu tombe finalement sous le même verdict que la recherche d'un «sens» unique: il devient obsolète.

© Myriam Dätwyler

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO Theodor W., 1974: *Ästhetische Theorie* (G. Adorno, R. Tiedemann [éd.]). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- , 1974 [1982]: *Théorie esthétique*, traduit par M. Jimenez. Paris: Klincksieck, 1982
- ANDRES Susanne, 1997: *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, Inauguraldissertation an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Göttingen: Cuvillier Verlag
- BENJAMIN Walter, 1977: *Schriften* (unter Mitwirkung von Th.W. Adorno, G. Scholem; R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser [éd.]). Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- , 2005: *Œuvres*. Tome II, traduit par M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch. Paris: Gallimard
- BORCHMEYER Dieter, 1987: „Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke“, in P. Chiarini, H.D. Zimmermann (éd.), *„Immer dicht vor dem Sturze...“: Zum Werk Robert Walsers*. Frankfurt a. M.: Athenäum, p. 129-143

⁶³ Ceci est également constaté dans Hobus 2013, p. 369.

-
- ECHTE Bernhard, 2008: *Robert Walser: Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
 - HART NIBBRIG Christiaan L., 1981: *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
 - HEFFERNAN Valerie, 2007: *Provocation from the Periphery: Robert Walser Re-examined*. Würzburg: Königshausen & Neumann
 - HOBUS Jens, 2011: *Poetik der Umschreibung: Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann
 - , 2013: „Sind wir denn berufen, einander zu verstehen [...]?“ Literarische Sprachkritik und Kommunikationsstrategien im Werk Robert Walsers“, in A. Schnyder (éd.), *Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik (Akten einer germanistischen Tagung 2012)*. München: Iudicium Verlag, p. 353-373
 - HÜBNER Andrea, 1995: „*Ei' welcher Unsinn liegt im Sinn?*“ *Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivialliteratur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag
 - LAFOREST Marty (éd), 2003: *Le malentendu: dire, mésentendre, mésinterpréter*. Québec: Nota Bene
 - PFISTER Manfred, 1977: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: W. Fink Verlag [Uni-Taschenbücher, Bd. 5]
 - SCHAAK Martina, 1999: „*Das Theater, ein Traum*“: *Robert Walsers Werk als gestaltete Bühne*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag
 - SZONDI Peter, 1959 [1969]: *Theorie des modernen Dramas*, 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969
 - UTZ Peter, 1998: *Tanz auf den Rändern: Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
 - , 2003: «Postface», in R. Walser *Le Territoire du crayon. Microgrammes*, traduit par M. Graf. Genève: Éditions Zoé, p. 404-422
 - WALSER Robert, 1975: *Das Gesamtwerk*, vol. XII/2: *Briefe* (J. Greven [éd.]). Genève: Verlag Helmut Kossodo
 - , 1987: *Blanche-Neige. Schneewittchen*, version bilingue, traduit par C. Mouchard en collaboration avec H. Hartje. Paris: Le Nouveau Commerce

