

Thèse de Doctorat

Kathrin Friederike SCHNEIDER

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université Osnabrück et de l'Université de
Nantes sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans*

École doctorale : SCE – Sociétés, cultures, échanges

Discipline : Langues et littératures germaniques et scandinaves

Spécialité : Littérature allemande

Unité de recherche : CRINI

Soutenue le 28 octobre 2013

Arno Schmidt et les sciences.

Fascination, critique, symbiose.

Tome 2

JURY

Ursula HENNIGFELD, Professeur, Universität Osnabrück

Herbert HOLL, Maître de conférences H.D.R., Université de Nantes

Jürgen RITTE, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Christoph KÖNIG, Professeur, Universität Osnabrück

Werner WÖGERBAUER, Professeur, Université de Nantes

IV. L'École des Athées	
0. Introduction	339
A. La fin de la civilisation ?	343
1. La réserve insulaire et bibliophile	343
1.1. La menace nucléaire	344
1.2. La régression de la culture	350
2. La mise en scène du sauvetage du monde	361
2.1. Langue chiffrée, texte et monde	361
2.2. L'école de Cosmo	371
2.2.1. Les voyages aux îles	371
2.2.2. L'apprentissage de Spenser-Island	
2.2.2.1. <i>L'École des Robinsons</i> de Jules Verne	383
2.2.2.2. Le poète athée	388
B. Images et illusions	395
1. L'apothicaire Dämpfungelleu	395
1.1. Les sources littéraires du personnage	
1.1.1. Le modèle dans <i>L'Épouvantail</i>	397
1.1.2. Les références au personnage de Faust	402
1.2. La création magique vs la création artisanale	409
2. Jeux d'illusions	419
2.1. La persuasion des délégations politiques	420
2.1.1. La réserve folklorique	421
2.1.2. Le récit Spenser-Island	424
2.2. La relation Nipperchen-Cosmo	432
C. Le déchiffrement des signes	
1. Les athées de Spenser-Island	441
1.1. Repérage intellectuel vs conversion	441
1.2. La « vision » de l'athée	
1.2.1. Athée ?	452
1.2.2. La notion d'observation et de visibilité	460
2. L'écriture nouvelle	471
2.1. La philologie d'une langue naturelle	471
2.1.1. La réflexion linguistique	471
2.1.2. Le fantasme d'une conformité	481
2.2. L'écriture : texte et image	487
2.2.1. Visualisations dans la langue	487
2.2.2. La langue absolue ?	497
V. Conclusion	509
VI. Bibliographie	525
VII. Annexes	
1. Tableaux	
1.1. Notice biographique de l'auteur	541
1.2. Chronologie des publications premières (France/Allemagne)	542
2. Cartes géographiques dessinées	545
3. Résumé allemand du travail (cotutelle)	547

IV. L'École des Athées

0. Introduction

Arno Schmidt a rédigé *L'École des Athées* du 31 décembre 1970 au 16 juillet 1971¹ ; cet ouvrage fait donc partie de l'œuvre tardive. Il reprend comme tous les ouvrages tardifs, nombre de motifs récurrents chez Schmidt et les présente, les interroge et les réfléchit dans un texte qui s'apparente à un feu d'artifice linguistique. Dans cette période de création tardive, on remarque une forte radicalisation de l'écriture de Schmidt ainsi que certaines opinions politiques ou personnelles qui semblent contredire la polémique et l'élan de ses ouvrages antérieurs.² Dans une première approche, les ouvrages tardifs impressionnent le lecteur par leur format (A3) et leur texte qui se divise en plusieurs niveaux, colonnes ou parties sur une seule page.³ Ils se composent d'une abondance de références et de citations d'autres ouvrages et auteurs et montrent une radicalisation de la « réception productive » déjà abordée. La langue poétique constitue le deuxième champ radicalisé, présentant un niveau élevé d'hermétisme. Au niveau de la biographie, on note une césure importante à la fin des années 1950 quand Schmidt et sa femme déménagent à Bargfeld, un petit village dans le nord de l'Allemagne. Depuis la publication de la RdS, Schmidt n'avait plus publié de texte narratif.⁴ C'est en 1960 qu'il renoue enfin avec la publication quand le premier roman rédigé à Bargfeld *On a marché sur la lande* apparaît.

Au cours des années 1960, Schmidt traduit en coopération avec Hans Wollschläger les œuvres complètes d'Edgar Allan Poe. Cette décennie est également marquée par nombre d'autres articles et essais, la publication de

1 Arno Schmidt, *Die Schule der Atheisten*. BA IV/2, p. 308.

2 On peut reprocher à l'auteur notamment une position bien plus conservatrice, par exemple quant au mouvement hippie, à l'émancipation des femmes, etc., qui ne semble pas compatible avec l'image d'un auteur progressif pendant les années 1950. Mis à part un développement plus conservateur peut-être dû à l'âge avancé, cette position nouvelle remet en question l'idée d'un auteur vraiment « de gauche », tel que ses lecteurs l'ont interprété pendant la première partie de sa production littéraire.

3 Les trois colonnes n'existent en réalité que dans *Rêve de Zettel*.

4 Il avait continué à publier des articles et des textes courts pour des revues et journaux. Il avait également publié la biographie *Fouqué et quelques-uns de ses contemporains* en 1958, mais Schmidt avait travaillé cet ouvrage depuis les années 1930.

Troisième Partie

Histoires champêtres (narrations courtes) et *Sitara ou le chemin qui y mène*. Ce roman sur Karl May (cf. partie précédente) s'intègre dans une lignée avec le livre sur le poète romantique Fouqué et les parties interprétatives et poétologiques dans les écrits non-fictionnels de Schmidt.

L'œuvre tardive de Schmidt se compose ensuite de quatre ouvrages surdimensionnés *Rêve de Zettel* (1969), *L'École des athées* (1971), *Soir bordé d'or* (1973), *Julia ou les tableaux* (inachevé, publication posthume en 1983). À partir de sa lecture des ouvrages de James Joyce et de Sigmund Freud (depuis 1958), Schmidt développe une écriture devenue caractéristique, qui consiste à transcrire des formes phonétiques et dialectales ainsi qu'à intégrer des images, des remarques ou des dessins de l'auteur et des citations extensives d'une multitude d'autres auteurs. L'EdA joue ouvertement avec des polysémies que l'écrivain marque au niveau de l'orthographe. L'écriture se rapproche beaucoup de la langue parlée à travers le dialecte, des omissions et des mots-images qui lui confèrent un niveau de matérialité et de concrétisation absent dans les premiers ouvrages. Les ouvrages tardifs oscillent entre une sur-explication et un brouillage total qui défient les méthodes traditionnelles de lecture et d'interprétation. Ce constat est également une radicalisation de ce qu'on a vu dans *Léviathan* où le brouillage et l'organisation, le visible et l'infini étaient réunis dans le texte littéraire.

Les romans se présentent sous la forme d'un « roman dialogué », une forme romanesque inédite qui rapproche la prose d'Arno Schmidt d'une pièce de théâtre. On y trouve un scénario construit, des parties monologiques, des didascalies et une verbalisation des actions, comme « Er pocht » (p. 33).

On remarque une mystification accrue à cette époque de l'œuvre de Schmidt, tant au niveau de l'écriture qu'au niveau de l'intrigue et de son dénouement. Cette mystification ancre le texte dans un contexte religieux, reprenant des motifs et des « argumentations » de la religion (chrétienne).

Dans *L'École des Athées*, Schmidt continue sa réflexion sur le mythe et la rationalisation, liée à une définition et une explication de sa poétologie. Le roman relate l'initiation du jeune Cosmo au métier de poète pendant une visite dans la réserve Tellingstedt. Il fait partie d'une délégation politique des États-Unis qui

Troisième Partie

rend visite à cette réserve recluse dans l'Europe contaminée et inhabitée au nord de l'Allemagne. Le scénario de l'EdA se situe en 2014 après une Troisième Guerre mondiale, qui a contaminé de vastes parties de la Terre, en particulier en Europe. Les États-Unis et la Chine ont survécu à l'holocauste nucléaire et se partagent le monde survivant. La délégation américaine se constitue d'un groupe d'amazones (les USA sont un matriarcat) sous le commandement de Nicole Kennan (Isis), la ministre des affaires étrangères. C'est une femme voluptueuse qui dispose d'une sorte d'esclave sexuel (Tim Hackensack) afin de parvenir à ses besoins physiques et pulsionnels. La délégation chinoise se compose également d'un ministre des affaires étrangères (Yuan Schi Kai), d'un responsable culturel de la réserve chinoise (Sun Wu), ainsi que d'un interprète Seng Wu, qui se caractérise particulièrement par sa « neutralité » sexuelle : il/elle n'est ni homme ni femme, il/elle n'a pas de sexe.

Le responsable de la réserve Tellingstedt s'appelle Kolderup, un vieillard autrefois poète. William T. Kolderup peut être considéré comme le protagoniste de ce texte,⁵ même si ce dernier oscille entre un texte scénique et un texte de prose, n'ayant pas de réel protagoniste. Alors que les perspectives changent, le personnage Kolderup recense le plus de parties textuelles et représente le responsable des œuvres artistiques. Il possède une position et une fonction-clé au niveau de la réserve ainsi qu'au niveau de la narration étant celui qui contrôle et influence le plus les événements et le dénouement du récit. D'une différence d'âge importante, les deux hommes Kolderup et Cosmo ont une relation distante, presque étrangère, et ne se parlent que peu. Ils se rencontrent avec respect profond du côté de Cosmo et avec une certaine dérision du côté de Kolderup. Cosmo a de la déférence pour l'homme gris et mélancolique, tandis que Kolderup regarde avec ironie les caprices du jeune poète américain dorloté et naïf. Malgré la distance entre les personnages qui ne se parlent presque jamais, c'est leur relation qui est au cœur de la narration racontant une succession héritière de William T. Kolderup à Cosmo Schweighäuser. Sans établir une communication ou une proximité directes

5 Par endroits, Schmidt emploie le pronom personnel « mein » (mon), « mich » (me/moi), probablement une négligence de la part de l'auteur, car l'emploi ne montre pas une structure ou unité, mais peut être référé au personnage de Kolderup, p. ex. p. 28.

Troisième Partie

et concrètes, Kolderup crée une ligne de succession, une filiation entre les deux hommes – une image pour la conception poétique de Schmidt qui se voit dans une filiation avec nombre d'écrivains prédécesseurs. Dans l'EdA, cette succession est motivée non pas par un choix mais par une nécessité : la réserve est au bout de son existence et Kolderup est obligé de régler la succession. L'histoire du récit est intégrée dans un scénario politique qui reprend nombre d'éléments et de motifs que l'on a vus dans la RdS.

Dans cette initiation à la production poétique, Schmidt déploie sa poétologie autour du terme de l'illusion et du leurre, continuant ainsi la réflexion de la RdS. Dans cette interrogation linguistique, les sciences de la nature et les figures scientifiques ne jouent plus de rôle et sont présentées comme « manquant de caractère et faciles à duper et à fanatiser » (« charakterlos, und ganz=leicht döp= und fanatisierbar », p. 300). Cet abandon est logique suite au désenchantement qu'on a remarqué à l'époque de la RdS et confirme une continuité de la réflexion de Schmidt à travers son œuvre. Néanmoins, on remarque une persistance des valeurs et fonctions de la science, telles qu'on les a identifiées dans *Léviathan* et dans la RdS sous une forme de substitut.

Claude Riehl avait travaillé à la traduction de *L'École des Athées* quand il s'est brusquement éteint.⁶ Pour cette raison, cette œuvre attend encore sa publication française et on espère que le travail de diffusion des œuvres de Schmidt sera poursuivi par les éditions Tristram. Les traductions proposées au cours de ce travail de plusieurs passages de l'EdA se comprennent donc dans le cadre de notre étude appuyée sur la version originale. Elles sont un outil pour soutenir l'argumentation dont elles fournissent des preuves. Pour cette raison, le sens littéral a prévalu sur le sens esthétique.

6 Stéphane Zékian, Arno Schmidt in Frankreich. In : Arno Schmidt global. Eine Bestandsaufnahme der internationalen Rezeption 1995-2010. Ed. par Friedhelm Rathjen. Munich : Ed. text+kritik, 2010. pp. 19-33. Ici p. 24.

Troisième Partie

A. La fin de la civilisation ?

Dans ce premier chapitre, nous analyserons le scénario apocalyptique de l'EdA qui recense une reprise et une variation de motifs récurrents dans l'œuvre de Schmidt, comme l'île, la réserve bibliophile et la guerre nucléaire, dans une vision eschatologique, se rapprochant d'un contexte religieux. Nous examinerons cette nouvelle tendance à rendre mystique l'ouvrage, qui se répercute à la fois au niveau de l'intrigue et au niveau linguistique dans une écriture plus chiffrée que jamais.

1. La réserve insulaire et bibliophile

Malgré la rédaction tardive du 31 décembre 1970 au 16 juillet 1971,⁷ le scénario de l'EdA montre en réalité un ancrage thématique dans les années 1950. L'EdA témoigne d'une continuation, voire d'un aboutissement de la réflexion de ces années, que nous avons présentées dans notre analyse de la RdS. On peut dresser une ligne entre les scénarios post-apocalyptiques de *Miroirs Noirs* 1951, *La République des Savants* 1957, *On a marché sur la lande* 1960 et *L'École des Athées* 1971, qui situent leur histoire après une Troisième Guerre mondiale. L'EdA rassemble plusieurs aspects qui datent des années 1950, comme notamment la menace nucléaire, inexistante dans les ouvrages tardifs *Rêve de Zettel*, *Soir bordé d'or* et *Julia*. Cette connexion s'explique par la conception de l'ouvrage vers la fin des années 1950 et le début des années 1960. La boîte à fichiers qui constitue le fondement du texte de l'EdA n'existe plus,⁸ mais Schmidt commençait probablement très tôt à collectionner du matériel pour ce projet. L'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* de 1965 indique également une conception assez précoce de ce texte. Schmidt y note d'avoir un autre projet (à côté de la RdS) qui reprend une œuvre de Jules Verne.⁹

7 Cf. Arno Schmidt, *Die Schule der Atheisten*. BA IV/2, p. 308.

8 Schmidt déclare avoir brûlé les boîtes dans un accès de désespoir. Renseignement de la fondation Arno Schmidt à Bargfeld.

9 Après la référence de la RdS au roman *L'Île à hélice*, Schmidt indique avoir « un autre livre de Verne in petto ». Cf. BA III/4, p. 423.

Troisième Partie

1.1. La menace nucléaire

Dans l'histoire de l'EdA, on retrouve des aspects de la RdS de manière radicalisée. Le roman dialogué présente un îlot isolé, bastion de la culture, de l'art et en particulier de la littérature, qui est entouré par un territoire contaminé atomiquement, symbole de l'inculture et de la stérilité artistique. Le petit village Tellingstedt recense les derniers survivants de la guerre mondiale nucléaire qui a détruit l'Europe.

Dans la maison de Kolderup se retrouvent les grandes œuvres de l'histoire intellectuelle qu'il est chargé de conserver, protéger et transmettre aux générations futures. La réserve Tellingstedt au bord de l'Eider dans le nord de l'Allemagne est un îlot culturel et bibliophile qui correspond à l'idée d'une république de savants, dont Schmidt avait fourni une image satirique dans son roman éponyme. Dans les deux récits, la réserve se retrouve dépendante financièrement du gouvernement américain et de la politique en vigueur. Alors que cette dépendance contribue à la vision négative et désillusionnée dans la RdS, Schmidt a retrouvé un ton autonome et moqueur à l'époque de l'EdA. Tellingstedt est ainsi une image miroitée de l'IRAS : alors que Charles Winer visite l'île du Pacifique abritant les poètes, l'EdA présente une réserve culturelle qui reçoit une délégation politique en visite. Le journaliste de la RdS prend connaissance de la politique mondiale qui règne sur l'île par le jeu politique et diplomatique.

L'IRAS dans *La République des Savants* se révèle être une île peu productive qui ne correspond pas à l'image d'un élysée propagée par les médias. Néanmoins, elle n'est pas menacée d'existence, puisque la politique l'utilise à ses fins : l'image d'un élysée étouffe les voix critiques, endort la population et finalement, l'île permet de se débarrasser d'écrivains et de savants critiques de la politique. Dans l'EdA en revanche, l'îlot des savants Tellingstedt est lui-même questionné par la politique, qui souhaite arrêter les subventions. La réunion de deux délégations politiques a pour but de négocier l'avenir de l'humanité mais en même temps de vérifier que les subventions de la réserve aboutissent à une production artistique et culturelle active. La délégation américaine vient officiellement assister à une réunion

Troisième Partie

diplomatie avec les Chinois afin d'évoquer la visite probable et menaçante d'extra-terrestres. En même temps, la ministre des affaires étrangères Isis vérifie si l'on ne pourrait pas fermer la réserve.¹⁰ La politique ressort chez Schmidt toujours comme un domaine pragmatique, qui vérifie si les investissements sont encore productifs et rapportent un profit ou un bénéfice.

Confronté à cette menace de fermeture, la description de la réserve Tellingstedt se déploie dans un scénario apocalyptique à travers l'emploi de plusieurs motifs et images apocalyptiques. Schmidt renoue ici avec un cadre religieux et biblique qui illustre un retour aux idées initiales du début de son œuvre où l'auteur définissait la littérature en contre-modèle à la religion chrétienne. Cette opposition entre littérature et religion semble de nouveau virulente.

L'École des Athées présente un scénario qui laisse transparaître la fin proche de la réserve, constituant probablement l'ouvrage le plus mélancolique dans l'œuvre complète de Schmidt. Le scénario apocalyptique se traduit en premier lieu par une fragilité et décrépitude de ce bastion culturel où le savant est près de la mort (Kolderup), et la génération future (Suse, Nipperchen, Cosmo, Fritzchen) naïve ou indifférente à l'art et à la conception spécifique que Kolderup en possède. En deuxième lieu, on remarque l'environnement mythologique d'une nature obscure et sauvage qui reprend le dessus sur la « civilisation humaine ».

À Tellingstedt, les maisons sont grises, dépouillées, vieilles et délaissées et reflètent les conditions sévères et impitoyables de la vie humaine. Celle-ci est marquée par un manque de confort matériel et immatériel et par l'absence de merci et de bonté, qui est une preuve pour l'inexistence du Dieu chrétien. Même dans la maison de Kolderup, la plus imposante du village, le crépi s'effrite et les araignées s'y sont installées de manière permanente. L'EdA est également le récit d'une lutte de Kolderup, le « responsable culturel » (« kultureller Leiter »), pour la continuation et la conservation de la culture et de la civilisation. Garant de la culture, il juge et évalue l'authenticité des biens culturels et garantit la conservation et la transmission d'œuvres anciennes et des trésors culturels. Tellingstedt est un bastion culturel qui semble protéger « le livre » de l'extinction.

¹⁰ « 'ISIS soll tatsächlich, als NebenZweck, die Auflösung des Reservats=hier untersuchn - : !'. -) » BA IV/2, p. 155.

Troisième Partie

Ce bastion s'effrite, certes, mais Kolderup lutte pour sa survie. Dans la réserve de Tellingstedt, la maison de Kolderup s'érige comme un phare de culture dans un environnement prétendument inculte. Le vieillard est le véritable archiviste des « trésors culturels ». Dans sa maison se trouvent des ouvrages anciens précieux dont il se fait le seul gardien. La maison de Kolderup, institution de la réserve, contraste fortement avec ses environs : la haute culture se place au milieu d'une nature « irréfrenée » et « sauvage », de grandes forêts sauvages entourant la réserve.

Néanmoins, ce n'est pas la nature mythologique et obscure qui menace la réserve. Tellingstedt est menacée de fermeture par deux facteurs qui dépendent des êtres humains : premièrement, la politique veut interrompre les subventions et deuxièmement, la réserve manque de production active et de successeur pour Kolderup.

La réserve de Kolderup ainsi que celle de Sun Wu semblent correspondre à l'idée de neutralité et d'oasis. Les deux responsables s'entendent bien et la réserve figure comme un terrain neutre et un pont pour la communication interculturelle. L'îlot de transmission et de conservation culturelle reçoit une place importante parmi les deux puissances politiques suite au « Duldungspakt » (p. 187) : « LE RÔLE DES

RÉSERVES ! - » ('Échanges de toutes sortes. $\frac{\textit{constance}}{\textit{précarité}}$. »)¹¹

La double connotation d'être un pont mais d'être aussi très fragile désigne la position ambivalente d'une telle réserve. Elle est censée figurer comme un pont entre les nations, les générations, etc., et symbolise l'idéal du domaine des arts que nous avons déjà rencontré dans les œuvres précédentes de Schmidt. L'orthographe manifeste la précarité de cette mission : d'être en même temps un pont mais d'être poreux et fragile signifie qu'il n'est pas en mesure d'assurer les caractéristiques d'un pont. La réserve de Kolderup est effectivement trop peu solide pour être un vrai pont. Au lieu de se présenter comme une île de production avec une vie culturelle florissante, la réserve en 2014 montre des signes de décrépitude évidente. Le parallèle entre le vieillard Kolderup et la réserve remet en question la

¹¹ « DIE ROLLE DER RESERVATE ! - » ('Austausche'aller Artn. Brüc k/h ickkeitn. ». BA IV/2, p. 217.

Troisième Partie

viabilité et la survie d'une telle construction culturelle.

À plusieurs reprises, Kolderup et le Guide soulignent la menace réelle non seulement pour la réserve, mais aussi pour l'art et la culture en général, qui doivent livrer une justification, une raison d'être :

« Il se peut qu'il se traite de 'PLUS'. (À savoir d'une sorte de 'Justificatif sur la raison d'être' ; Il faut que nous tous nous donnons un mal fou ! »¹² p. 37

La menace administrative est doublée par une fragilité « physique » qui renforce la précarité de l'idéal culturel. Tellingstedt est comparé à une ville engloutie sous les eaux, telle Atlantide,¹³ une image renforcée par le nom Eider, provenant du nom « 'Ägir=Dör': 'Neptune's Gate' » (p. 22).

La mise en scène désespérée de la réserve souligne le déclin physique à l'image d'un terrain folklorique intéressant uniquement pour les touristes. Afin de déjouer la menace de fermeture, Kolderup et le Guide mettent en scène une réserve florissante, alors qu'en réalité, elle n'héberge plus aucun poète contribuant à une création poétique sérieuse. À Tellingstedt, la « culture » est dégradée au rang de folklore, un divertissement touristique.¹⁴ L'existence de la réserve se limite presque à une façade touristique déployée devant des groupes de touristes qui viennent la visiter régulièrement. Kolderup déploie un cirque d'œuvres artistiques mineures relevant clairement du folklore et d'une culture populaire qui s'oppose diamétralement aux ouvrages précieux qu'il garde dans sa maison. Il nomme clairement la différence entre culture haute et culture basse, qu'il transfère à la distinction entre culture vraie et culture fausse : « NO FAKE I'TH'HOUSE OF KOLDERUP » (p. 145) déclare Suse et confirme le statut de Kolderup en tant que

12 « [E]s könnte=sein, daß es hier um 'MEHR' gehe. (Nämlich um eine Art 'Nachweis der Existenzberechtigung'; Wir müssen Uns A/alle Mühe gebm! » Egalement, « ('Vor die Wahl gestellt : ob Sein oder NichtSein des Reservats ?) » (p. 22), « Also wenn Du tatsächlich der Ansicht bist, die Sache sei tot=ernst ... » (p. 27), « Unsere Situation ist. - (Wir=Auguren sind, minutenweis', Unter=Uns gnäj'-Fräu!) - schlechthin=verzweiflt. » BA IV/2, p. 94.

13 « Ein farbenblindes HadesLand. Mond, blöd & zart & auf & ab, taucht' im Gewölk; weil die Ebene ihn an sich ziehen wollte. Überall glänzten einsame Brunnen; und , in unbestimmter Ferne, Reihen kleiner silbriger Kanäle – die Erde schien sich mir allmählich in eine Flüssigkeit aufzulösen; der Himmel dagegen eine Feuch/s tigkei vom Horizonther zu erhalten. Längs des farblosen Ufers, in seiner WeidenBUcht, ein schwarzes Schifflin, das nicht=tukkerte. [...] Ungerührt vom Grunde des LuftOzeans, vollzog sich [der anderen] geklatsch über etwelche ferne Bekannte [...] » p. 107. Cf. Stefan Voigt, In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk. Bielefeld : Aisthesis, 1999. p. 149.

14 Schmidt fournit ici une réflexion critique du tourisme, qui prétend une prise de connaissance d'une culture, alors qu'il ne s'agit qu'uniquement d'un aperçu superficiel et souvent faux. Cf. Stefan Voigt, In der Auflösung begriffen, p. 160.

Troisième Partie

conservateur de la véritable culture haute. Au début, il semble pourtant que Kolderup se bat en vain contre le temps. Son âge avancé et sa fragilité corporelle constituent alors un parallèle avec le caractère démodé, voire anachronique de la réserve. Non seulement le vieillard a constamment besoin d'une canne, mais il s'endort également spontanément et souffre d'incontinence.

Remplie d'œuvres d'art précieuses, la maison de Kolderup contraste ainsi violemment avec son entourage composé d'une population primitive dans un village rural, perdu et obscur. Dans un monde qui paraît ridiculement éloigné des valeurs et de l'essence de la construction culturelle, la réserve semble condamnée à mourir. Le personnage de Kolderup ainsi que la réserve elle-même laissent transparaître l'ancienneté et la désuétude. Ils ne sont plus à la hauteur du temps, impuissants et dépourvus face aux évolutions « modernes » des jeunes générations. Celles-ci se montrent incompréhensives et désintéressées des trésors culturels de Kolderup. La succession se montre tel un conflit de générations dans lequel les deux côtés ne se comprennent plus.

Dans ce scénario post-cataclysmique, la véritable catastrophe qui signifie la « fin » absolue et radicale n'est pas la guerre nucléaire mais la fin de la civilisation, qui se réalise si la réserve culturelle, c'est-à-dire la culture et l'art, disparaît. Dans l'EdA, se situant après une catastrophe nucléaire, cette fin est imminente et omniprésente dans le texte à travers la faute de successeur et ainsi l'arrêt de la chaîne de transmission. Devant cette menace au niveau artistique, les conflits politiques se révèlent être de faux problèmes, secondaires, car uniquement de nature financière. Prétendument un scénario post-cataclysmique, car après la guerre nucléaire, l'EdA montre en réalité un scénario pré-cataclysmique dont la catastrophe s'annonce immédiate. Derrière la menace administrative s'érige la réelle menace d'un arrêt de la transmission. Vers la fin de sa production artistique, Schmidt était de plus en plus préoccupé par la transmission et la conservation de son œuvre.

La situation précaire de la réserve se montre dans sa fonction d'entrepôt sans réelle production. Dans un premier temps, la fonction d'entrepôt semble correspondre à

Troisième Partie

la revendication de l'auteur de créer un territoire de conservation pour les livres. Néanmoins, l'EdA montre que Schmidt juge la production artistique nécessaire pour la conservation et la transmission. Il ne suffit pas de bâtir un grand entrepôt, mais il faut générer également la compréhension de ces œuvres, qui ne s'obtient qu'à travers la production créative. Dans l'EdA, Kolderup juge pourtant la production actuelle mineure :

« 'Ce que nos grands peintres ont *créé* entretemps' ?) : « Des portraits qui font peur aux originaux. Et 1 *image historique* : 'JULES VERNE naviguant l'Eider'. (T'peux pas la montrer à personne) ... »¹⁵ p. 22

Le poète Apoticaire, « im NebmBeruf Lyrißimus und Minisänger » (p. 24), est confronté au même sort. Kolderup juge sa production mauvaise et indigne d'un successeur et d'un poète sérieux.

Ne vivant que d'œuvres anciennes, la réserve semble en train de stagner puisqu'il n'y a aucune production « digne » qui garantirait la continuation de la conservation. La survie de la réserve est donc surtout menacée par faute de succession et dans la production artistique et dans la gestion et critique de l'art. Retiré de la production créative, Kolderup ne réalise plus que le côté administratif et critique.

On s'aperçoit que Schmidt thématise explicitement la transmission, qui désormais n'est plus automatique. Dans le recueil *Léviathan*, les protagonistes délaissent leurs carnets à un destin incertain, presque certainement à la destruction. Le soldat du récit éponyme, par exemple, jette son carnet dans un gouffre. Les écrits sont cependant trouvés et ainsi la chaîne de transmission déclenchée, ce dont témoignent les notes jointes. Alors que la transmission de l'écrit était toujours importante pour Schmidt, elle a disparu du cadre textuel après la RdS. Désormais, les textes ne comportent plus de fiction au sujet de l'éditeur, ou plus précisément de fiction au sujet de celui qui trouve le manuscrit et le transmet.

En plus de cette vision sur l'histoire écrite, la transmission et la continuation de l'art, l'apocalyptique se manifeste dans le scénario également à travers la vie anachronique de la réserve Tellingstedt. Par ce lien, Schmidt thématise l'existence

15 « 'Was Unser Maler denn in der Zwischenzeit 'geschaffen' habe[n]?') : « Porträts, vor denen sich die Originale selber entsetzen. Und 1 'Historienbild': 'JULES VERNE, die Eider beschiffend', (kannsDe Niemand'm zeign)... ».

Troisième Partie

de la littérature en réflexion sur le monde, abordant une interdépendance entre *texte et monde*.

1.2. La régression de la culture

Le récit se situe en 2014 et représente alors, du point de vue de la datation, le plus avancé des écrits de Schmidt.¹⁶ Les conditions de vie dans la réserve témoignent pourtant d'un retour en arrière. Dans l'EdA, les êtres humains vivent dans des conditions qui rappellent plus le Moyen Âge que l'avenir proche (moins de 50 ans) tel qu'on aurait pu l'imaginer en 1971. Les mœurs sont marquées de superstition et d'une atmosphère de légendes et de contes de fées qui souligne l'image archaïque de la réserve, palpable dans les anecdotes et les légendes du terroir que Kolderup raconte au Guide¹⁷ ou dans les mixtures charlatanesques que l'apothicaire Fritzchen fabrique (p. ex. p. 25).

Le lecteur est renvoyé au passé : le village de Tellingstedt est un endroit rythmé par l'agriculture et l'élevage de bêtes, loin de l'industrie moderne. Une pénurie permanente de ressources premières et de matières fossiles menace la population autant que les difficultés de ravitaillement. La réserve se situe dans un temps archaïque où la vie des hommes se caractérise fondamentalement par la lutte de survie. Tous les acquis de la civilisation ont disparu dans l'EdA : les inventions complexes et sophistiquées au niveau de la technologie ou au niveau abstrait-intellectuel ont disparu. L'infrastructure n'est pas développée, la construction d'un état moderne est absente et la forme de gouvernance s'organise selon le modèle féodal. La réserve est gouvernée par une sorte de famille patricienne (la famille Kolderup) sans légitimité démocratique. Kolderup est le patriarche de Tellingstedt, maître de la culture, de l'éducation ainsi que de la législation et de toute décision. Le mariage de Cosmo et de Nipperchen peut avoir lieu seulement à

16 *Miroirs Noirs* 1960, *La République des Savants* 2008, *On a marché sur la lande* années 1980, *École des Athées* 2014.

17 Par exemple « Wenn das=Mädchen, in der NeujahrsNacht, - aber sie muß Zöpfe tragn ; möglichst=viel Zöpfe !, - zum ThürKlaff hinaus=langt : -? - : faßt sie in das Haar ihres Zukünftig'n. » p. 25. Cf. également la liste commentée de Rudi Schweikert, *Aberglaube, Märchen, Sagen, Sitten und Gebräuche in Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten »*. Eine kleine Hinweissammlung. In : BBO n° 311-312. Munich : edition text + kritik, 2008. pp. 5-31.

Troisième Partie

condition que les deux régnants, Kolderup et Isis, donnent leur accord.¹⁸ Tandis que l'on remarque un modèle féodal dans la distribution du pouvoir et des possessions matérielles (Kolderup, la tête intellectuelle et administrative de la réserve, est aussi le plus riche du village), la situation des chrétiens rappelle celle des premières communautés chrétiennes dans les premiers siècles après J.C. ou la situation des minorités à travers l'Histoire.¹⁹ Dans l'EdA, les chrétiens de Tellingstedt subissent une ghettoïsation et sont obligés de vivre une existence marginale et stigmatisée : leur maison doit porter une croix, le courrier ne leur est pas délivré, leurs enfants ne sont pas vaccinés... bref, ils sont exclus de la société et des services et infrastructures existants (cf p. 19). Dans l'EdA, Kolderup et les chrétiens se retrouvent dans un combat intellectuel où l'un essaie de restreindre les possibilités et l'influence de l'autre. Kolderup empêche le prêtre de recevoir une voiture (« selbst der, angeregte, Tret=Roller wird Dir versagt ! (denn auf meine Stimme kam'es an!) » (p. 19), tandis que le prêtre prêche contre Kolderup.

Le Guide est le seul à posséder une voiture et la vie personnelle des personnes de la réserve ressemble à un quotidien moyenâgeux marqué par la pauvreté et le manque. Le lecteur prend note des conditions de vie à Tellingstedt notamment à travers les yeux de Cosmo, le poète officiel de la Cour d'Isis. Il accompagne la délégation américaine à Tellingstedt et résume à lui seul la collision entre le monde américain et le monde de la réserve. Cosmo représente d'abord un jeune homme gâté qui souffre des conditions archaïques à Tellingstedt. Ceci indique que la vie aux États-Unis doit être encore plus facile et moderne. Il ne cache pas son dédain pour le manque de modernité des gens et l'environnement terrifiant. La maison de Kolderup est d'un confort spartiate, en partie non peinte, froide et sans eau courante.²⁰ Même si Kolderup avait fait exprès de lui donner la chambre la plus dépouillée, la maison renvoie néanmoins l'image d'une caverne

18 « Du kenns'das Gesetz doch ganz=genau : 'No more inter=mariage !' ; (nich ma zwischn Unsern=drübm : die englische Linijn höchstns mit holländischen & schwedischn ; die italitänischn=französischn=spanischn habm unter=sich zu bleibm!)) » BA IV/2, p. 242.

19 Cf. Susanne Fischer, Ein Reservat an der Eider. Arno Schmidts Version vom Ende der Politik. In : Leben im Werk. Ed. par Guido Graf. Wurzburg : Königshausen und Neumann, 1998. p. 110-125. Ici p. 119. Susanne Fischer remarque également que la situation des chrétiens dans l'EdA rappelle celle des Juifs, souvent forcés à mener une vie stigmatisée, notamment pendant l'Allemagne nazie où la stigmatisation se transformait en une persécution.

20 Cf. EdA p. 105.

Troisième Partie

antédiluvienne. Les couleurs que Cosmo lui attribue dans sa description sont sombres et tristes. La couleur grise est principalement attribuée à Kolderup, ce qui renforce l'aspect d'une fin proche. La maison respire, tout comme la réserve entière et le personnage Kolderup, la décrépitude et le déclin. Venant des États-Unis, Cosmo représente un tout autre monde, qui entre fortement en collision avec la réserve de Tellingstedt. En lisant le journal intime de Cosmo, Suse et Nipperchen apprennent ce qu'il pense d'elles et de la réserve. Le poète a décrit le voyage à Tellingstedt tel un voyage aux enfers, s'indignant de la dégradation de culture :

Rien que les noms étranges de ces petites villes ont quelque chose de terrifiant : des maisons flétries et lasses, qui longent le chemin ; (blême comme des champignons toxiques, de briques gris et jaunâtres ; (neuves, elles ont déjà l'air effrité : des caprices d'architectes oubliés, probablement pleines d'échos illégaux aux yeux de la police. Certaines d'entre elles fumaient comme des volcans.). L'école se distingue par sa construction. (Les nuages au-dessus comme des ruines qui planent.). / Croise : une rivière noire des enfers. Autour de l'autre. Des machines=véhicules champêtres, dont le volant conduisait endormi. / Un bourgeois pas propre ; qui, rembruni et caché dans son manteau, fixa son entourage. (Dès qu'on voyait les habitants, on souhaitait qu'ils disparaissent – tous des visages qui font penser instinctivement à la 'terre François-Joseph'.) / Lors des arrêts, on était exposé aussitôt aux coups de taureaux primés ... ²¹

Cosmo dépeint un monde en pleine régression où la nature reprend le pouvoir. La décrépitude et le flétrissement sont dominants dans l'image décrite : les constructions architecturales sont comparées à des plantes qui se flétrissent, tandis que la nature elle-même projette l'image de la mort. Celle-ci se montre comme une décomposition inévitable, les nuages sont des ruines et « l'enfer=rivière noire » symbolise d'un côté le cours temporel implacable vers la mort et de l'autre côté une nature sombre et impénétrable que Cosmo ne comprend pas et qui l'angoisse. Cette « nature » sauvage et non-civilisée se manifeste également dans l'attitude des habitants de la réserve. Cosmo souffre d'un « déclin des mœurs » et de l'animalité qui augmente. Les jeunes hommes sont qualifiés de « taureaux » qui

21 « Schon die fremdn Nâmen dieser Städtchen habm etwas Erschreckendes: verwelkte Häuser, die überdrüssig am Wege liegn; (fahl wie GiftPilze; aus graugelbm Ziegln; (die schon=neu verwittert aussehen: Grill'n vergessner ArchiTektn, vermutlich voll polizeiwidrijer Echos. Einije=davon rauchtn wie Vulkane). Die Schule zeichnet sich durch BauArt aus. (Die Wolckn darüber wie schwebmde Ruinen.). / Überkreuzt ward: ein schwarzer HöllenBach. Um den=andern. / Ländliche GefährtWercke, deren Lencker schlafend dahinfuhren. / Ein unsaub'rer PhällBürger; der, finster, aus seinem Mant'l starrte. (Wie man denn der Bewohner überhaupt nur gewahrte, um sie wieder=fort zu wünsch'n – alles Gesichter, bei denen Einem, unwillkürlich, Ausdrücke wie 'Franz Josef's Land' einfallen.) / Beim etwaigh AusSteigen war man sogleich den Stößen preisgekrönter Bullen ausgesetzt. ... » BA IV/2, p. 104.

Troisième Partie

cherchent à mesurer leurs forces au nouvel arrivant, tandis que les filles, décrites comme des oiseaux gazouillants, sont ouvertes à prendre contact, montrant une certaine coquetterie. Se situant en 2014, la vision future de l'EdA présente alors un avenir anachronique. L'EdA, qui crée un scénario futur, renoue avec les prédictions des œuvres antérieures, se donnant une allure d'oracle : plus le temps avance, plus les hommes régressent et l'évolution intellectuelle et technologique s'inverse. Dans les textes de Schmidt, la vision future est ainsi un regard dans le passé proposant le futur comme une régression. Alors que Cosmo a l'impression de retourner dans le temps, « l'élysée » dans l'EdA joue avec un pouvoir de prophétie présentant une vision future de l'humanité à travers la réserve. Même si les Américains vivent encore dans des conditions très agréables, l'élysée montre également leur avenir. Jouant avec l'idée d'une vision prophétique, Arno Schmidt dépeint un avenir dystopique de l'humanité qui corrobore les propos misanthropiques qui parcourent son œuvre. Alors que le scénario de l'EdA reprend des motifs religieux comme l'apocalypse, la prophétie et une force naturelle surpuissante, les textes de Schmidt fournissent toujours une explication rationnelle à ces motifs. Le retour en arrière se laisse expliquer par l'événement de la guerre nucléaire et représente ainsi un enchaînement, une conséquence « logique ».

L'avenir anachronique est effectivement un motif qui se retrouve dans d'autres textes de Schmidt.²² Dans tous ces textes, c'est la guerre nucléaire qui est le moment déclencheur pour l'inversion de l'évolution. Cet événement destructeur scelle le destin de l'humanité et prouve qu'elle ne suit pas la raison, mais un instinct primitif qui conduit à une auto-destruction. La guerre nucléaire est ainsi constitutive pour nombre de récits de Schmidt, tels que *Miroirs Noirs*, *La République des Savants*, *On a marché sur la lande* et *L'École des Athées*. Néanmoins, dans nombre d'œuvres sans contexte politique explicite, la menace atomique et la course aux armements forment un bruit de fond.²³ On note que cette

22 Dans l'essai radiophonique *Hundert Jahre* sur le romancier Heinrich Albert Oppermann et son ouvrage épique de neuf volumes, Schmidt parle également d'un « nouveau Moyen Âge » qui caractérise l'époque contemporaine (BA II/2, p. 164). Ici, Schmidt parle cependant d'une constante condition mauvaise de l'humanité qui se montre dans les identifications comme « Alexander [le Grand] = Hitler » (Ibid.) - un parallèle qui domine également le récit *Alexandre ou qu'est-ce que la vérité* (BA I/1).

23 Par exemple dans *Cœur de pierre. Roman historique de l'an de grâce 1954*, publié en 1955 : « ... ein amerikanischer Nobelpreisträger beschwor <unsere> Regierungen, mit

Troisième Partie

représentation et l'imagination de la guerre atomique se nourrit d'abord du vécu de la Deuxième Guerre mondiale, notamment des expériences personnelles de l'auteur alors qu'il était réfugié dépouillé de toute possession. Le couple Schmidt est obligé de fuir Greiffenberg en Silésie en février 1945. Au cours de cette fuite, Schmidt perd sa bibliothèque entière et ses travaux inachevés sur la biographie de Fouqué. Après avoir été prisonnier de guerre, Schmidt s'installe à Cordingen avec sa femme fin 1945. Jusqu'en 1958, leur installation finale à Bargfeld, le couple mène une vie instable et précaire qui les oblige à vivre dans différents camps de « personnes déplacées » et de déménager à multiples reprises. Cette existence d'émigrant a durablement marqué Arno Schmidt. Le sujet de la catastrophe est ainsi joint à la thématique des « Personnes déplacées » (*Die Umsiedler*), titre d'un roman qu'il publie en 1952 (*Les Émigrants*) :

Faire des économies ?: « C'est de la folie d'économiser » dit-elle d'entre les dents (tout en nettoyant ; puis, relevée) : « Cela voudrait dire : gaspiller de l'énergie pour un futur qu'on n'aura jamais : merci, j'ai déjà donné. » (À nouveau, se baissant ; et nous fîmes un triangle de signes de tête : sagesse de réfugiés).²⁴

On note cependant une radicalisation de la vision nucléaire-apocalyptique chez Schmidt, parallèlement à l'importance grandissante de la Guerre froide. Dans l'œuvre de Schmidt, on peut poursuivre ainsi le remplacement de la Deuxième Guerre mondiale par la Guerre froide : tandis que dans *Léviathan*, *Brand's Haide*, *Scènes de la vie d'un faune* jusqu'à *Cœur de pierre*, se construisent à partir de la Deuxième Guerre mondiale, *Miroirs Noirs*, *La République des Savants* et *L'École des Athées* mettent en scène le monde après une guerre atomique. Ce changement est dû aux nouvelles préoccupations politiques et à une déviation rapide de la chute de l'Allemagne nazie vers la Guerre froide.²⁵ Dans les textes de Schmidt, la

Atomversuchen aufzuhören: erst in 150-200 Jahren könnte man über die biologischen Folgen ganz klar sehen. Wahrscheinlich würde sogar die durchschnittliche Lebenserwartung der Menschen verkürzt! » BA I/2, p. 57 ; « Wir lachten grimmiger; wir, die erste Generation, die der Strahlung ausgesetzt war; wir, funkelnagelneuer Leiden fähig. [...] von Flensburg bis Überlingen, von Wasserbillig bis Marienborn hofft Keiner mehr! » BA I/2, p. 58.

24 Arno Schmidt, *Le cœur de pierre*. Trad. par Claude Riehl. Tristram, 2002. p. 111. « Sparen? : « Schparen isch Wahnsinn » sagte sie durch die Zähne (beim Putzen ; dann, aufgerichtet) : « Das heißt doch bloß : Kraft verzetteln für eine Zukunft, die man nie haben wird : zschu oft erlebt. » (wieder nach unten ; und wir nickten einander im Dreieck zu : Flüchtlingsweisheit). » *Steinernes Herz*. BA I/2, p. 69.

25 Également, l'éditeur Heinrich-Maria Ledig-Rowohlts conseillait à Schmidt de trouver enfin « de nouveaux sujets » (« doch endlich "neue Inhalte" zu finden »). Lettre de Ledig-Rowohlts à Schmidt le 26 juin 1952, conservée à l'archive de la Fondation Arno Schmidt à Bargfeld. Cité d'après Susanne Fischer, *Ein Reservat an der Eider*. Arno Schmidts Version vom Ende der

Troisième Partie

radicalisation se montre dans une vision plus dévastatrice de la guerre atomique et de ses conséquences. Chez Schmidt, cette nouvelle catastrophe s'annonce d'une ampleur supérieure à toute expérience jusqu'à présent. Non seulement, elle risque d'éradiquer toute l'humanité, mais cette confrontation militaire signifie également une régression de la civilisation humaine. La guerre nucléaire renverra l'humanité à l'âge de pierre :

Après la prochaine guerre : on habitera de nouveau dans des fosses ; éloignées les unes des autres de 100 miles : toi, tu vivras encore cela »²⁶

Dans cette conception d'une inversion de l'évolution, la guerre nucléaire n'est pas la fin même, mais surtout le point de retour et d'inversion. Elle est alors le symbole et l'annonce de la véritable fin qui est à venir. En symbolisant le premier pas en arrière, le motif de la guerre nucléaire est constitutif dans la conception de Schmidt sur la fin du monde. L'escalade atomique remet l'humanité à un état de pré-Lumières et annonce sa régression vers un état animalier et naturel.

Dans la littérature de Schmidt, la guerre nucléaire est un motif à double sens illustrant le paradoxe de la technologie. D'un côté, la guerre nucléaire est la manifestation la plus grande de la technologie humaine, c'est-à-dire une preuve du progrès et de l'amélioration des conditions de vie. Conforme à la philosophie des Lumières, la technologie dans l'œuvre de Schmidt porte la promesse de soulager les souffrances. De l'autre côté, la technologie de la guerre nucléaire menace de détruire l'humanité entière et est ainsi une mauvaise création humaine. L'emploi de la bombe nucléaire est ainsi la conséquence de la nature humaine à s'auto-détruire. Dans les textes de Schmidt, la promesse des *Lumières* que l'être humain puisse s'émanciper à travers de ses propres forces et des « outils intellectuels » donnés par nature, ne s'est pas réalisée. Alors qu'ils sont doués théoriquement de l'outil « la raison », les hommes se démènent éternellement sans parvenir à un progrès ou à un éclaircissement.²⁷ Dans ses textes, ce sujet est récurrent et

Politik. In : *Leben im Werk*. Ed. par Guido Graf. Wurzburg : Königshausen und Neumann, 1998. p. 110-125. Ici p. 125.

26 Arno Schmidt, *Paysage lacustre avec Pocahontas*. In : *Roses & Poireau*. Trad. par Claude Riehl. Paris : Maurice Nadeau, 1994. p. 68. « Nach m nächsten Krieg iss es soweit : da lebt man wieder in Wohngruben ; alle 100 Meilen Einer : Du erlebsts noch. » Arno Schmidt, *Seelandschaft mit Pocahontas*. BA I/1, p. 423.

27 Dans *Miroirs Noirs*, texte qui conjugue le plus cette visée de l'*Aufklärung*, le protagoniste constate : « ... das war nun das Ergebnis! Jahrtausendlang hatten sie sich gemüht: aber ohne Vernunft! » BA I/1, p. 60 ; ou « ... dazu also hatte der Mensch die Vernunft erhalten. » p. 82.

Troisième Partie

Schmidt cite la promesse de *l'Aufklärung* selon laquelle la raison peut faire progresser l'humanité et améliorer les conditions de vie. À travers des références explicites et des scénarios « misanthropiques », Schmidt illustre le contraire de cette promesse, sans cependant critiquer ou nier la raison. On remarque que les hommes chez Schmidt possèdent les outils nécessaires et « la raison », mais, pour employer la devise de Kant, ils n'osent pas les utiliser.²⁸ Pour Schmidt, l'escalade nucléaire est la preuve de cette promesse échouée illustrant la nature humaine incompréhensive et incapable de créer du bien.

Plus encore, dans les scénarios de Schmidt, l'évolution s'inverse et l'humanité en voie de progrès et d'amélioration, tombe dans la régression. Le point de retour de l'évolution est dépassé depuis le déclenchement de la guerre nucléaire et scelle le chemin de l'humanité, qui se défait de plus en plus des acquis de la civilisation. On note la même idée ici que dans la théorie du Léviathan où l'expansion de l'univers s'est inversée et le cosmos se rétrécit. Schmidt enveloppe ces propos critiques, jugées souvent « misanthropiques », en un contexte civilisationniste qui montre sa conception de l'homme entre la technologie et la culture d'un côté, et la religion, la croyance et les instincts naturels de l'autre côté. Les imaginations d'une fin du monde que l'on trouve abondamment chez Schmidt sont toutes connectées à une idée de déclin culturel :

Un rappel que nous=tous risquons bientôt une réduction de la culture & de la civilisation : il y a de l'espoir qu'il sera possible de sauver la culture au moins en grande partie à condition d'appliquer le fameux 'minimum de sagesse'.²⁹

Ces lignes introduisent un texte intitulé « Notes explicatives » joint au roman *On a marché sur la lande*. Le texte est destiné à expliquer le roman de 1960, mais montre effectivement une esquisse du texte *L'École des Athées*. Schmidt décrit l'idée d'un village dans le nord de l'Allemagne dont les habitants se montrent vulgaires et un seul homme, un dandy, se consacre à la culture.³⁰ On y retrouve le

28 Kant définit l'époque des Lumières ainsi : « Les Lumières, c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre [...] Sapere Aude ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières. ».

29 « *Mahnung* daran, daß Uns=Allen demnächst eine *Reduzierung von Kultur & Zivilisation* zumindest 'droht' : *Hoffnung*, daß man, bei Anwendung des bekannten 'Minimums von Weisheit' wenigstens große Stücke der *Kultur* wird retten können. » Arno Schmidt, Erläuternde Notizen zu Kaff auch Mare Crisium. BA I/3, p. 543.

30 On y retrouve également l'idée d'un matriarcat et le désir sexuel insatiable des femmes – dans

Troisième Partie

village Tellingstedt et le vieux célibataire Kolderup. Selon les notes explicatives de 1960, l'entreprise de sauvetage de la culture est pourtant vouée à l'échec dès le début.³¹ L'homme élégant doit assumer cette situation de manière « ironique=brave » et recense la caractéristique-clé des « dandy intellectuels », étant à la fois un *bouffon* et un *renard*,³² c'est-à-dire qu'il est farceur et rusé. Ce « NARR PLUS FUCHS ! » est effectivement la caractéristique-clé de Kolderup, qui se bat avec ironie et humour pour le sauvetage de la « culture ».

Ces notes explicatives du roman *On a marché sur la lande* montrent la même distinction des termes « culture » et « civilisation », tel que nous l'avons cité dans l'analyse de la RdS. Cette distinction existe également dans l'essai *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne* en référence à ce prédécesseur. Selon Schmidt, Verne aurait vu une convergence actuelle, une progression commune entre art/culture et technologie/civilisation. Les textes de Verne sont alors considérés comme une combinaison réussie entre science et littérature, précisément parce qu'ils nient la distinction entre culture et civilisation. Ce rapprochement récurrent chez Schmidt révèle que le terme « culture » signifie en réalité « art », tandis que le terme « civilisation » représente la « technologie » et le « progrès ». Les « prophéties » sur la fin de la culture dans l'EdA sont ainsi étroitement liées à une idée de progrès technologique, l'art et la technologie sont ainsi interdépendants et inséparables. Le terme « technologie » chez Schmidt est intimement connecté à au terme « civilisation », voire en est le synonyme parce que la première conduit à la deuxième. Le terme « technologie » est alors raccordé au concept de civilisation : plus une population est développée au niveau de la technologie, plus elle est civilisée.

Cette dépendance est toujours valable dans l'EdA, mais elle n'existe que par la négative : suivant l'enchaînement prédit, la civilisation régresse parce qu'elle n'épouse pas la technologie. Cette dernière se comprend ainsi au sens littéral comme une méthode de sophistication, un développement s'éloignant d'un état

l'EdA représentés par Isis, ministre des affaires étrangères du matriarcat américain et possédant un appétit sexuel excessif.

31 Schmidt indique que les moyens privés du dandy ne sont pas suffisants à sauver toute une culture. Arno Schmidt, *Erläuternde Notizen*, p. 543.

32 Arno Schmidt, *Erläuternde Notizen*, p. 544.

Troisième Partie

initial, naturel et primitif. La force de la technologie réside donc dans sa capacité à faire avancer l'humanité ; elle la propulse en avant. Dans l'EdA, Schmidt définit la technologie comme le moteur de l'évolution, ce qui signifie un rétablissement du désenchantement dans la RdS. La technologie est considérée comme l'outil nécessaire pour l'homme de progresser individuellement et globalement au niveau humain. Le progrès se définit pour Schmidt dans une maîtrise et une compréhension meilleure de la nature. La perte de toute la technologie et de tous les acquis de l'humanité signifie ainsi un manque de compréhension. Par conséquent, les êtres humains ne sont plus en mesure de pouvoir entendre, lire et retracer les phénomènes de la nature. Celle-ci ressort sombre et impénétrable devant les humains : Cosmo a peur du paysage antédiluvien et sauvage, et les gens sont exposés à leur propre nature animée par la libido et l'aspiration à dominer. La réserve Tellingstedt veut représenter la face cachée, la réelle signification chevauchée par la civilisation américaine sous un voile de confort et de technologie : une image de ce que la vie humaine signifie réellement. Tellingstedt représente alors la contre-image aux États-Unis ou à toute nation moderne et technologique en bloquant l'accès à une partie cachée.

Dans l'EdA, la nature apparaît sous des traits mythiques comme surpuissante et incontrôlée. Les Américains et les Chinois, les deux nations survivantes de la Guerre nucléaire, sont ennemis mais se réunissent en raison d'une menace extérieure qui les rapproche à nouveau : un « appareil désagréablement=énigmatique d'outre=Mars » a atterri sur Terre et les nations ne connaissent pas l'intention de cette visite énigmatique d'une technologie sophistiquée.³³ Ici, la nature et la technologie ont conclu un pacte au détriment de l'homme qui ne semble comprendre ni l'une ni l'autre.

L'être humain ne maîtrise plus la nature et lui est livré entièrement. Elle est présentée comme un pouvoir noir, menaçant et impénétrable qui complète l'apocalypse de l'humanité. Elle ressort comme le réel pouvoir assistant à la fin de l'humanité tout comme elle l'était au début des temps : « la période glaciaire qui se

³³ « ... daß in Tsche=Kiang das 2., unangenehm=änigmatische, Gerät von outre=Mars gelandet sein, und um=sich=rüm gegreifert habm soll. » BA IV/2, p. 116.

Troisième Partie

rapproche=rapidement »³⁴. Le monde de 2014 se retrouve devant une nouvelle glaciation. La description de ce monde correspond à l'image qu'on se faisait du Moyen Âge comme une époque « sombre » car « pré-éclaircie ». Il s'agit d'une image abandonnée aujourd'hui dans sa polarisation avec l'époque des Lumières. Dans l'EdA, on retrouve l'idée d'une époque statique, mythique, hiérarchique et éloignée du savoir et de l'éducation.³⁵ La religiosité et le dogmatisme religieux sont pourtant la seule différence à l'image du Moyen Âge : à Tellingstedt, les chrétiens forment une minorité presque réprimée qui n'a aucun accès au pouvoir. Pour la conception de Schmidt, confirmée dans d'autres textes, on constate une évolution cyclique où la progression retourne à son point initial. Dans une vision misanthrope, ce point de départ signifie que l'évolution humaine s'achève. La civilisation et la culture sont séparées. La comparaison avec d'autres textes et essais de Schmidt et la connexion à la guerre nucléaire ont montré que la critique civilisationniste qu'on lit dans l'EdA, ne s'enracine pas dans un pessimisme ou une misanthropie de Schmidt, mais dans sa vision qui lie des termes de civilisation et de technologie dans une relation interdépendante.³⁶

34 « die, rapid' sich=annähernde, EisZeit... » BA IV/2, p. 24.

35 Il s'agit d'une image assez courante du Moyen Age tel qu'on le retrouve par exemple également dans Arthur Koestler, *Die Nachtwandler. Das Bild des Universums im Wandel der Zeit.* Stuttgart, Bern : Scherz, 1959.

36 La recherche a surtout souligné un pessimisme grandissant de Schmidt et une déviation vers une perspective conservatrice qui déplore le *status quo* de la culture. Par exemple Jan Süselbeck, *Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt und Thomas Bernhard.* Stroemfeld/Nexus, 2006. Stefan Voigt, *In der Auflösung begriffen*, op.cit.

2. La mise en scène du sauvetage du monde

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons plus précisément aux moyens de « sauvetage » que l'auteur propose dans son texte afin de jouer une réhabilitation, voire une rédemption, du monde et de la civilisation. Schmidt fournit ici une image très poussée de l'écriture poétique et du métier de poète qu'il lie aux revendications antérieures de sa propre conception poétique.

2.1. Chiffrages : la langue prophétique ?

Dans l'EdA, l'écriture du texte relève d'un chiffrage poussé qui, dans son scénario apocalyptique, se donne une allure de message hermétique, voire de prophétie. Le lecteur se voit noyé dans des symboles et chiffrages qui forment d'abord un mur incompréhensible, perturbateur et dérangeant pour la lecture.

Le texte de l'EdA se divise en parties de discours conformes à la forme d'une pièce de théâtre. Les paroles des personnages remplacent l'organisation en paragraphes dont se composaient les ouvrages jusqu'à la RdS.

L'écriture de Schmidt dans ses ouvrages tardifs constitue une image énigmatique, voire ésotérique. Le texte présente des citations et des références, ainsi que des images coupées, des dessins et commentaires qui se rajoutent à un chiffrage linguistique qui, lui, reste inouï dans la littérature allemande, si ce n'est pas mondiale. Le lecteur se voit confronté à une image de texte qui se présente de façon hermétique et déjoue toutes les stratégies de lecture et de compréhension traditionnelles.

Les œuvres tardives à partir de *Rêve de Zettel* sont publiées en fac-similé du manuscrit (« Typoskriptromane ») – selon l'auteur une nécessité absolue.³⁷ On y retrace le montage artistique de l'auteur, le collage, la technique des instantanées (« Rastertechnik »), des gloses, des petits dessins et des images. Il existe des extraits d'autres textes, qui se distinguent souvent par un cadre sur le côté du fil de la fable principale.

³⁷ Cf. Vorläufiges zu Zettels Traum I. CD 2 Bargfelder Ausgabe Supplemente tome 2. Suhrkamp Verlag, 2006.

Troisième Partie

La typographie de l'EdA recense un nombre important de signes de la ponctuation que Schmidt utilise afin de rendre visible une action non-verbale, comme un geste, un bruit ou une communication secrète, ou aussi représenter une réponse, une question que l'auteur ne verbalise pas, il la laisse en blanc dans le texte. Ainsi, on retrouve dans le texte une abondance de signes et symboles qui thématissent leur valeur représentative. Par exemple, « (?) » représente une question ou un visage étonné, interrogateur. Schmidt représente également une personne qui monte ou descend l'escalier avec une ligne de points montant $\cdot\cdot$ ou descendant $\cdot\cdot$. (p. 165, 183).

Les mots composés, souvent des néologismes, possèdent en général une majuscule à l'intérieur du mot même, tels que « FlüsterFrage » pour *geflüsterter Frage* (question chuchotée, p. 183), « GrundStück » pour *Grundstück* (terrain, p. 215), mais aussi des transformations orthographiques comme « WendlTreppe » pour *Wendeltreppe* (escalier en colimaçon, p. 185) ou « Kurzsichtichkeit » pour *Kurzsichtigkeit* (myopie, p. 163) – les exemples sont abondants dans le texte. Ces transformations s'inspirent en majorité de la langue orale, retraçant l'expression phonétique. Ainsi, l'écriture dans l'EdA représente en grande partie la prononciation allemande qui varie de l'écriture, p. ex. « schreibm » pour *schreiben*, « schmundslnd » pour *schmunzelnd*, « Christntum » pour *Christentum*, « nu ma alln Ernstis » pour *nun mal allen Ernstes*, « ge'm Se ma=her » pour *geben Sie mal her*.

Plus poussée vers le chiffrage, l'écriture retrace le dialecte du nord de l'Allemagne, qu'elle verbalise, comme par exemple dans « sündije » pour *sündige*, « Predicht » pour *Predigt*, le plus accentué dans les paroles de Tukker, le capitaine de bateau : « Das Wichdichste im Lebm iss imma : rechtzeitig in'n Sack hau'n. » pour *Das Wichtigste im Leben ist immer : rechtzeitig in den Sack [zu] hauen* (« Le plus important dans la vie c'est de toujours foutre le camp à temps », p. 160).

En plus de l'aspect phonétique, on y décèle une multiplication de significations. L'auteur joue avec une double signification qu'il rend visible à travers

l'orthographe. Par exemple, « $\frac{Wa}{Fe}$ ld » (p. 166) équivaut à la combinaison de

Troisième Partie

« Wald » *forêt* et de « Feld » *champ*, de même que Suse « insp $\frac{a}{i}$ ziert » (p. 160) correspond à une combinaison de « spazieren » *se promener* et « inspizieren » *inspecter*. Les syllabes ou les lettres que Schmidt écrit l'une au-dessus de l'autre, telles que dans une formule mathématique, impliquant une simultanéité ou une équivalence dans leur signification :

« $\frac{Träg}{Faul}$ heit » ou « $\frac{Fertil}{Fecund}$ ität dieses Weibes » (« indolence/paresse » et « fertilité/fécondité de cette femme », p. 171).

En plus de cette équivalence, l'écriture relève souvent un deuxième sens dans le propos, sexuellement connoté. L'écriture veut rendre visible un double sens qui se cache derrière la façade linguistique d'un seul mot.

Ces transformations linguistiques et orthographiques donnent un caractère matériel à la langue de Schmidt. Cette matérialité est une mise en scène de Schmidt, qui poursuit deux objectifs, paraît-il, contradictoires. Premièrement, la langue matérielle souligne l'aspect artisanal du travail de poète et fait de lui un « ouvrier du mot ». Deuxièmement, l'auteur lie la matérialité à un niveau élevé de mystification en rajoutant plusieurs niveaux de significations. Le lecteur doit constamment déchiffrer les termes et les situations décrites. Tel un puzzle, le texte ne s'explore et ne se comprend que peu à peu, à condition d'un acharnement et d'une détermination farouche.

Intégrés dans un scénario apocalyptique, les chiffreages de l'écriture répandent un aura mystérieux autour du texte. Schmidt a contribué notablement à cet aura en rajoutant des mystifications, comme l'exigence de publier ses livres en facsimilé, fournissant une liste de livres nécessaires à la compréhension de l'œuvre, etc. L'auteur a joué avec l'aspect secret et mystérieux de son texte chiffré, le rapprochant volontairement d'un texte à message secret, d'une prophétie ou d'un oracle. Les chiffreages donnent au texte une allure de langue incompréhensible ou sibylline que seul l'initié, celui en possession de la clé, peut apparemment déchiffrer. Les différentes transformations sont des chiffreages qui s'entrelacent et accompagnent le propos principal, la signification des mots qui est ainsi chiffrée.

Troisième Partie

Interprété à la lumière du scénario sur la fin de l'humanité, le texte de Schmidt joue avec le caractère prophétique, qui a pour but d'éclairer le lecteur sur l'avenir de l'humanité.

Néanmoins, cet aura mystérieux et l'idée d'une prophétie s'opposent diamétralement à la conception poétique de Schmidt. Non seulement, il rejette toute idée de religion ou de pouvoir supra-naturel, mais il définit aussi le poète comme un artisan, le situant du côté des techniciens et scientifiques. Il paraît alors paradoxal que le poète de création rationnelle qui peut expliquer tout choix poétique, écrit soudainement en une langue hermétique et mystique. Le paradoxe de ces mystifications vis-à-vis de l'idéal de la rationalité et de l'explication qui parcourt l'œuvre de Schmidt, caractérise l'œuvre tardive de Schmidt. Ce paradoxe défie les interprétations de la recherche, mettant d'abord en péril la lecture de l'ouvrage, et ensuite l'idée d'une continuité dans l'œuvre de Schmidt.

L'intégration du chiffrage dans un scénario apocalyptique où le monde s'achève suite à la perte de la culture, éclaire en effet sur une première interprétation de l'écriture chiffrée. Le motif de l'apocalypse et de l'écriture sibylline coïncident en effet dans un topos de la culture logocentrique : la lisibilité du monde. Celle-ci proclame une relation étroite entre le texte écrit et le monde physique. Nous avons pu retracer cette relation à travers les lectures de la nature des scientifiques dans *Léviathan* ainsi qu'à travers le déchiffrement de Winer dans *La République des Savants*.

Influencé par les religions écrites, le *texte* se rapproche du *monde*. Cette idée décrit une relation hiérarchique entre l'écriture et le monde sensible/physique, qui dépendent l'un de l'autre. Il s'agit des idées d'un « livre du monde » et d'un « monde du livre », qui entrent en compétition dans toute culture qui s'exprime à l'écrit et soigne cette tradition. Les écrits semblent vouloir remplacer la réalité en en livrant une description exhaustive. Celle-ci contraste pourtant dans son caractère écrit avec l'expérience immédiate et authentique de la « réalité ».³⁸

Le livre de l'EdA joue avec l'idée d'un « sur-livre » (« ÜberBuch » p. 151) par

38 Cf. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*. 3^e édition. Frankfurt s. M : Suhrkamp, 1996. [1981]. Ici p. 17.

Troisième Partie

analogie au terme *surhomme* de Nietzsche. Ce sur-livre s'intitule *Aux limites de la langue* (*An den Grenzen der Sprache*, p. 14) ou aussi simplement *Rêve de Zettel*, le titre de l'œuvre majeure de Schmidt. Dans l'EdA, ce sur-livre est écrit principalement dans une écriture chiffrée au point que personne ne puisse la lire. Kolderup offre un exemplaire de ce livre mythique (« libro maestro ») à chacune des deux délégations politiques (p. 186/247), qui semblent le vénérer autant que Kolderup. Ce dernier le caractérise comme étant une contribution à l'histoire culturelle (« Beitrag zur (Kultur)Historije : preserving a vanished civilisation ») et un « véritable SACHSENSPIEG'L » (p. 247). Le « Sachsenspiegel » est un livre du Moyen Âge, un livre fondamental de la jurisprudence, mais aussi une œuvre qui marque les débuts de la l'écriture. La caractéristique la plus importante du sur-livre dans l'EdA réside dans son impossibilité de lecture : « Vous savez : il est impossible à lire ».³⁹

L'auteur du « livre irréelencyclopédique du MondeOccidental »⁴⁰ est une auto-description de Schmidt. Il fournit le portrait stylisé d'un poète pauvre (« ÉcritureDlivres c'est le métier le plus proche de mendier, disait-il... »)⁴¹, mais dévoué à son entreprise littéraire et intellectuelle. Il s'agit d'un « TisserandCérébral » (« HirnWeber » p. 180) qui parle des Allemands comme s'il n'en était pas un (ibid.).

L'exemplaire de ZT que Kolderup offre à Sun Wu contient une dédicace plus précieuse que les autres exemplaires, non seulement incluant l'endroit et la date, mais aussi une sorte de maxime, présentée dans un cadre sur la page 187 : « for some must watch, that most can sleep ». Cette caractérisation du poète se recoupe avec le métier que Cosmo exerce une fois qu'il habite à la réserve : il est gardien de nuit, parcourt les rues désertes et allume les lumières. Le poète est alors une sorte de gardien de l'humanité et de ses trésors. C'est par ce métier de gardien que le poète apporte du soulagement et de la consolation au monde physique : lui seul est au courant des gouffres et des vérités vides, mais se bat éternellement pour protéger l'humanité.

39 « Sie wissen : 'es laßt sich nicht lesen'. » BA IV/2, p. 186.

40 « irrealencyclopische Buch der WesterWelt » BA IV/2, p. 186.

41 « Bücherschreibm wär das Nächste am Betteln' hat Er gesagt... » BA IV/2, p. 152.

Troisième Partie

Le livre chiffré *Rêve de Zettel* s'oppose au peuple peu éduqué, désigné incapable de le comprendre. Dans de multiples propos élitistes, Schmidt semble séparer l'art et « le peuple » en se référant au manque d'éducation de ce dernier. Le peuple est dépeint négativement dans une animalité poussée, sujet aux pulsions, sans réflexion ni détermination d'aller au-delà de leur nature. En raison de ce niveau culturel très bas, la « culture » devrait se définir comme une science secrète et hermétique comprise uniquement par $\sqrt[3]{P}$. Cette fraction minimale de l'humanité, compréhensive de l'art, est en même temps douée de « raison » (cf. p. 289). Cette connexion entre l'art et la raison indique une conception de l'art comme rationnel et sensé. L'idée d'une œuvre – monde, une œuvre d'art qui se calque sur l'idée d'être un monde.

Par conséquent, sa conservation est primordiale puisque le bien du monde en dépend, c'est-à-dire que ce n'est pas le contenu de ZT qui est repris dans l'EdA, mais sa fonction, voire sa mise en scène, d'un livre absolu, une caractéristique dont Schmidt équipe cet ouvrage même avant sa publication.⁴²

L'ouvrage *Rêve de Zettel* est une fiction même et constitue une mise en abyme où l'auteur se représente lui-même et son ouvrage à l'intérieur d'un de ses textes. Pendant le dîner, Kolderup raconte que l'auteur du sur-livre résidait chez sa famille pendant un certain temps. Il aurait laissé une quantité de fiches de l'ouvrage majeur que Kolderup conserve pour Suse.

Dans une approche « religieuse », le texte saint (la Bible, grec *biblos*) définit le monde, c'est-à-dire qu'il précède le monde humain et affirme ainsi son statut divin. Selon cette idée herméneutique provenant d'une religion biblique, l'origine et l'intention du document écrit sont remises en question dans l'EdA : l'humanité est menacée d'extinction à cause de la fin probable de la réserve culturelle.

Si on accorde un statut divin au texte, il est difficile à dire si l'écriture (sainte) décrit le monde ou si elle crée le monde, autrement dit si elle représente le monde ou en est le créateur. Dans son livre *La lisibilité du monde*, Hans Blumenberg décrit ce topos de la culture occidentale, thématissant la concurrence entre le livre

⁴² Vorläufiges zu Zettels Traum I. CD 2 Bargfelder Ausgabe Supplemente Vol. 2. Suhrkamp Verlag, 2006.

Troisième Partie

et le monde, dont le premier prétend une description exhaustive et ainsi un remplacement du monde physique. Ce dernier, en revanche, joue son caractère immédiat et authentique dans l'expérience de lecture.

Ce *topos* du livre-monde existe également dans *Enthymésis* par exemple, où leur relation est marquée par une harmonie et une égalité entre la métaphore du livre de la nature et la lecture bibliophile. Philostrate lit les phénomènes de la nature comme les signes dans les livres. Pour lui, la lecture de la nature et la lecture de livres sont équivalentes. Il emporte ses livres favoris sur ses voyages et explorations, puisqu'ils constituent, bien au-delà du divertissement, des outils importants qui le guident dans ses « lectures ». La lecture de livres aident alors à la compréhension du monde en retraçant la même méthode. Dans l'EdA, en revanche, cette harmonie et possibilité de synthèse est remplacée par une compétition entre le livre et le monde.

La métaphore du livre implique une idée de totalité et d'unité, un monde complet et fermé, logique et soumis à ses propres règles. Cette idée ou idéal d'un cosmos complet et raisonné s'applique en général au livre et est ensuite transféré à la nature. Les deux ne doivent cependant pas nécessairement y correspondre : les illisibilités et incompréhensions de la nature peuvent être « expliquées » en ayant recours à une écriture chiffrée dont il faut un code ou qui limite la lecture à un cercle d'élus.⁴³

Dans l'EdA, le monde du livre ou le sur-livre aspirent à un remplacement du monde physique. Kolderup dit à Seng Wu, le/la traducteur/trice sans genre : « Le 'Monde Réel' ? : n'est en réalité qu'une caricature de nos Grands Romains ! ».⁴⁴

La métaphore du livre créateur, livre absolu, est un élément fixe de la philosophie herméneutique. Hans Blumenberg souligne la relation magique entre *livre créateur* et *monde* qui dépasse le niveau métaphorique et la situe dans un contexte de connotations religieuses.⁴⁵ Cette dépendance du livre a pour conséquence que le monde doit protéger « le livre » dans une relation plus magique que métaphorique : « Ce qui advient au texte, selon le soin ou la négligence avec

43 Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 18.

44 « Die 'Wirkliche Welt' ? : ist, in Wahrheit, nur die Karikatur unsrer Großen Romane ! » p. 181.

45 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 28.

Troisième Partie

lesquels il est transmis, advient aussi au monde, et non l'inverse. »⁴⁶ Cette conception d'une relation dépendante du monde au livre se retrouve chez Schmidt dans le vocabulaire employé et à travers des motifs religieux : l'apocalypse du monde sera imminente si la culture et la tradition bibliophiles ne sont pas sauvées. Dans l'EdA, la fin apocalyptique qui se dessine à l'horizon consiste précisément à un arrêt de la transmission et de la conservation des livres. Cette préoccupation doit être considérée comme réelle pour Schmidt, qui thématise l'importance du livre et de la transmission tout au long de son œuvre. Il s'agit d'une variation du *topos* de la « république des savants » que nous avons analysé dans la deuxième partie. Malgré une intention sérieuse, les textes de Schmidt annulent cependant cet aspect « sérieux » en intégrant une image moqueuse et ainsi une reprise ironique du propos. Ainsi, il reprend son propos en partie : en soulignant le caractère construit de l'idée du sur-livre, celui-ci n'est pas établi comme absolu, mais reflété. Le « sur-livre » est tourné en dérision par une strate humoristique qui ne permet pas une lecture littérale. Premièrement, l'auteur du « ÜberBuch » s'appelle « TIMON D'ARSCH » (p. 151) et deuxièmement, un livre que personne, même pas son auteur, ne peut lire est simplement superflu. L'anagramme d'Arno Schmidt tourne le nom vers le vulgaire (allm. *Arsch, cul*). En plus, dans sa préface, l'auteur fait part de l'impossibilité de lecture : « and none can read the text not even I; and none can read the comment but myself. » (ibid.). Si le texte est illisible pour le lecteur et que le commentaire de l'auteur n'est lisible que pour lui-même, l'entreprise d'un « ÜberBuch » est tournée en dérision. De manière contrastante, Schmidt fait tenir ces propos à la directrice, qui est le stéréotype d'une personne culturellement très intéressée, mais n'acceptant pas une vie qui se voue entièrement à l'art. C'est une académique et une fonctionnaire dans une position de sécurité et d'aisance financières et elle s'intéresse à la « vie culturelle » comme un loisir, pas comme un principe de vie. La bourgeoise par excellence « lit de manière révérencieuse=murmurante »⁴⁷ l'inscription de l'auteur TIMON DU'CUL et elle est visiblement impressionnée, alors que la citation est hautement

46 « Was dem Text geschieht an traditorischer Sorgfalt oder Nachlässigkeit, geschieht der Welt, nicht umgekehrt. » Blumenberg, *Lesbarkeit*, p. 28. Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*. Trad. par Pierre Rusch et Denis Trierweiler. Paris : Editions du Cerf, 2007. Ici p. 33.

47 « liest, ehrerbietich=murmlnd » p. 151.

Troisième Partie

provocatrice, rendant absurde une compréhension bourgeoise de l'art, qui divinise l'œuvre artistique ainsi que l'artiste. Une divinisation de l'art correspond à une sacralisation du livre, qui devient « indéchiffrable », c'est-à-dire incompréhensible pour le lecteur. Seul un hermétisme poussé rend la sacralisation d'une œuvre possible. Alors que des critiques et herméneutes ont reproché à Schmidt une telle sacralisation et un hermétisme volontaire de sa propre œuvre, on ne doit pas oublier l'emploi ludique et ironique qu'en fait Arno Schmidt. En effet, en même temps que le caractère hermétique et élitiste se renforce avec l'œuvre tardive, l'auteur insiste sur un déchiffrement possible.

Comme toute production de Schmidt, les commentaires de Schmidt sur la difficulté de lire ses œuvres doivent être lus dans un contexte de fiction et de mise en scène. Par exemple, il donne une liste d'ouvrages que le lecteur de *Rêve de Zettel* devrait avoir lu avant de pouvoir comprendre l'ouvrage. Ce genre de conseil est marqué dans son exagération et tourne le propos en dérision. Et même si le mode d'emploi schmidtien semble impossible à réaliser, le déchiffrement de l'œuvre est déclaré possible : l'œuvre est rationnellement saisissable et les différentes composantes et références peuvent être retracées.

Déclarer le déchiffrement difficile, voire impossible, correspond à un maniérisme artistique et humoristique propre à la poétique de Schmidt, qui ne change rien à la signification fondamentale : l'œuvre est faite par un être humain, elle relève d'un travail artisanal et peut ainsi être décomposée et analysée. L'œuvre n'est donc pas un ouvrage mythique d'origine divine, dont le contenu reste énigmatique et indéchiffrable. En revanche, il est vrai que Schmidt joue avec ce *topos*. Le caractère mythique de *Rêve de Zettel*, par exemple, se crée pourtant non pas par une source divine, mais par la quantité de références, de strates et de significations. C'est cette quantité mesurable de références qui crée la complexité de l'œuvre. Les références sont mesurables, mais dans leur accumulation, dépassent les compétences individuelles de saisie chez le lecteur,⁴⁸ le mesurable

48 Les nombreuses entreprises de déchiffrement collectif ou les multiples livres qui se limitent à déchiffrer les termes, témoignent de ce travail qui dépasse le lecteur individuel. Ce genre de livre est typique d'une recherche schmidtienne positiviste. Le « Handbuch » (mode d'emploi) explique des termes, des constellations et des multiples références littéraires, religieuses et philosophiques que Schmidt cite dans ses textes.

Troisième Partie

devient immensurable. Par ce procédé d'énumération exagérée, Schmidt crée une œuvre énigmatique qui ne se fonde pas sur un contenu mythologique ou religieux, mais sur le chiffre quantifiable qui se perd dans l'innombrable.

La quantité de références qui dépasse la capacité humaine (allusion de l'auteur) atteint une nouvelle forme de mythe, celui du mesurable et du quantifiable qui se perd dans l'éternité et l'immensité des chiffres. Cet infini rappelle le paradoxe de Zénon sur Achille et la tortue, où le premier n'arrivera jamais à rattraper la tortue, puisque celle-ci avancera toujours un peu. Tant que la tortue avance, Achille a toujours une distance à parcourir, ce qui mène à une perte dans les profondeurs des nombres qui se divisent éternellement.

L'auto-dérision montre que Schmidt interroge la relation entre l'écriture et le monde, et malgré l'importance de la langue et de l'écriture pour Schmidt, sa proposition à travers l'EdA semble rejeter l'idée d'une dépendance entre monde et livre. Chez Schmidt, la langue est certes l'outil, le moyen et le matériau le plus important et le plus précieux, identitaire pour le poète, mais elle n'est pas magique. Dans les religions écrites, les livres sacrés représentent le monde, non pas symboliquement mais physiquement.⁴⁹ Cette relation est d'une nature magique, magie que l'exagération et l'auto-dérision de Schmidt détruit.

49 Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 28.

2.2. L'école de Cosmo

Nous avons vu que l'EdA se constitue selon un scénario apocalyptique qui imagine la fin d'une culture bibliophile et la régression culturelle de l'humanité. En plus du livre rédempteur, on trouve dans le roman l'idée d'un poète rédempteur à travers le personnage de Cosmo.

À Tellingstedt et sous la tutelle de Kolderup, Cosmo a accès à une compréhension plus profonde de la poésie et de sa création, ce qui ressemble à un processus initiatique. Nous avons écarté l'idée d'une initiation classique au profit d'une désintégration dans le cas de Winer dans la RdS. Le cas de Cosmo dans l'EdA se présente cependant sous une forme plus classique avec un mentor et guide (Kolderup) et un concept entier à embrasser. Cosmo apprend non seulement comment être poète (c'est-à-dire une profession), mais aussi un style de vie, une manière d'être qui se distingue foncièrement de la vision de Suse et Fritzchen. Là où Winer se détourne dégoûté de la société, l'initiation de Cosmo l'intègre dans la société des poètes.

Cosmo reçoit ainsi une sorte « d'éducation » ou « d'initiation » de Kolderup qui sert en réalité à développer la conception artistique de l'auteur. L'excursion à Sønderho et la narration de Spenser-Island, prétendument destinées aux hôtes politiques, servent en réalité à fournir un apprentissage au jeune poète Cosmo.

2.2.1. Les voyages aux îles

L'éducation que Cosmo reçoit se réalise à travers des voyages, un motif qui renoue avec les explorations des premiers scientifiques de *Léviathan* ainsi qu'avec le voyage aventureux de Winer dans la RdS. Dans l'EdA, on trouve trois voyages sur des îles : la délégation américaine voyage à la réserve Tellingstedt dont l'isolement le rend insulaire ; les deux délégations, la maison Kolderup ainsi que certains des habitants de Tellingstedt font un voyage sur Fanø, une île dont la famille de Kolderup est originaire ; et ensuite, Kolderup raconte le récit d'un

Troisième Partie

voyage qui se termine dans un naufrage sur Spenser-Island. Ces trois voyages contribuent à l'évolution de Cosmo qui se décide finalement à rester à Tellingstedt. Il a appris le métier de poète grâce aux deux voyages (réel et imaginé) à Fanø et à Spenser-Island.

C'est dans la scène du dîner, dernière scène du quatrième acte, que le groupe décide d'entreprendre le voyage. Kolderup y évoque posséder des carrelages chinois anciens que Yuan Schi Kai souhaite récupérer. Kolderup les conserve dans sa maison ancienne à Fanø (Sønderho est un village à la pointe sud, p. 158), ce qui fournit une raison officielle au voyage.

La scène du dîner est une scène-clé du roman puisque Kolderup y détermine le déroulement suivant des événements. Il met des « appâts » tel que dans un jeu de pistes, que ses hôtes suivent et qui permettent les deux actions principales, le récit Spenser-Island et le voyage à Fanø. Kolderup offre des cadeaux à ses hôtes afin de les amadouer. Isis reçoit des timbres (p. 145), Cosmo lit la dédicace de son père dans le livre d'Hérodote (p. 146),⁵⁰ ce qui attire son attention puisqu'il souhaite en savoir plus sur son père. Cet intérêt permet ensuite le développement de l'épisode Spenser où Kolderup imagine un père pour Cosmo. Kolderup promet les carrelages à Yuan Schi Kai, qui d'un côté amadouent les Chinois et de l'autre côté permettent de voyager à Fanø (p. 155).

Le voyage et le séjour à Sønderho sur l'île Fanø sert d'abord à fournir un espace de négociation aux deux puissances mondiales. Celles-ci arrivent à un « pacte de tolérance » (« DuldungsPakt » p. 187).

L'épisode du voyage à Sønderho commence dans la troisième scène du cinquième acte et se termine avec la fin de cet acte après dix scènes (le début du sixième acte, le bateau accoste au port de Tøning). Le voyage à Fanø se limite alors au cinquième acte pendant lequel Kolderup commence également son récit du naufrage sur Spenser-Island. La première scène du cinquième acte raconte le

50 « KOLDERUP (heimlich : 'Zeig Nipperchen die Widmung im HERODOT. : Und=Die soll sie SOFORT !!!: Cosmo weiter=zeign : flott !. » p. 146. La réaction vient promptement : « COSMO (erklärt dem erstauntn Gesicht der ISIS) : « Mein (nie=erblickter) Vater ! ... (?) : ist hier=gewesn. In diesem Zimmer : hat dies geschriebm - : und Herr Senator Kolderup hat ihn persönlich gekannt ! ... Ach ! : - » ; (Er wendet sich, strahlend, zu einem (strahlenden) Nipperchen : ! » p. 147.

Troisième Partie

voyage en bateau vers Fanø, qui se termine sur une réunion autour de Kolderup, commençant son récit Spenser (scène 2). Les récits des deux voyages s'entrelacent au cours du cinquième acte. Le plan de mettre Cosmo sur « le bon chemin » du poète a débuté avec la ruse du livre d'Hérodote, qui porterait apparemment la dédicace de Schweighäuser père. Après avoir lu cette « dédicace », Cosmo demande des explications à Kolderup. Cette ruse a ainsi servi de prétexte pour développer le récit de Spenser-Island puisque Isis veut également savoir « Pourquoi t'as connu le daddy de Cosmo, Sénateur ? »⁵¹ (p. 148). Il s'agit d'une ruse planifiée, car Kolderup a voulu provoquer exactement cette question,⁵² qui lui permet de commencer sa stratégie de sauvetage. Avec le récit Spenser-Island, il convainc Isis de continuer les subventions et livre à la fois la fondation du poète pour Cosmo. L'épisode Spenser-Island tient alors une double fonction existentielle pour la réserve : les politiques sont persuadés de la nécessité « absolue » de la réserve et Cosmo recevra son mythe fondateur pour sa production littéraire et une définition d'écrivain, ce qui garantira la continuation intérieure de la réserve et de la « culture ».

Dans la recherche d'un successeur, le vieux Kolderup s'est finalement décidé pour le jeune poète américain Cosmo et contre l'ambitieux apothicaire local Fritzchen. Il a fondé son choix sur une compétition secrète des deux poètes qui ont tous les deux publié un poème sur une promenade avec Nipperchen et Suse au bord de l'Eider. Le jour d'après, Kolderup lit le poème de Cosmo, accompagné d'un commentaire d'Apo qui lui déplaît énormément (cf. BA IV/2, p. 102). Sur la page suivante du journal, Apo n'a pas manqué de placer son propre poème. Alors que Cosmo dresse une description amoureuse de Nipperchen, Apo se restreint à une production plate.⁵³ La publication des poèmes traduit clairement leur situation de concurrence et illustre la préférence de Kolderup pour Cosmo. La différence fondamentale des deux poèmes indique une perception et ainsi une conception

51 « Wieso hasDu Cosmo's Daddy gekannt, Senator? » .

52 « KOLDERUP (der just die=Frage hat provozieren wollen... » p. 148.

53 Suse en est d'ailleurs bien consciente : « Mein Schuft da=drübm sticht mehr als billich dagegn ab ; leider ! (Tag & Nacht beim Feuer liegn, Andre & sich selbst zu betrügn, gelt ? » BA IV/2, p. 149. Suse indique à Fritzchen que Cosmo « est également un poète dans ses lettres et dans ses discours ! », tandis que les écrits de Fritzchen à Suse ne visent que la sexualité. « Dér iss auch in Briefn und Rédn ein Dichter! » BA IV/2, p. 153.

Troisième Partie

différentes des deux poètes. Tandis que Kolderup prend au sérieux l'expression littéraire de Cosmo, dont le poème reprend la thématique de Charon, il considère le poème de Fritzchen comme une écriture qui dissimule une pulsion sexuelle primitive.

Cosmo se distingue ainsi fondamentalement d'Apo par son existence poétique qui se répercute dans l'écriture et n'est pas uniquement une étiquette. Selon cette proposition, le poème traduit la conception poétique du poète ainsi que son auto-définition. La forme d'un écrit poétique définit ainsi la personne de l'auteur :

... dans le fond, c'est follement=drôle ! &=intéressant : <À propos de l'occasion> : 2 visions différentes d'1 seule=&=même promenade du soir ; (et dans chacune se montre 100% l'auteur entier!))) p. 102⁵⁴

On y perçoit l'idée de Schmidt d'une relation étroite entre le créateur et son œuvre, voire une conformité entre les deux. L'analyse de l'écrit permettrait ainsi des conclusions sur le caractère et la nature de la personne. Tandis que Schmidt avait employé cette idée d'une manière productive et ludique dans l'écriture de ses « analyses littéraires » sur Friedrich de la Motte Fouqué et Karl May, elle figure dans l'EdA au niveau de la narration, présentant deux conceptions différentes dans les personnages de Cosmo et de Fritzchen. À travers cette constellation narrative, Schmidt fournit une explication de sa propre conception poétique qu'il représente de nouveau dans des oppositions irréconciliables.

Le voyage de la délégation américaine à Tellingstedt se présente d'abord comme un voyage dans le passé et une nature obscure, menaçante et mythologique pour Cosmo (cf. premier chapitre). Le voyage à Fanø, en revanche, se propose comme une excursion aventureux qui lui permet d'être plus proche de Nipperchen de laquelle il est tombé amoureux. Pour Kolderup, le voyage à Fanø représente une occasion supplémentaire à sauver la réserve en convainquant Isis à continuer les subventions et Cosmo à prendre la succession.

Étant le lieu d'origine de Kolderup, l'île de Fanø symbolise la provenance et la tradition au niveau du récit initial. Le voyage à Fanø symbolise un voyage

54 « ... imgrunde iss es ja wâhnsinnich=comisch ! &=intéressant : <Über den Anlaß> : 2 verschiedene Auffassungen 1=&=desselbm AbendSpaziergang's ; (und in jeglicher steckt, 100%ig, der ganze Verfasser!))) ».

Troisième Partie

initiatique pour les deux jeunes couples qui représentent l'avenir de la réserve. Chacun des quatre personnages reçoit des conseils afin de développer certains traits de la personnalité que Schmidt leur attribue : Fritzchen développe ses capacités dans le domaine corporel (grâce à Isis) et Suse apprend les secrets (les portes cachées) de la maison ancienne. Nipperchen a pour la première fois ses menstruations, elle est désormais « femme », et Cosmo reçoit l'initiation la plus importante : il commence la succession de Kolderup, obtenant une vision et une conception claires de l'histoire littéraire ancienne et quel rôle elle doit jouer dans sa création littéraire.

Pendant le voyage, Kolderup pense ainsi au rôle que Cosmo prendra dans l'élysée, mais il pense aussi à la fonction de sa petite-fille, Suse. Dans la maison familiale sur Fanø, il lui montre les secrets familiaux. Kolderup ouvre la porte de sa maison familiale, accédant ainsi au passé et aux trésors culturels qui s'y trouvent (p. 179). Dans la maison, il souhaite initier Suse aux secrets familiaux en lui faisant découvrir une pièce secrète :

Il a introduit la clé longue et la tourne à présent - ? - : sans effort ni bruit !; (on l'a toujours bien lubrifié !) - !): « Oui, c'est un secret de famille; (peu de gens n'en étaient au courant – maintenant il ne reste que nous=deux).- « (- : ⁵⁵

Schmidt joue avec les notions de « secret » et de « mystérieux », soulignant l'exclusivité et le caractère choisi et sélectionné de l'initiation. « Man hats immer gut=geölt gehalten » indique une tradition qui veille sur les biens et les transmet à la génération future. La visite de la maison familiale à Sønderho représente en fait une « visite » de l'histoire littéraire et de la tradition. La maison possède plusieurs chemins secrets et ne montre pas tout son intérieur : elle détient des secrets que Kolderup révèle à Suse. Ces portes cachées sont des messages et informations invisibles, cachés derrière les murs, c'est-à-dire une façade.

Kolderup s'est soigneusement occupé de l'éducation de sa petite-fille comprenant « Livre & Image & Audio » (« Buch & Bild & Tonband », p. 61). Malgré cette éducation intensive, Suse n'est pas un successeur digne de l'héritage intellectuel. Elle ne tient pas les mêmes conceptions artistiques que son grand-père et emploie

55 EdA p. 185 « Er hat den, langen, Schlüssel eingeschob'm, und dreht nun - ? - : leicht & lautlos !; (man hat's immer gut=geölt gehalten !) - !): « Ja ; dis'ss 'Das FamilienGeheimnis' ; (das nur die Wenichstn wusstn – jetzt sind ja nur Wir=Beide noch übrig). - « (- : ».

Troisième Partie

son savoir et sa capacité d'analyse à bien d'autres buts qu'intentionnés par Kolderup. Ce dernier aspire à une érudition hors norme qui lui permet une meilleure compréhension des événements produits par les êtres humains. Sa connaissance des hommes l'aide dans son métier de juge (de paix), qui est une contraction des deux fonctions de patriarche du village et de gérant de la tradition culturelle. Alors que Kolderup, comme presque tous les protagonistes de Schmidt, se retrouve dans le domaine de l'esprit (*Geist*), Suse vise des plaisirs corporels et des satisfactions matérielles.

Kolderup insiste sur la ligne d'héritage de Suse (« C'est aussi Ta=Maison-mère ! », « Auch=*Dein* StammHaus, Suse ! » p. 156), essayant de connecter sa petite-fille à la tradition. L'auteur propose ici un partage de la réserve : le poète (Cosmo) n'est pas le responsable de la réserve, il ne l'administre pas, mais se concentre sur la production artistique. La responsabilité organisatrice et administrative est cependant entre les mains de Suse, dépeinte plus apte à cette fonction par son côté pratique et pragmatique. L'héritage matériel reste dans une succession biologique, tandis que l'héritage intellectuel se transmet sur une personne de choix, non-biologique. Le poète Cosmo ne tient ainsi pas de réel pouvoir concret, qui reste dans les mains de Suse, représenté par la clé de la maison. L'auteur semble procéder à une distinction entre la création poétique et l'administration culturelle. Alors que Kolderup réunissait les deux côtés, il semble ne plus croire la génération future capable d'assurer cette double fonction.

Le caractère envahissant et pragmatique de Suse est à l'opposé de la personnalité de Cosmo. Plusieurs fois, ce dernier est décrit comme éloigné de la réalité : « inimaginablement naïf, (un 'poète,' quoi) » (p. 270).⁵⁶ Les deux amoureux NC sont considérés comme « footloose in a world of their own » (p. 188) avec Nipperchen qui n'a « vraiment pas peu d'imagination » (p. 96) et Cosmo « plein de fantaisies, en mots et œuvres » (p. 188).⁵⁷ Les deux représentent une image stéréotypée du poète naïf et incompetent dans le monde réel. L'image du poète naïf n'est pas seulement anachronique, mais correspond également à un *topos*

⁵⁶ « unvorstellbar weltfremd, ('Dichter' ebn) ».

⁵⁷ « wahrlich keine kleine Einbildungskraft », « voller Fantasterey, in Wortn & Werkn ».

Troisième Partie

néгатif dans l'œuvre de Schmidt qui exige une conscience, un calcul et une émancipation totale du poète.

Alors que Suse semble correspondre au contre-modèle de l'existence poétique défendue par Schmidt, la relation entre Kolderup et sa petite fille est très importante. Les deux confèrent sur la relation entre Cosmo et Nipperchen qu'ils mettent en scène, observent et manipulent ensemble.

La conception poétique ne se transmet ainsi pas par naissance, mais se fonde sur un choix presque rationnel : Kolderup a choisi Cosmo en tant qu'héritier poétique, tel que Schmidt a sélectionné consciemment les poètes prédécesseurs avec lesquels il s'inscrit dans une lignée. La transmission familiale est ainsi mise en échec : ce n'est pas la filiation biologique qui garantit une entente ni une succession digne. L'échec et par conséquent le rejet de la biologie, renforce la « filiation par choix » selon une correspondance de l'esprit (Geist), c'est-à-dire une ressemblance des « natures » des poètes, de leurs visions et formes d'expression, tel que nous l'avons vu dans la lignée que Schmidt dresse entre lui-même et Jules Verne (et aussi d'autres « ancêtres »). La filiation est donc mentale et non biologique, elle est choisie et formée activement. Dans cet acte, l'esprit comme une force intellectuelle et volonté d'autonomie et d'auto-détermination, se soulève au-delà des conditions biologiques et corporelles et s'impose : l'individu se crée ainsi au-dessus du contexte attribué par naissance.

Dans cette auto-définition, le poète selon Schmidt ne se définit cependant pas selon des critères individuels et inventés, mais doit s'intégrer dans la tradition et l'histoire littéraires déjà existantes. Ceux-ci lui fournissent un cadre de développement, des critères et des normes ainsi que le matériau de formes littéraires, de réflexions entamées et de mots et formulations.

La tradition est ainsi la première référence, livrant le matériel et le cadre à toute production poétique. Le voyage à la maison Kolderup sur l'île contaminée Fanø en est l'incarnation.⁵⁸ Elle a déjà 200 ans et Kolderup indique ne pas y avoir mis les pieds depuis 40 ans (p. 156). L'idée d'une île contaminée et désertée est nouvelle

⁵⁸ Après avoir vérifié, Proserpina rapporte que le rayonnement nucléaire sur l'île ne permet qu'une visite de moins de dix jours. BA IV/2, p. 158.

Troisième Partie

dans l'œuvre de Schmidt et marque la dernière étape d'une désillusion. L'île contaminée et la tradition littéraire désertée indique une critique inouïe dans la littérature de Schmidt qui mettait toujours en avant la tradition littéraire ainsi que le motif de l'île qui avaient tous les deux des positions sacrées dans l'œuvre de Schmidt.

Le propos de l'EdA est pourtant ambigu puisque Kolderup enseigne à Cosmo de créer de la littérature en référence à la tradition. La visite de Fanø se déroule dans les termes d'une création littéraire artisanale, représentée à travers l'ouverture et la réorganisation de la maison sur Fanø à l'aide d'outils. La référence à la maison ancienne et l'invocation de la tradition indiquent que l'avenir n'est possible qu'en référence au passé, voire qu'en reprise du passé. Pour aborder la tradition littéraire, c'est-à-dire « accoster sur l'île de la poésie », le poète doit être équipé « d'outils » qui permettent de rompre et ensuite de reconstruire fidèlement la réutilisation des formes et des motifs littéraires dont Schmidt constitue sa poétologie :

Surtout une hache et un pied-de-biche ! (La prochaine fois : marteau, clous, un rouleau de ficelle. - ?: ciseau ; et votre trousseau de passe-partout, jawohl. Et les boîtes, avec l'emballage [...] p. 177⁵⁹

Kolderup rappelle constamment que l'île est déserte et qu'elle n'a pas été visitée depuis longtemps. Arrivé à la maison, il prend la « bonne clé » (« 'richtijn' Schlüssel ») afin d'ouvrir la porte mais n'y parvient pas et appelle Cosmo à l'aide. La « remise des clés » de Kolderup à Cosmo est une scène chargée de symbolique. La maison a été construite sur du sable, signe de la désuétude et de la vanité (« 'VergänglichkeitsGefühl' » p. 179). Kolderup se met cependant directement « au travail » en déléguant les missions à faire : préparer le feu, le repas, les chambres à coucher, la pompe à eau... Ils remettent tout en route, notamment le feu et l'eau courante. Le vieillard, qui n'a pas produit d'écrits littéraires depuis des années, renoue avec le passé, l'histoire et la tradition littéraire, en testant si tout fonctionne encore correctement. Cosmo est d'ailleurs le seul à pouvoir pomper de l'eau de la citerne, grâce à sa force physique. Sa manière de procéder est pourtant encore un peu brutale,⁶⁰ étant donné que c'est la première fois qu'il est obligé de pomper de

59 « Vor allem Axt & BrechEisn ! (Beim nächstn Mal Hammer Näg'l BindfadnRoll'n. - ?: Stemmeisn ; und Ihr Bund Dietriche, jawoll. Und die Kisten ; mit dem PackMaterial. [...] ».

60 « da bleibt dem Schweng'l ja auch nur die Wahl : funktionieren oder ab=brechen ».

Troisième Partie

l'eau. Le jeune poète gâté venant des États-Unis apprend ici une vie différente, symbolique de l'apprentissage poétique. Cette vie de poète est incarnée dans le récit par un travail corporel exigeant une grande force physique. Tout doit cependant être « trèsrapide & hautmentprécis » (« ganzschnell & hochpräzis ») puisque Kolderup n'a pas beaucoup de temps pour l'initiation de Cosmo.

L'initiation du poète Cosmo inclut également Nipperchen étant sa future épouse. L'initiation s'étend sur les deux et se répercute dans une expérience corporelle : ils subissent tous les deux une transformation au niveau physique. Nipperchen a ses premières menstruations sur Sønderho, c'est-à-dire qu'elle peut concevoir désormais. Cosmo, en revanche, souffre de constipation que Fritzchen peut soulager grâce à un purgatif (p. 208). La scène constitue littéralement une purge de Cosmo, qui est libéré des restes de son existence antérieure et se prépare à sa nouvelle existence de poète de la réserve. Le contexte est explicité par une parallélisation avec Goethe, qui aurait souffert de constipation. Sur la même page, Schmidt fait référence à Goethe, qui a été faussement déclaré mort en 1823 alors que sa maladie n'était qu'une constipation.⁶¹ Une purge lui aurait apporté du soulagement, si bien qu'il reprend la production littéraire.⁶² Le purgatif est ainsi une mort symbolique, signe d'une évolution initiatique qui annonce la nouvelle étape de l'individu. Cette transformation de Cosmo, de l'Américain à l'habitant de la réserve,⁶³ concerne surtout son existence poétique : grâce à l'apprentissage qu'il reçoit de Kolderup, il se transforme de poète naïf et choyé en poète capable de vivre dans de dures conditions nécessitant une certaine force physique.

Pendant la demie nuit que le groupe passe à Sønderho, les deux jeunes couples arrivent à contourner le verdict de Kolderup (de ne pas « créer une maison de tolérance ») et passent la nuit avec leurs partenaires respectifs. Néanmoins, Nipperchen et Cosmo ne font pas l'amour. L'épisode de la nuit sur Sønderho

61 Goethe est l'une des strates constantes qu'on retrouve tout au long du texte. L'application de la matière de Faust ainsi que des commentaires et extraits de Goethe (personnels ou fictionnels) créent l'une des mondes parallèles à l'EdA.

62 « Er lebt noch ! Und jetzt ist der Herrliche so=wohl, wie man es nur verlangen kann : Er hat schon wieder Manuskript[e] eingesandt... », p. 208.

63 « vom Amerikaner zum Reservatsbewohner », cf. Martin Lowsky, *Auf den Spuren von Karl Mays Ulanen. Mays Kolportage und Molières Theater in Arno Schmidts 'Die Schule der Atheisten'*. In : *Zettelkasten n° 6*. Ed. par Thomas Krömmelbein. Frankfurt sur le Main, 1986. pp. 21-46. Stefan Voigt, *In der Auflösung begriffen*, op.cit.

Troisième Partie

présente une image assez grotesque de Nipperchen saignant et de Cosmo courant constamment aux toilettes. Dans son grotesque, cette image souligne la condition humaine que Schmidt met en exergue avant toute idéalisation, voire divinisation de l'homme. On remarque une représentation particulière et souvent désagréable des fonctions et des conditions corporelles des êtres humains dans l'EdA. D'un regard impitoyable et d'une description exagérée, Schmidt dépeint l'être humain dans toute sa faiblesse corporelle incluant à la fois la soumission de l'être humain sous des pulsions, le flétrissement inévitable de l'âge et aussi un certain dégoût du fonctionnement du corps humain. À l'époque de l'œuvre tardive, il semble que l'auteur vieillissant rappelle la dominance du corps sur le monde de l'esprit. En même temps, on décèle une forte hostilité de l'auteur à l'égard du monde sensible et physique.

L'amour physique n'a pas lieu dans le cas de Nipperchen et Cosmo et la « procréation » se transfère sur un niveau artistique : une femme « spirituelle » permet la création de « spilitual childels evelywhere ! », comme le raconte Seng Wu (p. 188). Nipperchen sera alors une femme comme « ENTHUSIASMUSE » (p. 209) pour Cosmo, un idéal qui renoue avec l'image des premiers récits. L'amour physique et la pulsion sexuelle sont sublimés et se transposent sur un plan supérieur artistique : l'acte sexuel se transforme en acte créateur poétique. Cette sublimation permet une réinterprétation des termes de (pro)création, de conception et d'acte avec lesquels Schmidt joue tout au long de l'EdA relevant l'ambiguïté des mots.

Dans son éducation de Cosmo, Kolderup lui indique la manière « analytique » nécessaire du poète, qu'il met en analogie avec celle du scientifique. Pendant la visite sur Fanø, les hommes et les femmes politiques siègent et négocient, alors que Kolderup et Cosmo remballent une multitude d'œuvres d'art que Kolderup souhaite emporter à Tellingstedt. En emballant les objets, Kolderup les détaille à Cosmo, lui fournissant un modèle de déchiffrement, une méthode d'analyse, d'évaluation et de classement des ouvrages. À la manière du jeune Kolderup sur Spenser-Island, le poète (Cosmo) doit se repérer dans les ouvrages artistiques, qui s'étalent devant lui comme un paysage. Kolderup cite de préférence des ouvrages

Troisième Partie

de naturalistes, comme celui de (Louis Claude de Saulces de) Freycinet (p. 184), géographe, explorateur et naturaliste français du XIX^e siècle. Le père Schweighäuser aurait lu son ouvrage à Sønderhø et depuis, dit toujours « Malouines » pour désigner les îles Falkland afin d'agacer le professeur Butt :

Vous devez le dépecer : MALO'uines ; parce qu'elles étaient visitées surtout de marins de St Malo dans les années 1710=20... p. 184⁶⁴

La référence aux géographes, explorateurs et naturalistes se recoupe avec l'idée d'une analyse du paysage et de l'environnement ainsi qu'avec l'opinion ferme de trouver une explication rationnelle à tout mystère. L'ouverture des portes de la maison ancienne est ainsi une image pour le décodage de textes anciens. Ce parallèle est pourtant mis en abyme en étant doublé d'une connotation sexuelle : l'introduction d'une clé dans la serrure se compare avec l'acte sexuel, désignant ce moment comme l'origine de la (pro-)création. Schmidt joue avec la double connotation de la création, poétique et biologique, du moment-clé de l'inspiration ou de la fécondation biologique. Dans le discours sur la tradition et sur la poésie, on décèle ainsi une connotation sexuelle, qui rend le propos ambigu et ébranle la conception de la création littéraire de Schmidt. L'ambiguïté de la visite sur l'île contaminée de Fanø, et ainsi de la relation entre auteur et tradition, illustre une crise de la poésie chez Schmidt. La création littéraire se réalise toujours avec des outils, mais l'ambiguïté sexuelle est omniprésente et Kolderup semble résigné, comme s'il répétait le « mode d'emploi » sans motivation.

Parallèlement au voyage à Sønderho, se place le récit Spenser-Island. Tandis que l'épisode sur Fanø représente une initiation physique, la narration Spenser-Island correspond à une initiation conceptuelle pour Cosmo.

Les deux voyages, l'un réel l'autre imaginé, se mettent en parallèle et se comprennent dans une interdépendance. La description de l'île Spenser s'inspire des sites et vues de Fanø et les deux voyages représentent une image pour la création poétique. Au niveau de la narration, les deux voyages sont enchâssés et s'influencent mutuellement.

64 « Sie müßn sich's zerlegn : MALO'uinen ; weil die, in den Jahren 1710=20, vorwiegend von Seefahrern aus St.Malo besucht wurden ; (die beidn HauptInsln hießn damals 'Conti' und 'Mailand') ».

Troisième Partie

La première scène de l'épisode Spenser se termine sur une définition de « l'appareil idéal littéraire » (« Ideale LiteraturBetrieb ») comme « un service croisé entre aïeul & petit-fils » (« ein verschränkter Ahnen=, & Enkel=Dienst », p. 177). Pendant la visite sur l'île de Fanø, Kolderup initie le jeune Cosmo à cette idée d'un atelier littéraire et règle la succession et l'héritage de ses biens matériels ainsi que de ses idées et conceptions immatérielles. L'épisode Sønderho s'entremêle avec l'épisode Spenser, relatant en même temps les clés à l'initiation de Cosmo et présentant les valeurs paraboliques de ces sous-récits.

La jonction de Fanø et de Spenser au niveau de la narration correspond à un parallèle entre le monde physique (voyage réel) et le monde de l'art (voyage imaginé).

Afin de fournir une « éducation athée » à Cosmo, le vieux Kolderup raconte l'histoire d'un naufrage qu'il aurait vécu une quarantaine d'années auparavant avec le père de Cosmo et la mère d'Isis. Pendant ce voyage, plus précisément pendant ce naufrage sur une île déserte, deux groupes s'affrontent, les uns athées, les autres chrétiens. Kolderup se retrouve dans le groupe des athées avec le père de Cosmo, Gottfegd Schweighäuser, philologue de langues anciennes, et Karl Friedrich Butt, professeur de philosophie de la RDA. L'épisode Spenser-Island raconte leur naufrage sur l'île, les pénuries qu'ils endurent avant d'être sauvés et la conversion au christianisme du professeur de philosophie.

Tandis que le voyage à Fanø constitue une expérience réelle pour Cosmo, le récit Spenser-Island réclame une nature différente, idéale et littéraire puisqu'il s'agit d'une narration. À travers ce récit, Kolderup fournit à Cosmo les sources et mythes fondateurs pour son identité de poète qui se composent d'un côté de l'opposition chrétiens/athées et de l'autre côté du rôle de Gottfegd Schweighäuser, le père fictif de Cosmo. Au cours de cette narration, Kolderup retrouve momentanément ses forces et développe une motivation bien supérieure aux explications sur Fanø.

2.2.2. L'apprentissage de Spenser-Island

2.2.2.1. L'école des Robinsons de Jules Verne

L'épisode de Spenser-Island trouve son modèle dans *L'École des Robinsons* de Jules Verne, paru en 1882.⁶⁵ Dans l'épisode Spenser-Island, on note le même procédé qu'à l'époque de *La République des Savants* où Schmidt se servait de la forme et du cadre de *L'île à hélice* afin de les remplir d'un nouveau contenu. Dans l'article *Les poètes et leurs compagnons : Jules Verne*, Schmidt résume sa relation aux textes de Verne, parlant de *L'île à hélice* et aussi du projet de l'EdA :

Mis à part le fait que j'ai encore 1 autre livre de VERNE en réserve ; où il gaspille, similaire au cas de *L'île à hélice*, une idée brillante en créant une fabulation banale et maniériste qu'il tresse autour de l'idée générale d'une manière de vannier.⁶⁶

« L'idée géniale » du roman de Verne que Schmidt réutilise est la mise à l'épreuve d'une conviction personnelle dans une situation qui est perçue comme réelle et dure pour la personne testée, mais qui est effectivement mise en scène. Dans l'épisode chez Schmidt, le jeune Kolderup et le professeur Butt vivent un faux naufrage qui les fait échouer sur une île de l'océan Pacifique. Pendant leur séjour sur l'île hostile et dangereuse, les deux athées voient leur conviction d'athées mise à l'épreuve. L'épisode s'achève quand Butt se convertit.

Le roman de Verne narre le naufrage et la survie robinsonesque de Godfrey et de son professeur de danse, T. Artelett, sur l'île Spencer. Cette expérience n'est pourtant qu'une mise en scène par l'oncle de Godfrey, le millionnaire William W. Kolderup. Ce dernier a élaboré une sorte de parcours de Robinson afin de faire perdre le goût des aventures à son neveu. Le jeune Godfrey Morgan souhaitait partir en voyage avant de se marier, ce que son oncle finalement permet et soutient financièrement. Le voyage se réalise sur l'un de ses bateaux nommé *Dream*. En secret, l'oncle Kolderup met cependant en scène un naufrage qui fait échouer Godfrey et son professeur, appelé Tartelett, sur une île déserte du nom de Spencer.

65 Cités d'après Jules Verne, *L'école des Robinsons*, in : *Les romans des îles*. Omnibus, 2010. pp. 703-831. Jules Verne, *Die Eissphinx. Die Schule der Robinsons*. Frankfurt: Bärmeier & Nickel, 1968. Afin de simplifier les références, *L'école des Robinsons* sera abrégée EdR dans la suite.

66 « Ganz abgesehen davon, daß ich noch 1 weiteres Buch VERNE's in petto habe ; wo er, ähnlich, wie in der 'Propellerinsel', einen glänzenden Grundeinfall dadurch verplemperte, daß er ein banales, ja läppisches Fabuliergeranke korbmachern drum=herum flocht ... ». BA III/4, p. 423.

Troisième Partie

Le jeune homme y vit les aventures qu'il a tant désirées (animaux dangereux, vie de Robinson, rencontre de gens sauvages...). À la fin, Kolderup débarque, l'illusion est levée et Godfrey se marie. Il explique : « ... j'ai cru utile de t'envoyer faire ton apprentissage de Robinson! » (p. 826).

Schmidt rapproche son récit Spenser-Island notablement du récit de Verne, livrant une contre-facture de *L'école des Robinsons*.⁶⁷ Schmidt ne garde pas seulement plusieurs noms de personnages, mais il reprend également l'idée d'un naufrage mis en scène. Revenant à l'opposition à la religion, Schmidt crée une contre-image à la littérature : chez lui, c'est une organisation chrétienne du nom de « United Christendom » (p. 299), organisation secrète qui opère de manière ciblée (et avec un grand fond financier)⁶⁸ sur quelques individus précis qu'ils convainquent de se convertir. Schmidt réinvente la fausse expérience de Robinson chez Verne dans les termes d'une opposition entre athées et chrétiens.

L'emploi du motif de naufrage qui initie un développement personnel dans l'EdA montre une variation et une adaptation de ce motif aux termes et visions de Schmidt. L'idée dans le roman de Verne traduit déjà le motif d'un faux naufrage et d'une illusion trompeuse associés à une expérience robinsonesque. Schmidt y ajoute l'épreuve de la conviction, de la vigueur d'esprit et de la persévérance, tel qu'on le connaît par exemple du livre de Job ou de la tragédie *Faust* de Goethe. Dans cette épreuve, Dieu et satan font un pari sur la conviction et la persévérance de l'humain. Dans le cas de l'EdA, le couple Dieu/satan est remplacé par United Christendom et Schweighäuser qui mettent en scène le naufrage sur Spenser-Island afin de tester la conviction des athées et éventuellement faire des prosélytes. L'épreuve des athées se déploie comme un récit aventureux conjuguant le naufrage, l'île inhabitée ainsi que des tentations et des chimères de la religion.

Dans cette reprise d'un roman de Verne, on décèle le même procédé que dans la RdS où l'auteur Schmidt se sert d'un roman de Verne dont il emploie un certain

67 Cf. Axel Dunker, *Robinsonade*. In : *Handbuch der literarischen Gattungen*. Ed. par Dieter Lamping et al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009. p. 626.

68 « (Gebildet aus dem 'conscience=money' abschramminder Mülljardäre, plus staatlichn ZuSchüssn ; (als FirmenZeichn ein Pentagon : Die finanzier'n lauter solche Projekte!)) » p. 299.

Troisième Partie

cadre, un lieu et une idée (comme l'île divisée ou l'expérience robinsonesque mise en scène), afin de présenter ces éléments à l'intérieur d'une connotation différente, par exemple les références politiques contemporaines sur l'IRAS ou la compétition de convictions sur Spenser-Island.

Le naufrage sur l'île se déroule selon le même protocole chez Verne et Schmidt : le groupe au bateau se voit surpris par une tempête pendant le dîner, le capitaine du bateau est au courant de la mise en scène et, responsable de sa réalisation, il feint une chute considérable du climat (référence au baromètre). Un bruit annonce que le bateau coule et les passagers sont jetés à la mer afin de les préserver du maëlstrom du bateau coulant.⁶⁹ Le capitaine déclare devoir rester jusqu'à la fin : « Ich muß bis zuletzt aus=harrön! » (Schmidt) – « Mon devoir m'oblige à rester le dernier à bord, et je reste! » (Verne). Les pages 202 et 740 dans *L'École des Robinsons* (version allemande pp. 242-243) montrent l'évidence des parallèles :

« WIR SINK'N!!! » (SdA) – « Nous coulons, nous coulons » (EdR)
« das Deck iss tatsächlich schon fast in gleicher Höhe mit dem Wasser! » (SdA) –
« L'eau arrivait presque à la hauteur du pont. » (EdR)⁷⁰

Ces exemples illustrent l'étroite relation entre le texte de Verne et l'épisode de Spenser-Island dans l'EdA, tout en témoignant de la différence dans le style d'écriture de ces deux auteurs.

C'est cependant l'auteur même qui souligne le lien et la reprise de *L'École des Robinsons* dans *L'École des Athées* à travers nombre d'imitations, comme par exemple l'abri dans un arbre creux (BA IV/2, p. 263) ou l'apparition d'un « sauvage » du nom de Carèfinotu (Verne p. 827) et « 'Karefinotu' oder ähnlich? » (BA IV/2, p. 262). Ce dernier représente l'indigène (le « sauvage ») Vendredi dans *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, un élément que le personnage Kolderup de Verne juge indispensable dans l'expérience robinsonesque. En outre, on retrouve les points-clés comme le déroulement basique de l'expérience (voyage, naufrage,

⁶⁹ Dieter Kuhn a retracé les détails correspondants entre les deux récits, telle la chute météorologique en mer et l'explosion qui amènent au naufrage les personnages. Certains propos sont cités littéralement chez Schmidt. Il s'agit cependant de discours direct, ce qui montre la parallèle entre les deux récits, mais ne livre pas d'indication sur l'interprétation de l'épisode chez Schmidt. Cf. Kuhn, *Die Schule der Atheisten* (I). In : BBO n° 7-8, 1974. pp. 3-5.

⁷⁰ « Wir sinken, wir sinken! » (Jules Verne, *Die Eissphinx. Die Schule der Robinsons*. Francfort s. M. : Bärmeier & Nickel, 1968., p. 242). « Schon erreichte das Wasser die Höhe des Decks. » (Ibid., p. 243). « Meine Pflicht befiehlt, daß ich bis zum letzten Augenblick an Bord bleibe. » (EdA, BA IV/2, p 243).

Troisième Partie

survie). Le roman de Verne représente ainsi une prise de position quant au roman de robinson et en fournit une parodie à travers la mise en scène de l'expérience robinsonnesque.

Dans sa reconstruction de *L'École des Robinsons*, Schmidt souligne surtout cette idée d'une mise en scène et non l'expérience de Robinson.

À travers l'épisode Spenser-Island, Schmidt fournit une interrogation sur « la mise en scène » illustrée dans l'opposition des deux groupes missionnaires et athées. Pendant le voyage en bateau, ces deux groupes se livrent déjà à des discussions qui fixent le cadre de l'expérience : l'aventure recherchée par Godfrey Morgan est remplacée par une réflexion sur la « croyance », autrement dit sur la détermination, la conviction et les principes personnels. Sur l'île, Schmidt se concentre sur les échanges entre Butt, Kolderup, Marjorie et Chadband, et renonce à une narration extensive des « aventures ». Les épisodes-clés de Robinson, telles la construction d'une cabane ou la rencontre avec « le sauvage », sont réduites à de courts passages qui relèvent visiblement du décor et ne se retrouvent pas au cœur du récit. Cette reprise de Verne par Schmidt illustre le procédé de Schmidt à réutiliser des formes littéraires, motifs, intrigues et constellations afin d'en faire une nouvelle création.

Le jeune poète Cosmo apprend deux aspects de la création poétique à travers l'épisode Spenser-Island. D'un côté, le récit illustre au niveau formelle sa composition et sa création à partir de différentes sources littéraires. De l'autre côté, le récit fournit une démonstration qui définit le poète à être nécessairement « athée ».

À travers le récit Spenser-Island, Kolderup montre l'art du récit qui se nourrit de différentes sources parallèles. Celles-ci se regroupent dans l'épisode Spenser-Island thématiquement autour du motif du naufrage. Schmidt/Kolderup cite des auteurs antérieurs et leurs textes qui représentent ce motif. Les auteurs forment un ensemble éclectique réunissant non seulement Jules Verne et William Shakespeare avec *La Tempête*, mais aussi par exemple la Bible et les « classiques » d'Arno Schmidt. Parmi ceux-ci, on compte E.A. Poe, Ludvig Holberg, James F. Cooper,

Troisième Partie

Johann Gottfried Schnabel, ainsi que des auteurs de rang littéraire très différent : Sue, Stevenson, Storm, Däubler, Fletcher, Freycinet.⁷¹ Ces références et sources représentent une variation du motif du naufrage duquel Schmidt s'inspire. Ils forment un réseau intertextuel qui crée le cosmos littéraire que Schmidt évoque sans cesse dans son œuvre. Dans le texte de l'EdA, ces références sont cependant mises en relief et ainsi tourné en dérision. Ceci montre un emploi du motif et des textes des prédécesseurs d'une manière autonome et ironique qui se recoupe avec la présentation ambiguë de la tradition à travers le voyage à Fanø.

Le motif du naufrage rappelle également l'emploi de la métaphore du naufrage par Hans Blumenberg comme image de l'existence humaine (« Daseinsmetapher »).⁷² Il s'agit d'un motif récurrent dans la littérature que le philosophe a ensuite défini comme une image propre avec laquelle l'homme moderne décrit sa situation. Chez Schmidt, on retrouve la même image dans l'article intitulé *Les poètes et leurs compagnons*, datant de 1955 : « Mais, en revanche, nous sommes une communauté de détresse sur un radeau sphérique... ».⁷³ Selon cet article, la communauté de détresse oblige les hommes à réunir les scientifiques/techniciens et les écrivains/poètes. Dans l'EdA, le naufrage du bateau Kandace se réalise dans une iconographie apocalyptique décrivant les hurlements de plusieurs mille passagers (p. 202) alors qu'il y avait uniquement deux cabines. Conforme à l'imaginaire chrétien de l'apocalypse, les êtres humains sont nus, l'énonciation « naufrage » se fait en plusieurs langues, ils vont vers le noir et Chadband annonce la rencontre imminente avec Dieu « Prepare to meet your Maker ! » (p. 202). Schmidt emploie ainsi explicitement des motifs chrétiens qu'il noue à d'autres représentations du naufrage. L'auteur montre dans un premier temps qu'il considère la Bible comme un ouvrage littéraire et non divin, pareil aux autres sources qu'il emploie. Dans un deuxième temps, les connotations religieuses révèlent également une démonstration par la négative : en tournant en dérision les motifs et les représentations chrétiens, Schmidt illustre une conception « athée »

71 Cf. Voigt, *In der Auflösung begriffen*, p. 221.

72 Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1979.

73 « *Dabei sind wir doch eine Notgemeinschaft von Schiffbrüchigen auf einem Kugelfloß...* » Cf. Arno Schmidt, *Dichter und ihre Gesellen*, BA III/3, pp. 285-291. Ici p. 287.

du poète.

2.2.2.2. Le poète athée

À travers le récit Spenser-Island, Schmidt dresse un portrait idéal de « l'athée » qui se caractérise par une incorruptibilité et une compétence d'analyse qui l'empêche à se laisser duper par des constructions mensongères et des illusions chimériques. Afin de ne pas produire des illusions chimériques lui-même, le poète athée doit correspondre à l'idée de poète artisan qui se distingue et se démarque du poète enthousiaste. La caractéristique « d'athée » est ici synonyme d'incorruptibilité et de création artisanale.

Schweighäuser est philologue en langues anciennes et représente ainsi la langue, l'histoire et la tradition savantes. Le poète se voit alors toujours héritier de la langue et se définit dans une vision de filiation et d'une historicité, tel que nous l'avons vu au cours de notre analyse. En outre, Kolderup fournit à Cosmo une « éducation d'athée » qui lui enseigne à travers la démonstration négative de la conversion de Butt à ne pas être dupe des constructions mensongères et des illusions chimériques. En même temps, le personnage de Schweighäuser indique une méthode de création non-chimérique qui se recoupe avec l'idée d'un poète artisan qui crée ses écrits non pas par inspiration, mais par un travail laborieux de lecture et reprise de formes littéraires.

À travers ce récit, Cosmo apprend premièrement à « voir » différemment car la vision des poètes va plus loin que les phénomènes visibles et quantifiables. Deuxièmement, il apprend à valoriser la tradition paternelle, et troisièmement à considérer la langue comme source absolue du poète. Le « père » Schweighäuser, philologue de langues anciennes et grand metteur en scène de Spenser-Island, symbolise la langue comme lieu de création. À travers le personnage de Schweighäuser, Kolderup fournit l'image d'un père fictif à Cosmo, qui, en réalité, n'a jamais connu son père.⁷⁴ En dépit de son opposition au Dieu chrétien, le père Schweighäuser est décrit sous des traits similaires. Il apparaît surdimensionné (« riesngroß », « (gewalltijn!) Brauen » p. 163), doté d'une voix inhumaine

⁷⁴ « Mein (nie=erblickter) Vater ! » p. 147.

Troisième Partie

(« unmenschlich » ibid.) et d'une force corporelle immense comparable à celle d'haltérophile, un « athlète de poids lourd » (« SchwerathletnAchsln » p. 171, 191).

Nous avons vu que l'épisode Spenser-Island se calque sur le roman *L'École des Robinsons* de Jules Verne tout en le réinventant comme une mise à l'épreuve des athées. Cette épreuve possède alors une origine chrétienne montrant le schéma classique d'une épreuve chrétienne mais de manière inversée. Dans l'EdA, ce ne sont pas une foi religieuse, la croyance et la fidélité du croyant envers Dieu, mais une « foi athée » qui est testée au travers les dures conditions de vie sur l'île.

Le récit Spenser-Island met en scène une épreuve des athées où le philosophe se retrouve en compétition avec le poète. Tandis que Kolderup résiste, Butt se convertit au christianisme, dévasté par la faim et sous le charme séducteur de la missionnaire Marjorie. Dans le livre biblique de Job ainsi que dans *Faust* de Goethe, le Dieu chrétien et le diable font un pari sur la détermination et la dévotion de l'être humain. Dans l'EdA, on retrouve un scénario pareil où deux côtés font une sorte de « jeu de muscles » testant lequel des deux ressort le plus fort. Schweighäuser se retrouve dans le groupe sur le bateau *Königin Kandace*, mais disparaît au cours du naufrage afin de laisser seuls les deux missionnaires et les deux athées. Schweighäuser revient à la fin de l'épreuve comme le personnage Kolderup chez Verne, et explique la mise en scène du naufrage. La compétition se caractérise par un mesurage de force, comme l'illustre la présence d'haltères sur le bateau : après son entretien matinal, le chrétien Chadband a laissé ses haltères sur le pont. S'y retrouvant seul, Schweighäuser les prend sans problème dans sa main et montre ainsi qu'il est bien plus fort que les chrétiens.⁷⁵ L'image de la force corporelle des hommes est omniprésente dans l'EdA, ce qui montre constamment l'idée d'une compétition.

Dans cette inversion de l'épreuve chrétienne dans l'épisode Spenser-Island, on perçoit le même procédé que dans la preuve physico-démonologique de *Léviathan*

⁷⁵ « Er nimmt die, (von Jenem beidhändig zur HochStrecke gebrachte) geruhich in seine=eine Rechte: '?' - (!dreht sie noch im=HandGelenk!;) - / (da erscheint, über'm VorderLuknRand, CHADBAND's Gesichte: '?' -) // - ...) » BA IV/2, p. 177.

Troisième Partie

et de *Cosmas* : l'argumentation chrétienne est inversée afin de conserver le même développement argumentatif que l'auteur emploie pour montrer, voire « prouver », le contraire de ce que les chrétiens envisagent. Dans l'EdA, le christianisme est représentée comme générateur d'images fausses et d'illusions, telle la politique dans la RdS. Néanmoins, l'épreuve de Spenser-Island ne vise pas premièrement à décrédibiliser la religion chrétienne, mais à tester la méthode et la détermination des athées.

On y retrouve l'idéal d'une personne déterminée et rigoureuse, des caractéristiques autrefois attribuées au scientifique. Cet idéal décrit une personne (en général de sexe masculin) dévouée à une idée ou une conception intellectuelle et immatérielle, la poursuivant avec minutie sans jamais céder à un compromis « terrestre ».

Le pari qui oppose Dieu et le diable dans une vision chrétienne, est dissolu ici au profit d'une persuasion différente : à côté de la détermination et la dévotion personnelles, il s'agit surtout une compétition entre les métiers de philosophe (Butt) et de poète (Kolderup). La compétition entre poésie et philosophie se retrouve également dans d'autres textes de Schmidt. Dans un article de 1963 *Sommes-nous encore un peuple de poètes et de penseurs ? (Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker ?)*, l'auteur rapproche également ces deux métiers « athées ». Schmidt considère la philosophie et la poésie comme des domaines qui forment l'individu et travaillent avec les lettres :

En réalité, la philosophie ainsi que la littérature haute sont des domaines spécialisés et très compliqués qui n'exigent pas seulement un grand talent mais surtout une formation tout au long de la vie, de l'application & de l'auto-discipline ; et dont la difficulté n'est visible au peuple, puisqu'il utilise les mêmes signes dans son emploi quotidien, à savoir les lettres.⁷⁶

Selon cette citation, le philosophe et le poète proviennent ainsi de deux domaines très similaires en ce qui concerne le niveau de « spécialisation », c'est-à-dire le degré de technologie, avec une formation difficile à la langue, leur outil de travail. Dans la suite du texte, il ressort que Schmidt considère ces deux métiers comme

76 « In Wirklichkeit handelt es sich bei der Philosophie ebenso wie bei der Hochliteratur um sehr komplizierte Spezialgebiete, die nicht nur große Begabung erfordern, sondern vor allem lebenslängliche Schulung, Fleiß & Selbstdisziplinierung ; und deren Schwierigkeit nur dadurch dem Volke nicht sichtbar wird, weil es sich im alltäglichsten Umgang mit sich selbst genau der gleichen Zeichen bedient, nämlich der Buchstaben. » Arno Schmidt, *Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker ?* In : BA III/4, pp. 311- 321. Ici p. 312. [1963].

Troisième Partie

les « penseurs » de toute nation, qui sont en mesure de faire progresser intellectuellement le reste de la population. Dans l'EdA, la mascarade des chrétiens sert à désigner que seul le poète est capable de déchiffrer les illusions et développer une résistance à ces « tentations » chimériques. À l'époque de l'EdA, ce ne sont ni les scientifiques ni les philosophes qui contribuent à cette entreprise de déchiffrement. L'athée représente désormais celui en mesure de démystifier intellectuellement les énigmes. L'athée dans l'EdA se rapproche alors des caractéristiques du scientifique dans *Léviathan*.

En même temps, Schmidt éclaire la relation du poète au pouvoir divin et le danger d'une divinisation du poète même. Nous avons déjà souligné que Schmidt se montre très sensible quant à l'idée du poète génie. Sa conception de la poésie artisanale, technique et scientifique, se comprend comme un contre-projet à la conception d'un poète génie qui crée ses œuvres par inspiration.

Dans l'EdA, Schmidt parodie l'idée d'une inspiration et d'un poète génie qu'il rapproche du domaine faux du surnaturel, religieux et superstitieux. Les naufragés sur Spenser-Island assistent à une tempête durant laquelle la foudre allume un buisson « comme un coup de théâtre » (p. 253). Symbolisant la communication entre Dieu et les hommes, ce motif religieux du buisson ardent est cependant mis en scène par United Christendom. Dans l'EdA, le buisson ardent fournit le feu dont les quatre naufragés ont besoin. La personne qui va aller chercher le feu pour tous se rapproche de la figure de Prométhée :

« [Kolderup] rompt une branche dont l'extrémité vient seulement de s'allumer d'une petite flamme. Et la ramène, recourbé sous la pluie. Et la dépose sans mot dire devant l'arbre : adressé à qui de droit. Entre-temps, Marjorie a chuchoté : 'Pourquoi vous n'êtes pas parti vous-même ?', Professeur. : aller chercher du feu=du=ciel à la manière de Prométhée - : ? »⁷⁷ p. 253

Par la mise en abyme de l'acte prométhéen et le rapprochement au buisson ardent de la religion chrétienne, Schmidt se distancie de l'idée du poète prométhéen et montre la dérision de cette idée. La figure mythologique Prométhée relève d'un côté d'un contexte païen et ainsi anti-chrétien, et de l'autre côté, elle est liée à

⁷⁷ « [Kolderup] bricht ein'n Zweig, der grad erst ad Spizzen mit Flämmchen besetzt ist. Und bringt ihn zurück ; krumm durch'n Regn. Und legt ihn, stumm, vor'n Baum : für Den, den es angeht. Marjorie hat indess'n geflispert: 'Warum sind Sie nich selber gegangen?', Professor.: prometheisch Feuer=vom=Himmel holen - : ? ».

Troisième Partie

l'acte créateur. Dans la mythologie grecque, le titan Prométhée se rebelle contre les dieux en faveur des êtres humains : il leur apporte du feu (le savoir divin), ce qui contribue à leur évolution et permet le progrès. En châtement, Zeus l'enchaîne sur le mont Caucase.

Dans une perspective qui définit le poète comme un génie, la figure de Prométhée se rapproche du poète, désignant les deux comme porteurs de l'enthousiasme divin, l'étincelle géniale. C'est notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles que des poètes, notamment Shaftesbury (1671- 1713), *Letter concerning Enthusiasm* (1708), mais aussi Goethe *Prometheus* (1773), font cette comparaison. Le poète serait un « second Maker, a just PROMETHEUS under JOVE ». Le poète se retrouve ainsi dans la même position que Prométhée : défini par sa relation à Dieu (Jove = Jupiter). La relation entre titan et Dieu détermine les possibilités de création : même si l'acte créateur est autonome et témoigne d'une expression de rébellion (parce qu'il s'agit d'une manifestation d'autonomie par rapport à Dieu), le titan Prométhée se retrouve « en-dessous » de Jupiter.⁷⁸ Ainsi, l'acte créateur, malgré l'autonomie fondamentale que signifie la création, se retrouve dans un certain cadre de dépendance. Contrairement aux conceptions antérieures, le poète se conçoit précisément comme un créateur et non comme un imitateur. L'activité artistique reçoit ainsi le caractère de création individuelle et autonome.

L'esthétique du « poète-Prométhée » s'ancre dans l'auto-définition des poètes de l'époque *Sturm und Drang*, la *Geniezeit* en Allemagne. Celle-ci définissait les poètes de « génies », emplis d'enthousiasme, le souffle divin qui permet la création. Dans la *Germanistik* (études germaniques), la formulation de Shaftesbury est interprétée communément comme une parallélisation du poète avec la figure de Prométhée depuis l'étude d'Oskar Walzel.⁷⁹ Le motif de Prométhée connote l'idée de génie dans les textes littéraires représentant l'acte créateur. Le poète en la figure de Prométhée est partiellement divinisé : renouer avec le mythe permet une stylisation du poète et une fiction sur l'auteur.

Schmidt tourne en dérision l'idée du poète en tant que figure libératrice de

78 Cf. également Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. 2 tomes. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. p. 260.

79 Oskar Walzel, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*. 2^e édition. München, 1932.

Troisième Partie

l'humanité qui permet une divinisation de l'auteur. Selon cette conception, le poète est le libérateur de l'humanité d'un côté, et de l'autre côté, il possède une position supérieure et se distingue des autres hommes en ayant un accès au divin et recevant l'inspiration divine. De la même manière que l'auteur refuse la religion chrétienne et la croyance en un Dieu, il détruit également toute conception de divinité poétique qui se met à la place du Dieu chrétien. Le rapprochement entre le poète et Prométhée relève d'une stylisation du poète comme génie, et cette association ne se marie pas avec la conception de Schmidt du poète considéré comme un artisan laborieux.

Dans l'EdA, la scène de la prise du feu est suivie immédiatement d'une description de la guerre nucléaire que Kolderup aurait vécue en 1962. Cette expérience de Kolderup a eu lieu en France (dans le Pas-de-Calais près de St. Omer). Il s'agissait d'une attaque militaire qu'il raconte dans les termes d'une catastrophe naturelle, une tornade. Le parallélisme entre le phénomène naturel et l'expérience guerrière active une argumentation propre à Schmidt : la création sur Terre est mauvaise et la preuve ultime en est la guerre. La technologie guerrière est devenue « nature », autonome et indépendante de l'homme. Elle est décrite comme une tempête. Dans ses textes, Schmidt confronte la création poétique aux horreurs et destructions de la guerre, ce qui conduit à une argumentation contre la beauté poétique. La poésie et la littérature ne sont pas censées être belles puisque le monde n'est pas harmonieux et le poète doit en rendre compte dans ses écrits. Selon Schmidt, le poète qui se refuse à cette « vérité » qu'il peut saisir lui-même en regardant le monde, se montre aveuglé et dupé par une illusion.

On s'aperçoit que le poète « athée » se caractérise notamment par son regard analyste qui est en mesure de déceler l'image véritable du monde à travers une observation attentive. Il n'est pas dupe d'illusions et de manipulations, ce qui correspond au caractère « scientifique » des premiers protagonistes de Schmidt. Cette caractéristique persiste alors dans la définition du poète, cependant sans être nommée « scientifique », ni reliée au personnage scientifique. On remarque en même temps que la science était ainsi employée contre le domaine de la spéculation et du vague, notamment la religion mais aussi des conceptions

Troisième Partie

poétiques du poète génie.

Dans l'EdA, Schmidt fournit une satire de motifs chrétiens en mettant en scène un scénario nucléaire opposant une apocalypse et une rédemption à travers la figure de Cosmo. Le roman pousse à l'absurde l'idée d'un poète rédempteur, et ainsi divinisé, tout comme l'idée d'un livre supérieur. Le poète et le livre doivent être considérés comme des produits humains et terrestres sans origine ni nature divines. Le texte marque ainsi une attaque de la religion chrétienne, mais aussi de toute conception qui déifie le métier de poète, la personne du poète et l'acte créateur. Sur un ton radicalisé et explicité, Schmidt reformule sa critique d'une conception divine de l'acte créateur, telle que nous l'avons vu dans la RdS où il tourne en ridicule les vers de Hölderlin.

La narration de Spenser-Island est fondamentale en ce qui concerne l'identité de poète de Cosmo : ce dernier reprendra la place de poète actif de Kolderup et permettra ainsi la continuation de la réserve. Kolderup lui a offert un père comme modèle en lui définissant une certaine conception de la langue et de la littérature. Seul avec cette image du père admiré (mais imaginé), Cosmo devient un poète autonome. Par cette création, le « service croisé entre aïeul et petit-fils »⁸⁰ (p. 177) peut fonctionner. Kolderup s'est ainsi créé un petit-fils-poète selon sa conception qui prendra la contre-partie à Fritzchen.

80 « verschränkter Ahnen-, & Enkel=Dienst ».

B. Images et illusions

Dans cette deuxième partie, nous examinerons dans un premier temps la figure de l'apothicaire Fritzchen, l'antagoniste de Cosmo. Nous relèverons les sources littéraires de ce personnage fictif afin de mieux saisir l'illustration que Schmidt fait à travers le triangle Kolderup – Cosmo – Apothicaire et souligner les reprises et variations de conceptions précédentes. Dans un deuxième temps, nous étudierons les jeux et manipulations narratives auxquels Kolderup s'adonne et qui mettent en question la frontière entre réalité et fiction, mais en même temps distinguent différentes formes d'illusions et d'œuvres artistiques.

1. L'apothicaire Dämpfelleu

Cosmo et Fritzchen (appelé Apo ou Apothicaire) représentent deux types de poètes dont l'un représente l'illusion artistique et l'autre le leurre, le faux. Les noms retracent ici également leur nature : tandis que « Cosmo » représente l'harmonie du cosmos telle qu'elle parcourt l'œuvre schmidtienne, le nom abrégé « Apo » semble faire référence à l'apocalypse, la fin totale. En effet, ce personnage représente une existence poétique qui signifie la fin de la culture telle que Schmidt l'imagine dans l'EdA.

Schmidt explique leur conception poétique antinomique à travers leur relation aux deux filles Suse et Nipperchen ainsi qu'à travers leur vision du monde. Les deux jeunes poètes possèdent des aspects importants en commun : ils sont à peu près du même âge, ils forment respectivement un couple avec les amies Suse et Nipperchen et ils sont tous les deux poètes. Les deux jeunes hommes constituent un triangle avec le bien plus âgé Kolderup. Ce dernier se retrouve dans la position de mentor et de responsable, qui prépare sa succession. Fritzchen aspire à une existence de poète, mais sa position dans la réserve est marquée par un statut de pouvoir social. Dans sa pharmacie, il peut contrôler une importante partie des habitants en suivant de près leur état de santé. Il est connu également pour publier

Troisième Partie

régulièrement des articles médicaux, mais aussi des textes littéraires et des poèmes. En outre, il est le petit-ami de Suse, la petite-fille de Kolderup. Cette relation est marquée par un pragmatisme poussé des deux côtés. Suse a séduit l'un des seuls jeunes hommes de la réserve qui possèdent déjà une situation et, en outre, une ambition culturelle/littéraire et sociale.¹ Apo veille à sa relation avec Suse, puisqu'il espère accéder non seulement à l'héritage financier de Suse, mais aussi au poste de responsable des trésors culturels, patron intellectuel de Tellingstedt. Afin de réaliser son plan de carrière « Prince des poètes & puis exarque »², l'apothicaire a besoin de la petite-fille de Kolderup. Dans les narrations de Schmidt, ce pragmatisme et l'aspiration à l'argent, au pouvoir et à un statut dans la société sont étroitement liés au désir corporel. La relation entre l'apothicaire et Suse est soulignée par une mécanisation et une corporalité exagérées. Il s'agit d'une mise en scène littérale des deux personnages qui se situent dans le domaine du monde physique et sensible de la réalité. Ce monde se situe à l'opposé du « monde de la poésie », rattaché à Cosmo et Nipperchen.

Fritzchen et Suse sont guidés par leurs instincts primitifs, le désir corporel et le désir matériel, et témoignent tous les deux d'une personnalité animée et dominée par la libido. Fritzchen espère prendre plus facilement le relais de Kolderup grâce à sa relation avec Suse. Le marché est conclu entre Suse et Fritzchen : elle l'appâte avec son héritage énorme sous condition d'un mariage spontané (p. 283). Les motifs de la relation et du mariage des deux personnages sont corrompus par des raisons matérielles à l'opposé d'un amour « pur » et désintéressé, tel que le vivent Cosmo et Nipperchen. La relation « pure » de ces deux personnages correspond cependant à un stéréotype exagéré par l'auteur. Tandis que Suse et Apo entretiennent une relation pragmatique et pulsionnelle, Cosmo et Nipperchen représentent l'amour pur et poétique, au-delà des pragmatismes et des jeux de pouvoir. Par conséquent, ils se révèlent entièrement incapables de réussir dans le monde « réel ».

1 Elle explique ses intentions de se marier avec Apo auprès de son grand-père : « Er ist ein mäßig=corpulenter, leidlich solider, heiratbarer Mensch ; (gewisse genialische Züge werd' Ich Ihm schon austreibm) ; nicht ohne Humor ; Der jetzt schon eine gewisse 'Stellung' im Öffentlichn Lebem des Reservates einnimmt. » BA IV/2, p. 134.

2 « DichterFürst & spätermal Exarch » BA IV/2, p. 282.

Troisième Partie

L'École des Athées présente Cosmo et Nipperchen, sans argent ni biens matériels, portés par une véritable affection l'un envers l'autre. Ils sont tous les deux naïfs et incapables d'autonomie au début. Ce couple, contrairement à Suse et l'apothicaire, correspond beaucoup plus à la vision de Kolderup. Il donne son accord aux époux lors du mariage (p. 285) et approuve la liaison entre le poète et Nipperchen, qui ressemble déjà à une « 'spiritual wife' » (p. 188) Dans cette combinaison, leur avenir de couple semble garanti, car ils sont tous les deux concentrés sur des choses au-delà de la réalité rude de Suse, tournée vers le plaisir corporel, l'argent et son statut dans la société.

Avant de nous consacrer aux conséquences de ces caractères sur la conception poétique des deux poètes Apo et Cosmo, nous étudierons les modèles sur lesquels Schmidt crée son personnage Fritzchen et le réseau de références dont il équipe le personnage afin d'illustrer sa conception poétique.

1.1. Les sources littéraires du personnage

1.1.1. Le modèle dans *L'Épouvantail*

Le pseudo-poète Fritzchen Dämpfelleu de Schmidt se réfère notamment à une figure dans *Die Vogelscheuche*³ (*L'Épouvantail*) de Ludwig Tieck. Dans ce roman, publié en 1835, un pseudo-poète apothicaire du nom de Dämpfelleu représente une conception artistique mineure. Dans les deux textes, le personnage de l'apothicaire Dämpfelleu crée ses ouvrages simplement en plagiant d'autres écrivains. Le roman de Tieck n'est pas seulement l'un des textes préférés de Schmidt,⁴ mais il forme également un modèle stylistique et thématique pour l'EdA. Nombre de parallèles se perçoivent au niveau de la forme des deux textes⁵:

3 Ludwig Tieck, *Die Vogelscheuche*. Eine Märchen-Novelle in fünf Aufzügen. In : *Schriften 1834-1836*. Ludwig Tieck *Schriften* en douze volumes. Ed. par Manfred Frank, Achim Hölter, Paul Gerhard Klussmann, Uwe Schweikert. Vol. 11. Francfort s. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1988. Dans la suite, l'ouvrage de Tieck sera abrégé en VS.

4 Le texte *Die Vogelscheuche* accompagne toute l'oeuvre d'Arno Schmidt, dont on trouve les premières traces dans *Enthymesis: L'Épouvantail* est l'un des livres que Philostrate a toujours sur lui. Ludwig Tieck est l'un des seuls écrivains que Schmidt conserve effectivement pendant plus de quarante ans de production créative.

5 Pour une comparaison entre les deux ouvrages cf. Dieter Kuhn, *Die Schule der Atheisten* (I).

Troisième Partie

les deux récits se déroulent dans une petite ville, Ensisheim dans *L'Épouvantail* et Tellingstedt avec la réserve au bord de l'Eider dans L'EdA. Les deux villages sont cependant gérés l'un par un duc/prince (Tieck) et l'autre par une ministre américaine (Schmidt). Les deux souverains politiques annoncent leur visite dans le village, où ils sont accueillis par le responsable qui seul s'occupe des affaires politiques : sénateur Kolderup dans l'EdA, sénateur Willig dans *L'Épouvantail*. Ils ont organisé une fête populaire et folklorique afin de plaire aux visiteurs. La référence de l'EdA au texte de Tieck est à la fois mise en évidence et mise en abyme quand Kolderup propose une compétition de tir faussée, telle qu'elle existe dans *L'Épouvantail* :

« Ne pourrait-on pas simuler une compétition populaire=festive d'un 'tir à l'oiseau' ? Où ISIS fera le tir royal ? ... (?) : Maison : on prépare l'oiseau d'une façon qu'il ne tombe qu'avec ELLE. Puis, 'FANFARE !!!' »⁶ p. 13

La fête populaire a lieu pp. 247 et 296 sans cependant revenir sur la compétition, propre au texte original.⁷ On remarque d'autres variations de l'EdA par rapport à *l'Épouvantail*. Dans le texte de Tieck, l'apothicaire Dämpfungelleu est l'un des responsables politiques de la ville (« Ratmann » p. 502), ce qui renforce une critique de la politique chez Tieck. Ce dernier dessine l'intégralité des représentants politiques vides et très éloignés d'une compréhension approfondie de l'art.⁸ La constellation chez Schmidt se montre différemment : l'auteur ne met en pouvoir qu'un seul homme qui domine le reste par sa sagesse et son intelligence. Ceci est une modification de ses convictions antérieures qui attaquaient directement le pouvoir politique. Dans l'EdA, ces réflexions politiques ne comprennent plus qu'une légère critique de la mascarade. Comparée à l'envergure

In : BBO n° 7-8, 1974. pp. 8-9. Également Felix Müller, Arno Schmidt und Ludwig Tieck, Eine Annäherung. In : « Alles=gewendet ». Ed. par Horst Denkler, Carsten Würmann. Bielefeld : Aisthesis, 2000. pp. 121-130.

6 « Könnntn Wir nich ein volks=festliches ‚VogelSchießn‘ simulier'n?; wo die ISIS den KönigsSchuß tut?... (?): Ochwàs: der Vogel läßt sich so=einrichtn, daß er nur bei IHR 'runterfällt. Dann ‚TUSCH!!!‘ ».

7 D'autres parallèles sont par exemple l'exposition d'art, qui n'est qu'une exposition d'œuvres locales, et suscite l'amusement de Tim Hackensack : « ne ‚Gemälde=Galerie‘ haben die hier -: Lauter ‚einheimische Meister‘; lachs' Dich doot! » EdA BA IV/2, p. 109. Dans *L'Épouvantail*, c'est une exposition de panneaux travestis en œuvres d'art. Ludwig Tieck, Die Vogelscheuche, p. 517.

8 Parmi les représentants de la ville, le sénateur Willig est le seul qui travaille. Les autres sont dépeints de manière négative : superficiels et à la recherche de prestige. Ludwig Tieck, Die Vogelscheuche, p. 502.

Troisième Partie

du ton dans les années 1950, la critique politique est diminuée au profit d'un jeu des illusions et des chimères. Celle-ci est pourtant altérée par le jeu d'illusions de Kolderup.

Le texte de Tieck se retrouve alors dans celui de Schmidt à travers nombre de motifs (double mariage, dîners de société, le procès absurde...) ⁹ et aussi nombre de citations et références linguistiques explicites, comme nous l'avons vu ci-dessus. Alors que ces références ont été soulignées à multiples reprises, c'est notamment la réflexion artistique sur la « bonne » conception poétique qui unit ces deux textes. Dans les deux textes, la conception artistique que les auteurs défendent ressort à travers le portrait d'une conception mineure de laquelle ils se démarquent. Celle-ci est représentée à travers le poète Dämpfungelleu.

Dans *L'Épouvantail*, Tieck met en concurrence l'art « véritable » et l'art « imité » et médiocre à travers l'allégorie satirique du « Dresdner Liederkreis » et de la vie culturelle de Dresde à son époque contemporaine. Dans *L'Épouvantail*, les jeunes autour de Wilhelm et Amalia s'opposent au cercle des *Lederne* autour de Ledebrienna et Dämpfungelleu. Les premiers défendent la littérature de Shakespeare et de Goethe, tandis que les *Lederne*, défendent une littérature représentée comme enthousiaste et émotionnelle (cf. p. 488). L'apothicaire chez Tieck est un poète provincial aspirant vainement à la gloire littéraire, alors que ses ouvrages ne sont que d'une qualité bien mineure. Le conflit entre les *Lederne*, ceux qui n'ont pas de sensibilité, et les jeunes aux conceptions poétiques nouvelles renvoie effectivement à une polémique contemporaine de Tieck. Soutenant le cercle des jeunes dans *L'Épouvantail*, l'auteur reconstruit sa propre opposition au « Dresdner Liederkreis », un cercle poétique majeur de Dresde. Sous les traits de Ledebrienna et d'Ubique, on peut ainsi voir Karl Theodor Winkler et Karl August Böttiger, derrière le poète Ulf se cache Friedrich Kind. ¹⁰

⁹ Cf. par exemple Dieter Kuhn, *Die Schule der Atheisten*, op.cit.

¹⁰ À son arrivée à Dresde, Tieck avait lié connaissance avec ce cercle littéraire généralement qualifié de romantique épigonal. Mais à partir de 1825, lors de la nomination de Tieck au poste de dramaturge au théâtre de Dresde, leurs relations s'envenimèrent. En effet, Winkler avait nourri des espoirs quant à l'obtention de cette charge. De plus, les soirées de lecture organisées par Tieck commencèrent à faire de l'ombre à celles du « Liederkreis ». Uwe Schweikert, *Kommentar*. In : Ludwig Tieck, *Vogelscheuche*, pp. 1095-1404. Ici p. 1198. Pour le déchiffrement des allusions dans cette nouvelle de Tieck, cf. également Hermann Anders Krüger, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdner Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der*

Troisième Partie

Chez Tieck, le conflit entre les *Lederne* et les jeunes éclate lors d'un dîner quand Wilhelm s'emporte contre les « falsche Schwärmer » (pp. 486-500), qualifiant Ledebrinna de « rechter Hans » et de « troubadour de renoncules » (« Ranunkeltroubadur », p. 489). Le « troubadour de renoncules » est évidemment une dépréciation de la qualité poétique de Ledebrinna ainsi que de l'apothicaire Dämpfungelleu qui se voit être son ami et collègue littéraire. Dans *L'Épouvantail*, c'est pourtant la désignation de « rechter Hans » pour caractériser Ledebrinna, qui est considérée comme une insulte grave et déclenche la suite de l'histoire. Pour avoir insulté Ledebrinna, Wilhelm est mis à la porte de la maison de l'apothicaire et n'est plus en mesure de voir sa fiancée, la fille de Dämpfungelleu. Dans un chapitre enchassé « Wunder. Magie » (p. 489) et « In verbis, herbis et lapidibus » (pp. 493-494), Tieck expose une croyance superstitieuse qui relie le nom Hans à un « mythe » qui cache une insulte.¹¹

Chez Schmidt, le conflit n'existe pas de la même manière que chez Tieck. Schmidt met en scène plusieurs dîners de société dans les deux strates temporelles 2014 et 1969, où Kolderup et le cercle qui l'entoure abordent des sujets poétologiques ou artistiques en général. Ce motif d'une petite « société » de personnes qui présentent différents concepts poétiques était un motif très répandu au XIX^e siècle et se retrouve également chez Tieck. Chez Schmidt, en revanche, ces sujets ne sont qu'abordés et jamais déployés, par exemple acte 4 scène 7.5 dans la maison de Kolderup ou les conversations polémiques sur le bateau *Queen Kandace*, p. ex. acte 5, scène 4 (pp. 195-199). Dans les scènes chez Schmidt ou chez Tieck, le cercle de personnes discute (ou commence à discuter) de différents concepts poétologiques ou artistiques virulents à l'époque. Schmidt fournit ainsi le cadre d'une discussion littéraire et artistique, mais cette dernière est constamment arrêtée dans son développement. L'auteur ne formule pas une réflexion entière et refuse ainsi le déploiement d'une pensée ; il ne développe ni n'explique, mais

Romantik. Leipzig : Haessel, 1904. Également Felix Müller, Arno Schmidt und Ludwig Tieck, pp. 121-130.

11 « ... zu verkennen aber ist es für den Denker nicht, daß irgend eine alte Mythe unter diesem Schimpfnamen verborgen liegt, die jetzt verloren gegangen ist, und in der Phantasie steht dieser Hans mit seinem unaussprechbaren Zusatz, als eine deutlich bestimmte Maske vor unsrer Phantasie, wenige Worte sind so bezeichnend und so charakteristisch, [...] » Ludwig Tieck, *Die Vogelscheuche*, p. 494.

Troisième Partie

incarne et représente le propos à travers les personnages. La figure de l'apothicaire Dämpfelleu ou Butt dans l'épisode Spenser représentent tous les deux des exemples contraires, des images négatives de ce que Schmidt intentionne. Il leur oppose des personnages « couples », qui représentent la version opposée, ici Kolderup, Cosmo et Schweighäuser (dans l'épisode Spenser). On y retrouve de nouveau une définition par démarcation, par la négative. Il s'agit effectivement d'une prise de position qui situe le texte poétique de Schmidt du côté de la représentation poétique et non du texte explicatif au sens propre et littéral. Schmidt ne verbalise pas sa poétologie, mais se sert d'une méthode littéraire et symbolique. Il illustre sa poétologie, la représente à travers l'histoire de ses textes. Le refus de développement réflexif est ainsi une décision poétologique en faveur de la poésie : celle-ci ne réfléchit pas mais met en scène. Cette position est primordiale pour Schmidt et montre la conception qu'il avait de lui-même et du métier de poète. Cette déclaration ne signifie cependant pas qu'il refuse une argumentation ou une démonstration – tout au contraire. Schmidt prend la démonstration au sens littéral : le texte démontre, c'est-à-dire montre par une incarnation. On peut donc distinguer deux niveaux dans les textes schmidtien : d'un côté, une démonstration par la représentation, une mise en scène qui transmet à travers le scénario et le caractère des personnages, mais ne formule pas explicitement. De l'autre côté, on y retrouve pour la plupart des textes un mode argumentatif qui vise à formuler un cadre pseudo-démonstratif. Les propos de ses textes, qui indiquent une réflexion philosophique ou prétendent une auto-définition de l'auteur comme philosophe, doivent être compris dans ce sens. Ils ne visent pas la création d'une argumentation fausse, mais remplissent une autre fonction : ils peuvent être ironiques ou souligner la différence entre l'argumentation philosophique ou scientifique et la poésie.

Dans l'EdA, Schmidt oppose une conception imitatrice (Fritzchen) à une conception poétique artisanale, représentée par Kolderup et par Cosmo, qui reçoit une initiation, « l'école des athées ». Il s'agit de la même distinction que Schmidt avait nommée « écrivains purs » et « écrivains appliqués », « écrivains techniciens » et « écrivains fabulateurs » dans ses ouvrages précédents. Pour

Troisième Partie

définir cette différence essentielle dans l'EdA, Schmidt calque le personnage de Dämpfelleu non seulement sur son homonyme chez Tieck, mais le rapproche également du personnage de Faust chez Goethe. Cette reprise positive chez Tieck et une reprise négative, c'est-à-dire une démarcation substantielle, chez Goethe marquent la prise de position conceptionnelle de Schmidt. Le rapprochement de Faust signifie une définition par démarcation, un procédé très typique chez Schmidt.

1.2. Les références au personnage de Faust

La figure de l'apothicaire se rapproche du caractère faustien par la mise en parallèle entre Fritzchen et le personnage de Faust de Goethe dans les aspects de la magie et de la sexualité.

L'EdA contient un niveau supplémentaire, un contexte omniprésent de la tragédie écrite par Goethe. Le texte de *Faust I* se retrouve largement disséminé dans l'intégralité du texte de l'EdA et sous plusieurs formes, comme par exemple des citations et des références, des appuis ou des reprises transformées et une inversion des motifs au niveau thématique.¹²

Kolderup n'hésite pas à exprimer sa dépréciation de la pièce, qui apparaît toujours en lien avec une sexualité poussée et avec un savoir poétique inférieur. Pour la visite des délégations, Guide souhaite la représentation d'une « pièce de théâtre populaire » (« VolksStück ») qui présente des coutumes curieuses, une langue dialectale difficile à comprendre et une intrigue sentimentale.¹³ Kolderup émet un avis défavorable quant à la pièce, qu'il juge trop proche du peuple :

KOLDERUP (avant que Le Chevalier du Pilon Brulent – ('of the burning pestle') – thepiskarrig, puisse répondre) : « Probablement pas : on ne pense pas (encore) si socia=/national -ment dans ces cercles. Crois-moi (ou ne le crois pas), mais j'ai intercepté une conversation du metteur en scène disant : 'On va embêter le vieux et mettre en scène 'FAUST' ?!' - Je ne sais pas qui pourrait bien être ciblé avec cela ... [...] « Dans ce contexte, l'astuce pour votre projet d'une analyse du patronyme de Marguerite' – » (au Guide) : « – (son cachet montre un pilon enfoncé dans le mortier ; avec l'inscription 'vita

12 Cf. Leibl Rosenberg, *Das Hausgespenst*, tome 1, pp. 323, 324 ; tome 2, p. 265.

13 « Mit seltsamen Gebräuchn ; hart=verständlichn Dialekt=Expectoration'n ; und ner Handlung, pathetisch/sentimental wie Talm a/i » BA IV/2, p. 24.

Troisième Partie

sine Ars Mors est) – « ; (de nouveau à Apo) : « – qu'est-ce qu'il veut bien signifier que la composition du chant de Marguerite par ZELTER ... »¹⁴

Ce passage montre d'un côté la possibilité que la réserve elle-même est une grande mise en scène ou une pièce de théâtre, puisque Kolderup a intercepté un « entretien du réalisateur » (« RegieBesprechung »). De l'autre côté, le passage souligne le texte *Le roi de Thulé*, initialement un poème de Goethe, repris dans la pièce *Faust* par Marguerite, et devenu une ballade populaire suite à une adaptation musicale par Karl Friedrich Zelter.

Kolderup lie ici la pièce de Goethe au métier d'Apothicaire à travers une symbolique sexuelle. En anglais, « Knights of the Pestle » ou « Knights of the Pestle and Mortar » est un nom pour les apothicaires et droguistes, dont les instruments principaux sont le pilon et le mortier.¹⁵ L'emploi de ces deux instruments est comparé à l'acte sexuel, comme le soulignent l'orthographe ambiguë et la citation latine « la vie sans art est la mort ». Il s'agit d'une variation de la phrase originellement *vita sine libris mors est* (la vie sans livres est la mort). À travers l'orthographe de cette inscription latine sur le mortier, le mot *ars* ressemble phonétiquement au mot vulgaire désignant le *cul* (allm. *Arsch*). Dans la conception de Fritzchen, le prototype du poète-apothicaire, l'activité artistique se retrouve au même niveau que l'activité sexuelle : la vie sans sexe signifie la mort. L'apothicaire rêve de transformer la réserve en un royaume de Thulé, selon une idée bourgeoise de l'art – selon Kolderup, cependant, il s'agit d'une mauvaise et fausse compréhension de l'art. Par conséquent, ce dernier fait suivre immédiatement un contre-exemple qui annonce la compréhension et la conception artistiques de Kolderup et Cosmo :

Au lieu de ce genre d'affabulations, publiez bientôt – (& considérez cela comme un ordre!) un article sur les 'hivers extrêmes', au moins sur deux numéros : une préparation exposée sur un ton léger, (au fond profondément=conscient de la responsabilité) de l'âge

14 Trad. par KFS. « KOLDERUP (eh' noch Der Ritter vom Flammenden Stöbel – ('of the burning pestle') – thespiskarrig, erwidern kann) : « Schwerlich Du : só= sozia=/nationa al denkt man in diesen Kreisl (noch) nicht. Glaub mir (oder glaub'es nicht), aber ich hab da eine RegieBesprechung abgehört, in der es nur hieß : 'Woll'n wir den Alten ärgern, und den 'FAUST' einstudier'n ?!' – *Wér* hier speziell=gemeint war, weiß ich nicht ... [...] « In diesem Zusamm'hang 1 Tipp für Ihre beabsichtigte Untersuchung über 'Gretchens FamilienNamen' - » (zum Guiden hin) : « - (sein Petschaft zeigt einen Stöbl, tief im Mö(r)ser ; mit der Umschrift 'vita sine Ars Mors est') - « ; (wieder zum Apo) : « - was=wohl mag es zu bedeuten habm, daß ZELTER's Composition von 'Gretchens Lied' ... » BA IV/2, p. 24.

15 Cf. l'explication de Leibl Rosenberg, *Das Hausgespenst*, tome 1, p. 48.

Troisième Partie

glacial qui se rapproche rapidement ... (?) » ; (Bon, que p. ex., 860 et aussi 1709 l'Adriatique gela, (1621=22 la flotte vénitienne gela dans le port!). [...] Ce que vous ne savez pas, vous l'inventez ; (et je n'ai pas besoin de *vous* faire remarquer cette occasion merveilleuse de vous informer sur l'ancienne géographie ! pp. 24-25¹⁶

Kolderup cite les exemples historiques d'un hiver dur menant à une glaciation. L'Apothicaire est amené à rédiger un texte sur la glaciation qui s'annonce, tout en se référant à des exemples historiques, et ainsi à ancrer son récit au lieu de « fabuler ».

Pendant le deuxième acte, Kolderup visionne une adaptation de la tragédie *Faust* à la télévision. La représentation et la reprise de la matière faustienne chez Schmidt diffère cependant notablement de l'original : les rôles et les noms de l'homme et de la femme sont inversés, Schmidt rajoute des didascalies et remplace la tresse de Marguerite par le pénis de Faust dans l'annonce de l'émission (p. 53). L'émission de *Faust* introduit le coït de Suse et Fritzchen, que Kolderup regarde de la fenêtre (pp. 64-65). Les deux accomplissent l'acte qui scelle le destin funeste de Marguerite et Faust.¹⁷ Tandis que Apo va « mit 'Polenta!' ins evich=Wa(i)bbliche: ""! », Marguerite de l'émission télévisée s'exprime « enttäuscht & mürrisch,[...] 'Ewich dies 'Männliche'; : das ziehe Ein'n bloß hinab!' » (p. 65). Dans sa reprise de *Faust*, Schmidt fait une inversion des sexes, perceptible dans une énumération de citations inversées. Désormais, il s'agit d'une Méphista qui a proposé un pacte à Mar'grete, qui, elle, dépucelle Faust. Toutes les citations et références sont inversées selon ce schéma.¹⁸ Schmidt parodie les attributions de masculin et de

16 Trad. par KFS. « Anstatt solcher FaBuhlettn bringn Sie - (& betracht'n Sie=Sich gefällchst als hierdurch=angewiesn!) - demnächst einen, sich über mindestns 2 Nummern ers t+/ch reckenden, Artikel über 'Extreme Winter' : eine, in leichtestem Ton gehalt'ne, (imgrunde tief=verantwortungsbewußte) Vorbereitung auf die, rapid'sich=annähernde EisZeit... (?) » ; (Nu, daß, zB., 860 und wieder 1709 die Adria zufror, (1621=22 fror die Venezianische Flotte im Hafen ein!). [...] Was Se nich wissn, erfindn Se ; (und auf die herrliche Gelegenheit, sich über 'Alte Geografie' zu verbreiten, brauch ich *Sie* ja wohl nich aufmerksam zu machen ! ».

17 Cf. Cordula Hennig von Lange, *Faust und Eine Horde von Bewunderern*. Typologische Strukturen in der Schule der Atheisten. In : *Alles=gewendet*. Ed. par Horst Denkler, Carsten Würmann. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2000. pp. 161-191. Ici p. 172.

18 Par exemple « (= 'Ist's möglich ? ist ein Mann so schön ?! Muß ich an diesem hingestreckten Leibe den Inbegriff von allen Himmeln sehn ? : so=etwas findet sich auf Erden !?' ; (tz, das würde überSchwänglich=lü/ustich ausfallen, jetzt=gleich : 'Du siehst, mit diesem Trank im Bauche, Adonis=selbst/bald in jedem Gauche' = Mephista's asides)). » EdA, p. 62. L'original situe les deux énonciations, premièrement quand Faust regarde Gretchen dans un miroir chez la sorcière et deuxièmement, à la fin de la scène, Méphisto lui prédit de voir Hélène dans toute fille après avoir bu la potion : « Ist's möglich, ist das Weib so schön ? / Muß ich an diesem

Troisième Partie

féminin comme représentations du sublime (masculin) et de la beauté (féminin). L'inversion des sexes dans les citations de *Faust* indiquent un double fond constitutionnel, une ambivalence, qui ressort du texte de L'EdA. La double face et la composition dialectique se montrent dans le texte, entre autres, à travers le conflit des sexes, l'opposition homme-femme. Schmidt inverse les rôles homme-femme afin d'interroger les rôles stéréotypes et réducteurs de la société. Il les emploie aussi dans le but de refuser et de rejeter une tradition dans la lignée de Goethe. Dans *Faust*, Goethe inverse ces deux caractéristiques et marque ainsi le changement des repères antiques vers l'ère moderne : désormais le dominant n'est plus le sublime, mais la beauté.¹⁹ Chez Schmidt, en revanche, ces connotations sont destituées et ainsi réfutées entièrement. L'être humain n'est représenté qu'à travers ses pulsions et ses défauts, notamment la libido, l'égoïsme et l'aspiration au pouvoir qui vont de pair avec la propension à détruire l'autre. L'auteur refuse les attributions du masculin-féminin à un concept culturel ou esthétique. L'être humain ne doit pas être utilisé comme une représentation. La culture/l'art et l'humanité sont strictement séparés chez Schmidt, ne permettant pas d'interaction qui reviendrait à une sorte de contamination. Par conséquent, ce n'est pas la femme qui est le moyen de l'homme de se rédimer, tel que Gretchen pour Faust, Eurydique pour Orphée ou Béatrice pour Dante. Les textes de Schmidt ne refusent pourtant pas l'amour, qui se retrouve, au contraire, au centre de presque tous les récits. La présentation de Schmidt semble empêcher une sorte de divinisation de l'amour comme rédemption, refuge ou réponse au monde. Ce dernier est considéré comme impossible à échapper et implacable dans sa méchanceté, tel la situation du naufrage que les êtres humains doivent accepter.

Dans l'EdA, la nature faustienne est négativement connotée et attribuée à l'apothicaire Fritzchen. Dans l'histoire intellectuelle, la nature faustienne est

hingestreckten Leibe / Den Inbegriff von allen Himmeln sehn ? / So etwas findet sich auf Erden ? » (Vers 2437-2440, p. 78) et « « Du siehst, mit diesem Trank im Leibe / Bald Helenen in jedem Weibe. » (Vers 2603-2604, p. 84).

19 « Das Vorherrschende des Antiken ist das Erhabene, Männliche, des Modernen das Schöne, demnach das Weibliche. » Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802/03). In : *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*. Tome 2. 3^e édition. Francfort s. M., 2003. p. 181-565. Ici p. 261. Dante Alighieri avait introduit cette nouvelle connotation avec le personnage de Béatrice. Parallèlement, Gretchen devient la figure rédemptrice de Faust dans la seconde partie de la tragédie *Faust II*.

Troisième Partie

devenue un topos fixe qui représente une personne d'une aspiration épistémologique accrue : elle veut comprendre tous les mystères du monde et faire plein d'expériences. Le personnage Faust de Goethe aspire à une compréhension entière réunissant l'intellectuel et le corporel. Non seulement il cherche une saisie intellectuelle, mais il aspire aussi à l'expérience du plaisir. Goethe trouve le modèle du personnage de Faust dans un personnage historique du Moyen-Âge, Johann Georg Faust, un alchimiste, médecin, astrologue et magicien.

Le pacte avec le diable est un moment irrationnel, admettant une instance magique, qui contredit la possibilité de l'homme à accéder à la connaissance et à la compréhension grâce à la raison. Par conséquent, Schmidt présente la nature faustienne (« *'faustische Natur'* » p. 41) à travers les deux pôles de la magie et de la sexualité.

Dans l'EdA, la nature faustienne est ainsi caractérisée d'un côté par une sexualité librement vécue et offensivement recherchée, et de l'autre côté, par un penchant vers la magie, l'irrationnel et l'instance supérieure divine/diabolique. La mise en relief de la magie renforce la réflexion poétique, car la magie chez Schmidt est toujours placée dans l'interrogation créatrice, liée à la théorie de l'inspiration. Fritzchen est un véritable créateur d'illusions et de chimères, un expérimentateur de la magie, créant des illusions.²⁰ Ses produits sont montrés explicitement comme une illusion chimérique et trompeuse, qui ne représentent l'objet seulement de manière superficielle. Suse réclame une tente pour la fête foraine afin que Fritzchen puisse y vendre son vin. Kolderup s'oppose vivement à cette idée, terminant leur échange avec une citation de Faust :

« - un électuaire' !? - » ((: [...] Où celui-là peut asperger librement son vin ? (: 'J'ai moi-même offert le poison à des milliers d'hommes ; ils sont morts' ...) p. 247²¹

Schmidt rapproche l'apothicaire Fritzchen de Faust et qualifie ainsi les deux personnages de magiciens auto-déclarés, de charlatans et, par conséquent, de

20 « Mit RosnWasser gemixt, ergibt's die Illusion de r/s wollriechndstn Neger in/'s : o wie Mich's flitterwocht! » p. 64.

21 « - ein *WeinZelt'* !? - » ((: [...] Wo Jener, ungehindert, [...] seinen Weiß(Ich?)Wein versprühen könnte ? (: 'Ich hab selbst den Gift an Tausnde gegeben – sie welktn hin' ...) » Cf. la traduction de Faust par Gérard de Nerval : « C'est ainsi qu'avec des *électuaires* infernaux nous avons fait dans ces montagnes et ces vallées plus de ravage que l'épidémie. J'ai moi-même offert le poison à des milliers d'hommes ; ils sont morts, et, moi, je survis, hardi meurtrier, pour qu'on m'adresse des éloges. ». Gérard de Nerval, *Les deux Faust de Goethe*. Texte établi et annoté par Fernand Baldensperger. Paris : Honoré Champion, 1932. p. 51, p. 273.

Troisième Partie

personnes nocives. L'aspect malfaisant se montre dans le vin toxique, prétendument un remède miracle, que Faust a distribué à des milliers de personnes. Dans l'EdA, Schmidt cite alors une phrase de *Faust I* où le personnage principal se plaint auprès de Vagner des activités charlatanesques de son père et de lui-même, qui se sont consacrés à la magie noire et vendaient des produits qui causaient plus de mal que de bien.²² Dans la tragédie de Goethe, Faust est pourtant conscient de ce crime et s'en distancie, car il en souffre. Néanmoins, le portrait de Fritzchen et le rapprochement avec Faust montrent une interprétation spécifique du texte goethéen et du personnage de Faust par Arno Schmidt. Ce dernier se distancie visiblement de la tragédie, voire l'interprète d'une manière négative.

Schmidt transpose l'idée de charlatanerie sur la conception poétique, où Fritzchen se distingue également par son « ScharlaTon » (p. 26). Dans cette œuvre tardive, on retrouve alors toujours l'idée idéaliste d'une consolation et d'un soulagement des souffrances humaines, tel que nous l'avons vu dans la lettre fictive au traducteur de Poe. Même si Schmidt est lucide sur les limites de la poésie à modifier le monde, il condamne fortement toute action qui agrandit et contribue à la souffrance. Dans un geste qui paraît injuste envers Goethe, Schmidt souhaite ridiculiser la tragédie la plus connue de ce poète allemand, désignant le personnage un charlatan, et le poète indifférent aux souffrances de l'être humain.

Les potions de Faust et son penchant pour l'alchimie sont synonymes d'une activité et d'une production magiques et symbolisent le contraire de la technologie, du progrès et de la modernité. La création magique signifie un retour aux méthodes « anciennes » qui sont désuètes et anachroniques. La création magique s'oppose alors à la création « technologique » qui se veut moderne et à l'image de son époque contemporaine. Chez Schmidt, l'alchimie existe dans *Juvenilia*, mais disparaît lors de la redéfinition du poète dans *Léviathan*.

Le deuxième aspect du rapprochement entre Fritzchen et Faust se trouve dans le domaine sexuel. La lecture de la tragédie que Schmidt présente dans l'EdA

22 « So haben wir mit höllischen Latwergen / In diesen Tälern, diesen Bergen / Weit schlimmer als die Pest getobt. / Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben, / Sie welkten hin, ich muß erleben, / Daß man die frechen Mörder lobt. » Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Edité et commenté par Erich Trunz. Munich : C.H. Beck, 2005. [1986] p. 39.

Troisième Partie

souligne l'aspect tragique de cette pièce. La relation avec Marguerite, plus précisément l'acte sexuel est considéré le moment déclencheur de la tragédie et entraîne Faust et Marguerite dans la misère. Dans le texte de Goethe, l'acte sexuel mène à la grossesse, qui transforme Marguerite en une mère infanticide et Faust en coupable par excellence. Dans la lecture de l'EdA, où la sexualité est considérée comme l'une des sources principales de la misère du monde (et de la souffrance), l'aspiration profane de Faust accroît la misère et la souffrance, ce qui se perçoit dans le personnage de Marguerite. Faust n'a pas seulement tué le frère de Marguerite, mais était également la raison et la source du mauvais sort de Marguerite, l'entraînant dans sa chute. Elle a été exclue de la société, a désobéi à la doctrine de sa croyance et tué son enfant.

L'opposition des deux couples Suse – Fritzchen et Cosmo – Nipperchen illustre cet aspect et indique une chasteté nécessaire, plus précisément une sublimation de la libido dans l'art. La relation entre Suse et Fritzchen est marquée par la sexualité, tandis que celle de Cosmo et Nipperchen, s'y opposant diamétralement, est une relation chaste. Dans le portrait positif de la relation NC, on s'aperçoit d'une vision schmidtienne qui parcourt l'œuvre entière : « Encore une chose : au-delà du baiser, c'est mauvais. Entends-tu ? Veinard ? » dit Phytéas dans *Gadir* au jeune amant dont il vole les vêtements pour son évasion.²³ La même conception se retrouve dans l'œuvre tardive où l'amour chaste est idéalisé. L'hyper-présence de la sexualité dans l'œuvre tardive montre une connotation exclusivement négative et correspond en réalité à l'hostilité sexuelle, telle qu'on la trouve dans les premiers écrits de Schmidt, *Juvenilia*.²⁴ La sexualité se situe dans la corporalité et la matérialité et ainsi dans le monde physique connoté de pragmatisme, d'instincts primitifs et de l'aspiration au pouvoir. Ces caractéristiques représentent cependant le mortel, car les acquis ne sont que temporaires et vains, disparaissant dès que l'être humain meurt. À l'opposé de ce monde mortel se situe le monde de l'art ou

23 Arno Schmidt, *Gadir*. In : Léviathan, Traduit de l'allemand par Dominique Dubuy, Pierre Pachet, Jean-Claude Hémerly et Claude Riehl. Christian Bourgois Editeur, 1991. p. 34. « Was über den Kuß hinausgeht ist vom Übel. Hörst Du ? Glücklicher ? » BA I/1, p. 71.

24 Bernd Rauschenbach arrive à la même conclusion dans son article : Wasser ist zum Waschen da. Beobachtungen zum Abscheu vor dem Organischen bei Arno Schmidt. In : Timbuktu. Bloemfontein. Sieben Vorträge zur Sexualität im Werk Arno Schmidts. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 1998 (=Hefte zur Forschung ; 4). pp. 17-33. Ici p. 33.

Troisième Partie

de la poésie, qui, lui, est éternel et immortel, car les ouvrages (les acquis) ne disparaissent pas à la mort de leur auteur. Schmidt caractérise le monde de la poésie dans une vision stylisée comme un domaine immatériel et éternel qui se retrouve déjà dans les *Juvenilia* et sous une forme moindre dans la RdS et dans les années 1950.

La comparaison de Fritzchen avec Faust montre l'interprétation de la tragédie goethéenne que Schmidt propose. En quelque sorte, l'auteur refuse d'accorder la caractéristique « tragédie » à la pièce puisque les conséquences « tragiques » n'auraient pas eu lieu si Faust s'était comporté d'une manière différente dans les deux domaines de la magie et du sexe. Les charlataneries de Faust, les morts ainsi que le sort tragique de Marguerite sont des conséquences considérées « logiques » qui s'expliquent par les actions de Faust. En quelque sorte, Schmidt semble dire qu'il n'y aurait pas eu de « tragédie » si Faust avait renoncé à la magie charlatanesque et à la relation sexuelle avec Marguerite. Chez Schmidt, il n'y a pas de « tragédie » puisque l'être humain est responsable de ses actes et toute « tragédie » s'explique comme conséquence de ces actes et n'est pas une malédiction ou une punition par une instance supérieure divine.

1.3. La création magique vs la création artisanale

Fritzchen représente un apothicaire comparable à l'image moyenâgeuse d'un alchimiste-imposteur. Le terme de « troubadour de renoncules » que l'on trouve chez Tieck, indique une critique de la conception poétique au niveau de sa relation ou définition à la nature. Derrière le terme « troubadour de renoncules » se cache une caractérisation du poète, vu comme rêveur superficiel (*Schwärmer*) qui exalte la renoncule, une simple fleur commune. Le « troubadour de renoncules » chante cette fleur peu exigeante et en fait une éloge. Alors que l'apothicaire chez Tieck n'a aucun lien avec le personnage de Faust, Schmidt les réunit dans son ouvrage dans l'Apo.

Chez son personnage Fritzchen, Schmidt combine trois éléments afin d'illustrer

Troisième Partie

l'opposé de sa propre conception poétologique : la magie, la sexualité et une création littéraire de plagiaire. Dans l'EdA, l'apothicaire Fritzchen cueille des herbes et des mandragores pour créer ensuite des potions magiques qu'il vend dans sa pharmacie. Le métier d'apothicaire, au sens de « charlatan », est l'image pour la création poétique : mélanger plusieurs éléments sans véritable savoir ou connaissance et prétendre à un feu d'artifice magique. L'apothicaire qui mélange différentes herbes de façon aléatoire, est une analogie pour le poète qui se sert des références littéraires de manière éclectique sans réelle compréhension ni variation ni critique. Fritzchen ne procède pas à une reprise consciente et transparente d'un élément ou d'un motif d'un texte précédent, ce qui signifie une variation et critique du matériau initial. Schmidt, en revanche, définit sa création individuelle en reprenant et en reconstituant des formes littéraires qu'il varie et adapte à sa situation historique et individuelle. La variation, voire la critique, signifie une conservation et une transmission des ouvrages relatifs à la postérité. Pour cette raison, il doit se démarquer fortement de la conception du plagiaire : ce dernier ne varie pas le matériau et reste pour cette raison un plagiaire. Ses créations poétiques se composent de copiages, d'un plan économique, de « largeur au lieu de profondeur » et d'une éloge de lui-même :

Mmm : moitié roman de la mer, ('ds la succession de COOPER's') ; moitié expédition (à la 'Treasure=Island'). Et bien détaillé ! La 'largeur' $\frac{est\ ici}{devient}$ le mérite ; (puisque personne chez nous n'est en mesure de 'voyager' – quelle chance pour moi !²⁵ p. 186

Pour Apo, la littérature n'est qu'un moyen de plaire et de flatter sa vanité en se mesurant à un entourage restreint. Kolderup est au courant des motifs des jeunes et n'hésite pas à exprimer sa mésestime pour le futur mari de sa petite-fille. Ce dernier représente les écrivains qui créent leurs œuvres en copiant, en plagiant sans réellement créer poétiquement.²⁶ Le reproche fondamental se porte ainsi sur l'infériorité des œuvres artistiques de Dämpfelleu, car Apo est incapable de

25 Trad. par KFS. « Hm : halb SeeRoman, ('id Nachfolge COOPER's') ; halb Expedition, (à la 'Treasure=Island'). Und recht=recht ausführlich !: 'Breite' $\frac{ist\ hier}{wird\ zum}$ Verdienst ; (da bei

Uns ja kein Mensch 'reisen' kann – wie erfreulich für Mich ! »

26 « so wie Er hat noch Keiner nachgeahmt... » p. 24, « Was Lit. anbelangt, einen 'Phallsarius ; geschickt nur im Ausschlachtn zitatenhöfiger älterer Autoren : falsche Perlen, auf einem Faden von gestohlinim ächten Gold. » p. 282.

Troisième Partie

produire un art autonome et il se contente d'assembler des citations sans en créer une nouvelle œuvre. Il ne fait pas progresser les formes qu'il reproduit et ne permet ainsi pas de nouveau développement.

L'apothicaire Fritzchen constitue le prototype du « bavard », du « prêtre-poète », que nous avons déjà vu dans la RdS. Le propos de ce personnage est présenté exclusivement de façon négative et se résume au « bavardage » (« Gewäsche » p. 151) d'un fraudeur. Le métier d'apothicaire symbolise l'activité de charlatan qui produit des mixtures sans réelle compréhension ni connaissance artistiques. Le personnage d'Apo apparaît sous les traits d'un imposteur qui professe son « art pharmaceutique », alors qu'il ne s'agit que d'une charlatanerie. Quand il prépare le clystère pour Cosmo, la potion ainsi que le moyen pour l'administrer sont improvisés, mais l'apothicaire se met visiblement en scène, savourant un rôle qui n'est qu'une mise en scène académique (« scharlateinisch » p. 206) :

Il se réjouit naturellement de son rôle. Met les appareils (comme=testant :?) contre la lumière pendant qu'il pontifie : de clystères aux tabac (grande prudence=ici !; car 1/2 Loth de tabac ont produit un effet narcotique très fort !...²⁷ p. 207

À travers le personnage de Fritzchen se dessinent une manière d'être, une vision et un comportement propres à un certain type de savants académiques, bourgeois et condescendants, pour lesquels Schmidt éprouvait un profond mépris. Sa désapprobation se poursuit tout au long de l'œuvre sous différentes formes et divers personnages, mais la critique reste la même. Dans ce contexte se comprennent également la mise en exergue de son éducation autodidacte et la critique des positions institutionnelles et établies, qui se fondent non pas sur une recherche véritable, mais sur une position et sur des aspirations sociales.

L'art poétique de Fritzchen est à l'image de son « art » pharmaceutique, rapprochant la création pharmaceutique fraudeuse de la création poétique mineure. Cette activité pharmaceutique ne se fonde pas sur la science mais sur une conception superstitieuse et magique. Les recettes de Fritzchen se constituent de citations de différents ouvrages, marquées par les guillemets « '...' » et témoignent de conseils et astuces superstitieux, tel un protocole précis des actions à

27 Trad. par KFS. « Er genießt natürlicherweise Seine Rolle. Hebt d Geräthe, (wie=prüf'nd:?) ins Gegenlicht :?' und docirt dabei : von 'TabaksKlystieren' (:große Vorsicht=hier !; da 1/2 Loth Tabak auf d Heftixde=narrKotisch gewirkt hat ! ... »

Troisième Partie

accomplir : l'horaire de la cueillette entre le coucher de la lune et le lever du soleil, l'ordre de ne pas parler, mais l'obligation de dire bonjour au soleil et de cueillir uniquement s'il n'y a pas de vent frontal, etc.²⁸ Apo donne des instructions pour la cueillette d'une certaine fleur et racine, révélant son approche non-scientifique. À travers le « poète » Fritzchen, Arno Schmidt fournit une contre-image à sa propre conception poétique, qu'il prête à Kolderup et Cosmo. Chez le personnage de Fritzchen, il lie trois éléments : premièrement, l'idée d'une création littéraire par magie, c'est-à-dire irrationnelle et non-scientifique, deuxièmement, l'écrivain plagiaire, qui copie ses prédécesseurs sans variation ni critique, et troisièmement, une libido épanouie et dominante, qui signifie une soumission de l'individu (Fritzchen) à des pulsions corporelles, terrestres et ainsi opposées à l'esprit pur de la poésie. Fritzchen prétend que son art pharmaceutique relève de la magie, ce que Kolderup prouve être une imposture. Ce dernier décrit l'apothicaire-poète comme « un fripon en *verbis, herbis et lapidibus* [...] avec la devise : 'Tout moyen cure toutes les maladies.' » (p. 25).²⁹ Il s'agit d'une référence au texte *Le Grand Cophte* de Goethe, déclarant les mystères dissimulés dans la nature (« Die größten Geheimnisse, Kräfte und Wirkungen liegen verborgen in *verbis, herbis et lapidibus*. »). La phrase est attribué à Salomon (In *verbis, herbis et lapidibus magna est virtus*), parlant de l'art de la médecine. Elle révèle une vision panthéiste et ésotérique de la nature que Schmidt rapproche ici d'une croyance superstitieuse et magique. Schmidt rapproche la « magie » de la religion, c'est-à-dire du domaine de la croyance et du non-savoir.³⁰ Il rationalise la magie ainsi que la religion en désenchantant le caractère surnaturel qu'il considère être une superstition. Celle-ci

28 « 'Sammeln vor Sonnenaufgang, wenn der Mond unter der Erde ist. Zuvor nicht reden ; aber sie dreimal grüßen. Dann, nachdem man sich überzeugt hat, daß kein entgegenschender Wind weht, ausheben, und sofort ausdrücken. Innerlich gegen Aufstoßen, und wunden Hintern. Äußerlich, in einem Schwamm auf den Kopf gelegt, macht der Saft das Haar schön herabwallen.' - : 'Ist zu pflücken, ehe man es donnern hört ; (Wer es schneidet, verwundet sich gewöhnlich dabei) ; aber auch so muß der Sammler immer wieder auf Knobloch heißen, und einen Schluck Wein nachtrinken ; weil sonst leicht der Schwarzspecht zum Schutz der Wurzel herbeieilt, und dem Gräber nach den Augen hackt. : gut gegen stinkende Hoden ; wieder den Seehasen ; zieht die Nachgeburt.' - :? » p. 25.

29 (« ein Schuft in *verbis, herbis et lapidibus* [...] Motto : 'Jedes Mittel heilt alle Krankheiten.' »).

30 « Wenn ein SpeiseZimmer mit dem Wasser, worin die Pflanze geleg'n hat, besprengt wird, werden die Gäste fröhlicher ; wieder=getrocknet, zeigt sie an, was für Wind künftiges Jahr wehen werde ; (ein Zweiglein davon, der Länge nach ans bloße Glied gebund, hilft gegen Nebelflecke).' (Wie bei GötterUnterhaltung : 'Nimm doch noch ne Spica : iss gut gegn Galaxien !') » p. 140.

Troisième Partie

se caractérise premièrement par un manque de fondement empirique et deuxièmement relève d'un égarement mental, car entièrement irrationnel.

L'apothicaire Fritzchen procède à la création poétique de la même manière que ses créations pharmaceutiques : par magie. La magie dans la création poétique revient à l'inspiration divine, enthousiaste, qui s'oppose à la création artisanale. Dans le cas de Fritzchen, la création poétique magique correspond également à une imposture, car il ne fait que plagier d'ouvrages précédents. L'explication d'un ouvrage en recours à l'inspiration magique/divine sert ainsi à cacher son copiage et à ne pas rendre des explications sur la genèse, la composition, les sources et les influences.

On remarque alors une représentation des conceptions antérieures de Schmidt qui caractérisent le personnage d'Apo, se recoupant avec les notions « écrivain appliqué », « écrivain fabulateur » et « prêtre-poète ». L'apothicaire ressort comme un écrivain sans distinction ni compréhension qui refuse une explication rationnelle de sa création littéraire.

L'approche d'Apo s'oppose diamétralement à celle de Kolderup. Ce dernier n'a que du mépris pour le métier de pharmacien, surtout dans son lien au pouvoir des herbes et des techniques magiques. Fritzchen fonctionne selon des règles anciennes et superstitieuses prédisant une création poétique par magie. Autrefois, la racine fourchue de la mandragore, comparée à une forme humaine, était connue pour ses prétendues vertus magiques. Cette croyance trouve ses origines en Orient et devient en Allemagne l'idée d'une transformation de la racine en un être vivant.³¹ L'acte créateur est réfléchi dans une grande partie de textes apparaissant, telle l'inspiration, sous une influence divine (mythologie grecque) ou un traitement magique (Zaubersprüche). S'opposant violemment à cette conception poétique « par magie » et en appelant au mythe, Kolderup ne montre conséquemment aucune compréhension pour la récolte d'herbes de Fritzchen. Il lui conseille « anstatt solcher FaBuhlettn » de rédiger un article sur le prochain âge de glace en se référant à des événements historiques similaires (pp. 24-25). La création pharmaceutique/magique par des herbes et des fleurs s'oppose à la création

31 Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*. 6^e édition. Stuttgart : Kröner, 2008. p. 503.

Troisième Partie

artisanale à l'aide d'outils et d'un travail consciencieux et laborieux, les deux représentant une conception artistique. C'est pourquoi il conseille à Fritzchen d'échanger la récolte de fleurs et d'herbes pour les potions contre un sac d'outils. Kolderup déprécie l'activité de Fritzchen et ne la prend pas au sérieux :

« ... je doute qu'il nous reste du temps pour la cueillette d'herbes, amenez plutôt un sac d'outils : marteau tenailles, clous ; (: tournevis ! - peut-être qu'il faut ouvrir des serrures dont les clés ont disparu)...³² p. 158

Kolderup représente la conception poétique comme un travail artisanal pour lequel on a besoin d'outils au cas où il soit impératif d'ouvrir des « serrures fermées ». La dépréciation de l'art botanique et pharmaceutique (« Botanisiertrommeln ») est bien visible et diffère de l'accès artisanal. Schmidt oppose cette idée d'un travail matériel à un accès « magique » à la nature, qui est dépourvu de rationalité. Le métier de pharmacien de Fritzchen n'a rien de scientifique ni de technologique et se caractérise par son obscurité et sa magie. Ainsi dépeint à l'opposé des « sciences », Fritzchen prend également le contrepied de Kolderup dans la discussion sur la méthode scientifique dans la création artistique :

« dans le domaine artistique=créatif, la 'méthode scientifique' ne conduit qu'à des bêtises bornées! »³³ p. 245

Pour l'apothicaire, « 'mémoire tradition passé' » (« 'Erinnerung Tradition Vergangenheit' » p. 245) ne sont qu'un lest, une « épidémie inhibitrice », c'est-à-dire paralysant la création nouvelle. Tandis qu'il compare la tradition à un nez bouché (« Überlieferung wirkt bei Mir manchmal wie'n Stockschnupfen », *ibid.*), Kolderup représente la conception poétique de Schmidt dont les textes se nourrissent explicitement de la tradition. Les reprises sont considérées nécessaires puisque l'histoire humaine exige un transport des « expériences » pour le bien de l'humanité entière : « die ewich=mitunsperrnender MenschheitsErfahrung fordert's ! » (p. 245).

Dans les noms ou les appellations de William T. Kolderup et de Fritz Dümpfelleu, « OPA » et « APO », se montre une inversion et ainsi une conception différente

32 « ... ob zum Botanisiertrommeln Zeit sein wird, bezweifle Ich ; nehme' Sie lieber ne Tasche Handwerkszeug mit : Hammer Kneifzange Nägel ; (:SchraubmZieher ! - vielleicht sind Schlösser zu lösn, zu denen die Schlüssel fehlen.) ... ».

33 « im künstlerisch=schöpferischem Bereich, ergibt die 'wissenschaftliche Arbeitsweise' nur steifhosige Blödelei ! ».

Troisième Partie

voire diamétralement opposée de la littérature (cf. l'arrangement de p. 60). Suse résume les conflits entre son grand-père et son petit-ami : « Ils appartiennent simplement à une 'école' différente. »³⁴ (p. 60).

Dans le triangle entre les trois hommes, le côté Fritzchen – Kolderup ne peut ainsi pas constituer une succession harmonieuse, puisque les deux hommes s'opposent fondamentalement dans leur conception artistique. Kolderup se retrouve dans une situation de « juge » qui évalue la production de Cosmo et celle de Fritzchen suite au poème publié dans le journal, mais aussi suite à leur expression rhétorique et leur comportement. Ils se retrouvent alors sous un contrôle constant et une évaluation qui se fonde sur un style de vie, définissant le « bon » poète à travers des caractéristiques extra-littéraires.

Alors qu'on retrouve des aspects du prêtre-poète ou du fabulateur dans la conception de Fritzchen, le lien entre sexualité et poésie est inédit et propre à l'œuvre tardive de Schmidt. Schmidt parallélise la création poétique avec l'acte sexuel, la reproduction. L'acte de création poétique devient ainsi un travail concret et matériel d'un auteur sur un texte d'un prédécesseur au lieu de relever d'un procédé magique divin. Il s'agit d'une prise de position de l'auteur en faveur d'un acte humain s'opposant à un acte divin et ainsi relevant d'une certaine magie.

La puissance sexuelle et la puissance créative sont mises en parallèle et incarnées à travers certaines personnes sans se recouper. Sur le niveau du récit à Tellingstedt en 2014 (sans prendre en compte le récit de Spenser-Island), Kolderup, Nipperchen et Cosmo représentent le côté immatériel, tandis que Suse, Fritzchen et Isis représentent le côté corporel. Les deux jeunes couples s'opposent autant que le couple indirect Kolderup – Isis. Les deux s'affrontent pour ainsi dire au niveau du pouvoir politique, discutant la survie ou la clôture de la réserve.

La sexualité obsessive de la ministre des affaires étrangères contraste fortement avec l'existence mentale et bibliophile de Kolderup. Néanmoins, les deux personnages se ressemblent dans leur caractère démesuré : Kolderup dort peu et se consacre entièrement à l'étude de différentes œuvres d'art, tandis qu'Isis tient un appétit presque insatiable de coït. Elle possède un « esclave sexuel », Tim Hackensack, qui voyage avec la cour afin de satisfaire la ministre à toute

34 « Se gehör'n halt Jeder zu ner andern 'Schule'. ».

Troisième Partie

occasion. Lors du voyage à Sönderho, ce dernier est absent et elle ordonne d'abord à Fritzchen et plus tard à Tukker de satisfaire ses besoins. Kolderup a ainsi sublimé tout désir sexuel, toute sa libido dans le monde des livres.

Par leur rapport différent à la sexualité, les deux couples Suse – Apo et Cosmo – Nipperchen résument deux accès à l'art et deux conceptions poétiques différentes. Dans un premier temps, le couple S – A reste au stade d'un « code corporel » qui se restreint aux aspirations du monde physique et voit son but ultime dans une sexualité éblouie, la plus haute fin du monde physique, vain et fini. Le couple NC, en revanche, va au-delà de la corporalité, vers l'immatériel, en reproduisant un « code artistique ». Dans un deuxième temps, l'acte sexuel sert de métaphore à l'acte créatif : tandis que SA expérimentent l'acte sexuel avec des potions superstitieuses et imitent sans véritable compréhension ni connaissance, NC créent leurs sentiments – et ainsi l'art – soutenus par des codes artistiques et par la tradition littéraire comme fondement.

NC est un couple irréel dans leur amour, leur être et leur poésie. Ils représentent des personnages exagérés et stylisés sous les traits d'un couple éthéré, loin du monde pragmatique et réel. Ils sont marqués comme des personnages construits et artificiels qui vivent dans une fiction. La plupart des personnages dans l'EdA possède un trait auto-ironique qui souligne le caractère fictif et contribue à la réflexion sur l'illusion et l'imagination. Schmidt montre ce trait artificiel cependant de façon la plus évidente chez le couple NC. Ils parlent un langage anachronique, exagéré et risible. Suse remarque le « *Stiel* » de Cosmo, qui supplie Nippi de lui pardonner quand sa tête touche la sienne : « Pardonne à l'homme ensorcelé » (« Vergieb dem Bethörten. », p. 149). De même, ils sont si absorbés par leur amour absolu qu'ils manquent la porte et essaient de traverser le mur.³⁵ Ils sont comparés à des esprits, légers et irréels, originaires d'un autre monde. Par conséquent, leurs paroles sont aussi irréelles, au-delà du monde physique : « NC au cours d'un dialogue – si irréel qu'on ne veut pas le consigner. »³⁶ (p. 155). Nipperchen est également peu expérimentée et peu savante si bien qu'elle ne

35 « [NC] komm'm just vorbeigewan gkt/dlt, wie ebmsovielle Seelije Geister ; keine Achtung, auf Nichts ; (auch darin geistergleich, daß Sie die Thür' zum WohnZimmer verschmäh'n, und danebm durch die Wand woll'n ... » p. 153.

36 « NC in einem Dialog begriffen – so unwahr, daß man ihn gar nicht niederschreibm mag. ».

Troisième Partie

reconnait pas ses premières menstruations (p. 206). L'exagération que l'on retrouve explicitement dans les deux couples relève d'une méthode littéraire qui consiste à mettre en relief les oppositions stylisées. La dérision envers le couple NC préserve le lecteur d'interpréter que Schmidt propose une telle existence et conception comme modèle.

Suse a un avis très terre-à-terre et réaliste, voire cynique, de l'amour, qui serait une « bloße Ficktion » (« pure imagiNIQUation », p. 210), c'est-à-dire une rêverie et une fiction qui se réduit en réalité à un simple désir charnel. Malgré son approche éclairée et opposée à tout romanticisme naïf, elle semble parfois un peu jalouse de l'amour pur et de la poésie pure de Cosmo et Nipperchen. Schmidt dépeint cette dernière sous les traits d'une image de femme pré-moderne : non-émancipée, elle se dédie à son homme/mari et contribue notablement à la réalisation de l'entreprise professionnelle de ce dernier (dans le cas de Cosmo, la création poétique). Elle a des qualités de secrétaire, n'est pas jolie (une caractéristique liée ici à un manque de libido) et son caractère est docile, naïf, peu créatif et soumis. Représentant l'opposé de Nipperchen, le portrait de Suse est cependant ambivalent, puisque Schmidt ne la dépeint pas uniquement de manière négative et dépréciative. Dès son plus jeune âge, elle obtient une éducation artistique, elle connaît nombre d'artistes et d'œuvres ainsi que les motifs et les codes. Kolderup insiste sur le fait que la maison ancienne de Fanø est également sa maison d'origine et que les biens, comme des fichiers supplémentaires de *Rêve de Zettel*, lui sont destinés. Isis la matriarche américaine scelle aussi la supériorité de Suse sur Apo (« Tu le règneras » p. 248). Le diminutif des noms Nipperchen et Fritzchen semble indiquer une hiérarchie dans leurs couples : Suse et Cosmo, les deux confidents de Kolderup, ne possèdent pas de noms enfantins et, par conséquent, ressortent comme deux personnages que Kolderup prend au sérieux. Les deux personnages dont le nom se termine en *-chen* ressemblent plus à un accessoire, un auxiliaire à la réalisation des projets de la personne prise au sérieux.

L'hostilité envers la sexualité se comprend chez Schmidt dans son lien au monde physique, pragmatique et mortel. Dans un monde mauvais que Schmidt cite et illustre tout au long de son œuvre, le sexe, plus précisément le désir irrationnel et

Troisième Partie

obscur des instincts, représente (à côté de la faim et de l'aspiration au pouvoir) l'une des raisons principales à la méchanceté humaine dans ce monde. Dans l'idée d'une amélioration du monde par un monde de la poésie qui remplace le monde physique, les pulsions sexuelles doivent être sublimées par la création poétique.

Cette sorte d'amour platonique, considéré pur, car au-delà du physique et de l'irrationnel des pulsions, est un amour contrôlé, réfléchi et sublimé. Il existe entre Nipperchen et Cosmo et se montre dans l'absence de coït. La procréation biologique, la reproduction, est ainsi une image pour la production créative, la conception d'un nouvel ouvrage.

Suse ne comprend pas cette abstinence et essaie de persuader son amie de devenir plus active. Alors que les deux ne semblent jamais se toucher, l'auteur ne manque pas de souligner la force masculine de Cosmo.³⁷ La chasteté combinée avec une puissance corporelle qualifiée d'hors norme, contraste avec le coït régulier de Suse et Fritzchen, dont la puissance corporelle est pourtant contraire à la fréquence du coït. L'acte sexuel de Fritzchen et de Suse est marqué par une incapacité fondamentale que l'apothicaire essaie de compenser avec des potions et lotions.³⁸

L'acte sexuel entre Suse et Fritzchen n'est possible qu'à travers des auxiliaires et des artifices qui permettent un agrandissement du sexe masculin. Suse compare celui-ci à « une de ses cornues » (cf. p. 60). Le terme allemand de « Retorte » évoque la production artificielle en laboratoire comme le bébé-éprouvette. La « Retorte » représente la création artificielle et devient le mot-clé pour une production fautive et non organique. Cette « façon » de faire l'amour est une image pour la conception poétique : l'acte sexuel est le symbole de l'acte créateur dans la littérature. Le produit final que Fritzchen obtient par ses cures n'est pas plus qu'un

37 Notamment la taille de son pénis (BA IV/2, p. 95, 208). Les descriptions détaillées et crues des fonctions corporelles et des aspects physiques sont – comparées à la lecture de ses ouvrages antérieurs – une demande exagérée de la part de l'auteur. Il semble vouloir tester la tolérance de ses lecteurs à travers des propos polémiques ouvertement dirigés contre les idées moralistes de l'Église et des opinions conservatrices. En outre, la description exagérée vise à illustrer une visibilité, une clarté et une précision ainsi qu'une image complète que l'écriture schmidtienne nouvellement élaborée est en mesure de fournir.

38 « Er experimentiert unermüdlich, mit Latwergen und Absuden, mit Stein und Metall, : was den Dickstn=Daurbarstn erbringe – (ich hab schon mehrfach gewarnt : 'Fritzchen, Du wirs'Dich noch untüchtig machen ;und was, (Ich frage WAS!), wird dann aus Uns=Beidn ?!) - ? : dasNeueste 'ss etwas mit einem Ring ; wodurch er seinem Schweif einewundersame Ausdehnung zu geben weiß ... (?) : Oh ! wie eine seiner Retortn !; (und nich die kleinstel!) » p. 60.

Troisième Partie

artifice incapable de survivre au test de la réalité. Il représente ainsi le faux et le leurre, tandis que Cosmo accède à un niveau d'illusion artistique qui représente le « vrai » art.

Le refus de coït entre Cosmo et Nipperchen signifie une prise de position et se lit comme une réécriture de l'histoire Faust-Marguerite. En évitant la grossesse, la tragédie est évitée et l'enfant remplacé par la production créative littéraire.³⁹ La pulsion sexuelle est sublimée en vue de la création artistique, permettant une concentration et une dévotion totales à l'œuvre d'art.

L'art est ici considéré comme un meilleur objectif, plus noble, que la procréation biologique, car mettre au monde un enfant signifie perpétuer les conditions déjà existantes dans le monde humain, c'est-à-dire la souffrance, la misère, le désespoir. Afin d'interrompre le cours du monde, il faut créer artistiquement un monde meilleur et indépendant du monde de la réalité.

2. Jeux d'illusions

Nous avons vu que le personnage d'Apothicaire représente la magie et l'illusion charlatanesque que Kolderup qualifie de mensonge, de manipulation et de manœuvre nocive. L'EdA est cependant elle-même enrichie par des images illusionnistes et des récits fantastiques que Kolderup met en scène. Ces entreprises se présentent néanmoins différentes des créations de Fritzchen et permettent à Schmidt d'illustrer les illusions artistiques en démarcation des illusions charlatanesques. Dans le chapitre suivant, nous présenterons ces illusions artistiques qui réclament une nature différente de la charlatanerie.

2.1. La persuasion des délégations politiques

Nous avons vu que l'EdA raconte une menace pour la réserve Tellingstedt en

³⁹ D'ailleurs, Suse ne souhaite pas non plus d'enfant rapidement : « ... bei Uns, zunächsD, *keine* KrabblWare ! » sauf si elle peut obtenir la faveur et la bienveillance de Kolderup à travers « n pa nette UrEnklch'n... » p. 283.

Troisième Partie

employant un vocabulaire mystifiant et des motifs religieux comme l'apocalypse et la rédemption. Afin de déjouer la menace de fermeture de la réserve, le responsable culturel William T. Kolderup met en scène un spectacle pour les deux délégations politiques.

Kolderup se présente comme un grand metteur en scène qui tient les fils et se sert du pouvoir de la narration afin de parvenir à ses propres objectifs. Pendant la visite des politiques américains et chinois, Kolderup entame plusieurs actions afin de divertir ses hôtes, d'avancer les négociations diplomatiques, de dissiper les tensions et de parvenir en même temps à ses propres objectifs. Il souhaite premièrement préserver la réserve et sa conception d'art et deuxièmement, il prépare la nouvelle génération à sa succession. Pour parvenir à son but, Kolderup déploie une véritable chorégraphie d'illusions, dont on distingue les deux principales : la mise en scène de la réserve comme un lieu de production créative florissante et le récit Spenser, une histoire d'aventures d'un groupe naufragé sur une île du nom de Spenser.

Kolderup déploie une stratégie de persuasion qui inclut d'abord la mise en scène de la réserve comme un centre folklorique florissant et ensuite, la narration de l'épisode Spenser-Island qu'il aurait réellement vécu avec plusieurs parents de ses hôtes. L'image de la réserve florissante et le récit Spenser-Island se développent tous les deux comme une « narration » de Kolderup, mais se distinguent cependant fondamentalement. Alors que la première se présente comme chimérique et fausse, le récit Spenser-Island relève d'une œuvre artistique, d'une illusion différente de la réserve.

2.1.1. La réserve folklorique

Pour dissimuler l'inactivité artistique de la réserve et la production mineure,

Troisième Partie

Kolderup déploie un spectacle théâtral afin de créer une fausse image de la réserve. Dans un premier temps, il semble que les négociations politiques et diplomatiques représentent le nœud du récit, alors qu'elles ne fournissent uniquement une coulisse artistique. Dans un deuxième temps, on s'aperçoit que le sujet réel du récit se développe à l'intérieur de cette coulisse politique : la succession au pouvoir à Tellingstedt et l'éducation poétique de Cosmo, qui permet en réalité à Schmidt de présenter sa poétologie.

Devant la menace de clôture, Kolderup séduit ses hôtes à travers des images illusionnistes et des récits fantasmagoriques afin d'atteindre son but de sauver la réserve Tellingstedt et ainsi le monde du livre. À plusieurs reprises, Kolderup est appelé « sorcier » ou « magicien » et le spectacle folklorique que Kolderup et le Guide font, témoigne de ce « pouvoir » de Kolderup à mettre en scène. Dans ce pouvoir, Kolderup ressemble à Prospero, le personnage principal de *La Tempête* de William Shakespeare, l'une des multiples références récurrentes dans l'EdA. Tel que le créateur et illusionniste Prospero, Kolderup est le maître des mythes et des illusions, se désignant lui-même comme un « menteur » qui invente et produit des chimères séduisantes pour ses hôtes.⁴⁰ Il guide le groupe de personnes au cours du texte et tient les fils de la narration, de la mise en scène et des événements.

Dans l'EdA, le motif-clé de la politique comme théâtre, que nous avons soulevé pour la RdS, se poursuit tout en présentant un contexte changé : cette fois-ci c'est précisément la réserve qui se met en scène et non la politique. Kolderup et le Guide mettent en scène un village florissant d'une culture folklorique, abordant ainsi des goûts « populaires » et considérés comme opposés à l'art précieux. Il s'agit d'un jeu qu'ils jouent constamment pour les touristes visiteurs, garantissant ainsi la survie de la réserve. Celle-ci, contrairement à son but premier, ne parvient pas à subsister par la seule production artistique. Afin de conserver les œuvres de la haute culture, la réserve est obligée de recourir à la culture folklorique, qui, elle, permet la survie des ouvrages précieux. Si cette dépendance financière reste la même dans les deux ouvrages RdS et EdA, on note cependant un ajustement dans la gestion du pouvoir : l'individu dans la RdS se retrouvait impuissant devant le pouvoir sans bornes de la politique. Écœuré, Winer se détourne. Kolderup, en

⁴⁰ Il désigne son collègue chinois un « Collü/egner » BA IV/2, p. 144.

Troisième Partie

revanche, est en mesure de « jouer » le même jeu. Émancipé et autonome, il maîtrise le même code que les politiques. Les manipulant de son côté, Kolderup bat les politiques avec leurs « propres armes ». Il accepte entièrement ce rôle :

Notre rôle consiste à leur présenter une mascarade, discrètement=distrayante et étrangement=divertissante : des 'antiquités privées' servent d'aiguille pour un petit tour hypoCycloïde dans l'humain=démodé...⁴¹ p. 133

Dans la RdS, les masques finissent par tomber et la mesquinerie est dévoilée au grand jour. Dans l'EdA, en revanche, les personnages principaux participent activement au jeu de masques sans désir de dévoilement. Sans avoir de problèmes à comprendre « le code » (tel que c'était le cas de Winer), Kolderup et le Guide ne montrent aucun scrupule à mettre en scène un spectacle pour la visite politique. La visite de la présidente Isis est minutieusement planifiée, intégrant en avance le tableau commémoratif et le chroniqueur (l'apothicaire Apo), qui éterniseront l'événement de la visite. À l'arrivée dans le salon de Kolderup, une musique spécifique commence, les deux filles montrent une « reizende[...] Gaukelei lieblicher Dienstbarkeit » (p. 145) et on amadoue Isis en lui offrant de timbres rares. « Ça a marché de=nouveau »,⁴² triomphe Suse.

Dès qu'il reçoit l'appel annonçant la visite, le vieillard Kolderup dessine un plan stratégique sur la présentation des ouvrages. Il montre ici un côté pragmatique et opportuniste, semblant entièrement dans son domaine dans cette machinerie de l'illusion qu'il déploie.⁴³ Le Guide résume ce que la réserve offre à travers sa mise en scène :

« Tradition. Tranquillité. Et 'The Neutral Ground'! Une très ancienne mentalité inestimable ... (?) » ('Dee: fosSiles vivān'? hähā=mais bon. »⁴⁴ p. 274

Tel un agent immobilier, le Guide est capable de vendre immédiatement la réserve et tout ce qu'elle (re)présente. Cette mise en scène vise à persuader les politiques

41 « Unsre Rolle besteht, imgrunde, da=rin: Ihnen ein diskret=ablenkendes, wunderlich=zerstreuendes Maskenspiel vorzustündeln: 'PrivatAltherthümer', als 'Weiche' für eine lütte HypoCycloidnFahrt in altmodisch=Menschliches... ».

42 « Es hat wiederum ge=kläppt... » p. 145.

43 « Müssn halt mit Gewalt Einijis zusamm'trommln. »;(der 'Blinde Harfner?'): « Wenn Se näch 16 Uhr komm' iss er blau ... (?) : Nein : Hengist's GeburtsHaus iss noch=nich fertig! »; (wie sollt's denn auch? War doch erst für nächstes FrühJahr vorgesehen! -(?):den 'Meppenschen Vierup' tanz'n?): « Dies all'nfalls;(aber wenn Uns 1=Mal ein wirklicher 'Kenner' über'n Hals kommt!) -(?): der Käuzchen=Imitator dürft bestimmt noch in Form sein...? » p. 12.

44 « Tradition. Stille. Und ebm 'The Neutral Ground'! Unschätzbare ältliche Geisteshaltung ... (?) »; ('Lebmde Fossilien'? häh="naja [...] ».

Troisième Partie

de la nécessité du réservoir.

La fête foraine que Kolderup et le Guide mettent en scène, se calque sur un modèle déjà existant dans la littérature : la fête populaire dans *L'Épouvantail* de Tieck. Pendant cette fête, les habitants d'Ensisheim font gagner la compétition de tir au duc afin de l'amadouer (cf. pp. 13, 247). Il s'agit d'une reprise de certains codes artistiques, une représentation d'une notion déjà existante dans l'art, qui est reconstruit. Cette méthode montre une orientation sur un idéal dont l'auteur essaie de se rapprocher. La reprise de formes littéraires précédentes indique une méthode poétologique valable pour toute l'œuvre schmidtienne.

Au cours du texte et en comparaison avec le récit Spenser-Island, la mise en scène de la réserve ressort comme une duperie qui ne correspond pas à la réalité de la réserve. La création de cette illusion est un trompe-l'œil qui sert uniquement à détourner l'attention des politiques. Au cours du récit, sa nature chimérique et mensongère se dévoile, contrairement au récit de Spenser-Island.

L'idée de l'illusion rapproche pourtant les deux domaines sensibles de la religion/croyance et de la littérature/écriture. En raison de ses attaques envers la religion, Schmidt se voit obligé de définir la littérature en démarcation de la religion. L'idée d'illusion chimérique et trompeuse revient à la religion, tandis que l'illusion de la littérature se définit de manière différente.

Déjà dans un texte datant de mars 1955, il situe la littérature dans le domaine de l'incertain qui échappe à la saisie scientifique mesurable et quantifiable :

« Mais si [la confusion et l'incertitude des faits] arrivent même dans le domaine sûr des sciences : à quoi doit-on s'attendre dans le royaume de la poésie, tissé de matériaux bien plus aérés ; ici où le jeu de l'imagination espiègle constitue le véritable mérite et où le lecteur *réclame* d'être dupé d'une manière la plus agréable ? »⁴⁵

Intitulé *Contrefaçon méritoire (Verdienstvolle Fälschung)*, ce texte thématise la contrefaçon dans la littérature, citant les exemples de la chronique *Uralinda* et les œuvres d'Ossian qu'il juge une « mystification littéraire la plus grandiose de tous les temps ».⁴⁶ James Macpherson publia en 1760 des textes anciens d'un certain

45 « Wenn aber dergleichen schon im gesicherten Gebiete der Wissenschaften häufig geschieht: was soll man erst in dem aus weit luftigeren Materialien gewebten Reich der Dichtkunst erwarten; hier, wo das Spiel der neckischen Phantasie das eigentliche Verdienst ist, und der Leser doch nur auf die angenehmste Weise getäuscht sein *will?!* » Arno Schmidt, *Verdienstvolle Fälschung*. In : *Essays & Aufsätze 1*. BA III/3. p. 204-206. Ici p. 204.

46 Cf. AS, *Verdienstvolle Fälschung*, p. 205.

Troisième Partie

Ossian, qui étaient internationalement acclamés et l'auteur fictif Ossian célébré comme un Homère des Celtes. L'auteur semble osciller entre une admiration et une récusation de ces ouvrages, qui, d'une certaine manière, représentent des fictions au sens propre. D'un côté, il les défend devant les savants pédants qui se réjouissent de découvrir une contrefaçon, de l'autre côté, il reconnaît la construction raffinée, habile et précieuse qui révèle le degré d'art de l'œuvre. En même temps, il s'attaque aux « savants philologiques » qui se permettent de juger le vrai du faux, alors que Schmidt leur reproche de confondre facilement les faits et la fiction. Il s'attaque particulièrement à Varnhagen, intellectuel du XVIII^e siècle, qui aurait su confondre merveilleusement l'imagination et les faits afin de se créer une interprétation qui lui sert à parvenir à ses propres fins.⁴⁷ Dans cette perspective d'une nouvelle évaluation d'ouvrages littéraires, Schmidt propose deux « illusions » dans l'EdA, qui définissent d'autres critères d'évaluation que le vrai et le faux.

2.1.2. Le récit Spenser-Island

Le récit Spenser-Island, enchâssé dans le récit cadre, doit être considéré comme une fiction, un récit de Kolderup. Alors que le texte laisse ouvert la possibilité de comprendre l'expérience de Kolderup comme réelle, on y trouve nombre d'indices qui proposent une lecture de Spenser-Island comme une invention de Kolderup, qui y mélange des faits réels avec son imagination.⁴⁸ Par exemple, la description de la plage sur Spenser page 258 non seulement rappelle, mais thématise même la description de la plage sur Fanø (« irgendwie sønderho'ijn?) SandStrandt », p. 203). Le narrateur Kolderup formule lui-même des indices sur l'improbabilité du

47 « ... wenn je jemand wußte, wie man durch leichtes Verdrehen von Fakten, Unterdrückung wichtiger Einzelheiten, und Verbreitung von Klatsch, beliebig schiefe Beleuchtung auf jeden gewünschten Gegenstand fallen lassen kann, so war das Herr Varnhagen von Ense. » AS, Verdienstvolle Fälschung, p. 204.

48 Cf. Stefan Voigt, In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk. Bielefeld : Aisthesis, 1999. Ici pp. 181-189, le chapitre « Die Spenser-Island-Episode als Lüge ». Jan Jürgen Jenrich, Jan Süselbeck, « D's'ss'n ganz KurzRoman » Zum Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenhandlung. In : « Alles=gewendet ». Ed. par Horst Denkler, Carsten Würmann. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2000. pp. 35-45.

Troisième Partie

récit, tels que « Mon récit n'a pas d'autre garantie que son improbabilité »⁴⁹ (p. 290) et de multiples allusions au fait que les personnages dans Spenser-Island jouent effectivement un rôle de théâtre.⁵⁰ En réalité, l'épisode Spenser-Island est une réflexion de la mise en scène et de l'illusion mêmes, car il ne s'agit pas d'un naufrage réel, mais d'une expérience mise en scène, filmée et diffusée à la télévision.

L'épisode de Spenser-Island fait partie de la stratégie de Kolderup de sauver la réserve. Il manipule ses hôtes afin de présenter ce récit comme une expérience réelle. La narration de Spenser-Island est ainsi marquée au niveau du texte même d'être une fiction. Dans le déroulement du récit, l'auteur montre comment Kolderup collectionne des faits, des événements et des informations afin de les nouer à des schémas de récits de voyages et de naufrages dans la littérature.

Au cours du texte, Kolderup recueille des informations et réunit des éléments et des détails intéressants pour une narration qu'il réarrange plus tard sous une forme nouvelle. Par exemple, le capitaine Tukker, constamment ivre, pense avoir reconnu le jeune poète Cosmo. Il pense le connaître d'un voyage qu'il avait fait il y a 50 ans sur le bateau *Königin Kandace*. Le visage de Kolderup se fige et il continue immédiatement à demander plus d'informations sur cette histoire.⁵¹ L'ivrogne Tukker fournit ici des informations peu claires sur la situation historique, indiquant uniquement qu'il y avait trois passagers qui se sont tous noyés.⁵² Le capitaine Tukker joue un rôle-clé dans l'élaboration du récit. Souvent en état d'ivresse, sa crédibilité est pourtant compromise et Kolderup ignore simplement l'objection à son récit.⁵³ Son alcoolisme chronique le situe même entre rêverie/hallucination et réalité, incapable d'un jugement clair.

La rencontre entre Tukker et Kolderup (p. 103) ainsi que l'audience au tribunal

49 « Meine Geschichte hat keine andere Bürgschaft, als ihre Unwahrscheinlichkeit. »

50 Par exemple Schweighäuser se demande si Marjorie a appris son texte par cœur, c'est-à-dire récité un rôle : « Schweighäuser's Stirn runzlt sich auch gleich danach ; - , (à la 'sagt Die etwa eine Rölle her ?' ...) » p. 194.

51 « War das damals der einzije Passaschier gewesen? »: „Schweighäuser' -?« » p. 103.

52 « Nö ; das war'n Drei damals. (Und nöch Zwei.) : Die sind'ann Alle unter gegangen – (oder döch wieder=nich ? - Der eine war'n Professer gewesen-) . : Já ich weiß nich, hat er so geheißn?- » ; (Er zieht unwillkürlich sein'n Buddl. ß=töhnend) : « Nadda iss'as scha nu woll aus... » p. 103.

53 « daß Wir=Uns damals, vor 45 Jahr'n, schon gekannt habm soll'n, Herr Sennator?! » - (Oh Feluke & Speronare : a'so ICK glöw dat nich!!) : « Obwohl'as, säbverß=tändlich !, währseinmac. » p. 216.

Troisième Partie

avec Engel Marie Butt, qui suit, livrent des informations que Kolderup réarrange pour son histoire Spenser-Island. Kolderup invente ainsi le professeur Butt, père de Engel Marie Butt, le philologue de langues anciennes Schweighäuser, père de Cosmo, et les missionnaires Chadband et Marjorie, mère d'Isis. Le narrateur-illusionniste Kolderup tisse un récit de quelques faits réels et de son imagination, intégrant les deux personnes principales, Cosmo et Isis, qu'il souhaite persuader.⁵⁴ Pour ce faire, Kolderup s'inspire de deux sources « Spenser » : premièrement du roman de Jules Verne intitulé *L'École des Robinsons*, et deuxièmement du dessin géographique d'une île.

Dans son couloir se trouve une carte dessinée d'une île Spenser à laquelle Kolderup se réfère dans son récit. L'île Spenser-Island renoue avec le motif de l'île qui parcourt l'œuvre schmidtienne et représente également dans l'EdA l'imagination, le monde de la littérature et de la poésie. L'île est appelée « (Kartn)Insl » (p. 248)⁵⁵ soulignant son caractère fictif et imaginé, c'est-à-dire sa nature différente provenant d'un monde autre.

Par conséquent, la directrice, appartenant au monde de la réalité physique, indique un échec constant d'atteindre ce monde différent : « wie oft ich dá=ran schon, im Traume, gescheitert bin ! » (p. 150). À travers la mise en scène et la distinction entre une illusion artistique et une chimère trompeuse, Spenser-Island thématise le vrai du faux. Cette distinction définit la réserve (la religion) comme un leurre chimérique et la narration Spenser-Island comme une illusion artistique. L'idée du faux, le leurre était également au cœur du roman *La République des Savants*. Réutilisant le vocabulaire de la RdS, Schmidt caractérise le faux et le leurre dans l'EdA par de « la poudre aux yeux » (« Augenpulver » p. 36) – une dénomination que Kolderup trouve pour caractériser l'œuvre d'Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, un poème épique du XVI^e siècle (p. 36). Le Spenser-Island de Schmidt/Kolderup s'affirme cependant comme une véritable image artistique représentant l'île de l'imagination et de la poésie. C'est Isis qui souligne le

54 Cf. également Jan Süselbeck, Jan Jürgen Jenrich: « D's'ss'n ganzer KurzRoman ». Zum Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenhandlung. In : « Alles=gewendet ». Zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten ». Ed. par Horst Denkler, Carsten Würmann. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2000. pp. 35-45.

55 Cf. Le dessin que Schmidt avait fait de Spenser-Island, dans les annexes.

Troisième Partie

caractère fictionnel des personnages de l'EdA : « nous de Spenser-Island » (p. 290).

La directrice indique également une connexion entre la littérature/poésie, le dessin d'une carte et les mathématiques dans la carte dessinée de Spenser-Island. Il n'est pas clair sous quelle forme les mathématiques se montrent dans la représentation de l'île, mais la connexion entre art et mathématiques réside ici de nouveau dans la manière de représenter, dans une recherche d'exactitude de description et de composition. Kolderup répond ensuite que toute personne qui forme et crée se doit de reconnaître les méthodes de construction comme mathématiques.⁵⁶ La « construction mathématique » de Spenser-Island se retrouve dans la reconstruction d'un roman de Jules Verne sur lequel le récit Spenser se calque, reproduisant son schéma, ses motifs et ses grands sujets tout en fournissant une variation et une critique.

La contre-facture du récit de Verne et le sujet principal de la mise en scène chez Verne et chez Schmidt renforcent la nature fictive de la narration Spenser-Island dans l'EdA. Plus encore, la narration n'est pas seulement une invention de Kolderup, mais elle présente également une auto-réflexion de sa fictionalité, c'est-à-dire une méta-fiction. Celle-ci marque la reprise d'éléments poétiques dans une réutilisation consciente qui définit la pratique poétique de Schmidt.

La mise en abyme de l'histoire montre une variation littéraire consciente et indique un procédé poétologique qui se charge de reprendre des formes littéraires déjà existantes que l'auteur transforme, adapte, critique et marque au niveau de sa propre création. Dans le récit de Schmidt, le professeur Butt fait constamment allusion au texte initial de Jules Verne. Lors du dîner peu avant le naufrage, Butt commente les chuchotements⁵⁷ entre le capitaine et le second sur le bateau, qui

56 « Es sei denn, er wäre tatsächlich selbst=unkritisch genug gewesen, um die, jedem Former größerer Gebilde unerlässlich'n Arithmetica, bzw. Architectonica, in ihren etwas verlarvteren Arten nicht als 'Mathematik' erkannt zu habm. » p. 150.

57 Chez Verne, les chuchotements sont également mis en exergue, indiquant la conspiration du faux naufrage : « Mais on pouvait observer qu'aussitôt il emmenait le second dans sa cabine, et là, tous deux restaient en conférence secrète, comme s'ils avaient eu à discuter en vue de quelque éventualité grave. [...] le maître d'équipage et quelques-uns des matelots ne laissaient pas d'en être surpris. » Jules Verne, *L'École des Robinsons*. In : *Les romans des îles*. Omnibus, 2010. pp. 703-831. Ici p. 731.

Troisième Partie

annoncent le naufrage proche.⁵⁸ De même, quand les quatre personnes se sont échouées sur Spenser-Island, le professeur constate : « ah, ça se déroule maintenant exactement comme chez JULES VERNE ! ». ⁵⁹ Rendant la connexion entre le texte schmidtien et le texte vernien évidente, la figure de Butt réfléchit ainsi son propre statut de fiction, ce qui permet à Schmidt de souligner le caractère démonstratif du récit. L'épisode est un récit dans le récit et représente conséquemment une réflexion sur la fiction même. Spenser-Island est doublement mis en scène : premièrement c'est Kolderup qui narre un récit inventé à partir de quelques éléments provenant de la réalité et de son imagination, et deuxièmement, l'expérience de Spenser-Island est elle-même une mise en scène car le naufrage n'était que feint. Le niveau fictionnel de la narration (Kolderup s'invente un souvenir qui n'a pas eu lieu) est ainsi doublé à l'intérieur du récit, car le naufrage était également une mise en scène (par « 'United Christendom' » et Schweighäuser). Ce faux naufrage était en plus filmé et retransmis à la télévision. Dans le style d'une télé-réalité moderne, ils ont suivi le groupe des naufragés afin d'intervenir une fois la conversion au christianisme accomplie :

(une heure plus tard : autour de la Place de l'Arbre Creux, des grandes caméras sont installées - (? c'est un film ? c'est de la télé?) - des projecteurs d'atelier éclairent les coins les plus éloignés : 'Sssssss'; (ils ont simplement boxé les connecteurs électriques dans les fleurs de liane & ça vrombit de toutes les directions. Les ordres brefs et bizarres des metteurs en scène ; le bavardage hâtif et sans fond des journalistes ...⁶⁰ p. 298

Le récit Spenser-Island n'est ainsi pas seulement une narration dans la narration, mais aussi une réflexion sur le médium et la mise en scène dans la mise en scène. Le sujet du roman de Verne se retrouve déployé sur presque tous les niveaux chez Schmidt, montrant une mise en abyme presque infinie : Kolderup raconte un faux souvenir (une mise en scène) qui narre un naufrage mis en scène, lui-même « mis en scène » (au sens propre) à la télévision.

La mise en scène et le jeu avec l'illusion se trouvent ainsi dans les deux narrations

58 « Bevor man noch darüber auch nur nachdenken kann, / erscheint d SteuerMann, verstörtn Gesicht's; und flüstert dem Käptn was ins Ohr: ... - / Der sofort aufspringt: ! - KAPITÄN: „Wie?: was?! ...“; (er stürzt hinaus, ohne sich zu entschuldijn: ! -) BUTT (endlich gesätticht): „hat Er denn? Fällt's Barométa nich so wie Er will? » p. 191.

59 « oh, jetzt kommt's ja genau wie bei JULES VERNE! » p. 219.

60 « (eine Stunde später: um den Platz des Hohlen Baumis stehen die Großn Kamera's aufgebaut - (? ist's Film? ist's Fernseh?) - AtelierScheinwerfer strahlen id fernstn Eck'n: 'Sssssss'; (die Stekker ha"m Die einfach in LianenBlütn reingeboxt & schon summt'e's aus allen Richtugn. Die seltsam'm KurzBefehle der Regisseure; das hastich=basislose Gewäsche der Reporter... »

Troisième Partie

de l'EdA : sur un premier niveau, Kolderup met en scène le village pour les politiques et sur un deuxième niveau, il raconte le naufrage sur Spenser-Island. L'île de la réserve ainsi que Spenser-Island deviennent le lieu de préférence de l'illusion. Alors que le nom « Tellingstedt » laisse sous-entendre par son nom qu'il s'agit de la ville où l'on raconte des histoires (angl. to tell), l'île géographique Spenser véhicule également son potentiel imaginatif : premièrement, il s'agit d'une reprise littéraire de Jules Verne et deuxièmement, Schmidt active le savoir culturel sur les îles en tant que lieux de l'imagination et de l'illusion.⁶¹ Loin de toutes les contraintes réalistes, le lieu magique invite à la création et à la spéculation. Tandis que le premier cas retrace le sens littéral de *mettre en scène*, car la réserve folklorique n'est qu'une chimère, un mensonge, le deuxième cas livre le sens figuré de mettre en scène : l'invention. La narration fictionnelle de Spenser-Island est une mise en scène, puisqu'elle est une invention poétique, une illusion qui relève d'un autre registre que le mensonge ou la chimère.

Tandis que l'illusion du leurre est considérée comme une fantasmagorie qui disparaît après son dévoilement, l'illusion de l'art littéraire est présentée comme durable. Cette opposition entre chimère et littérature se manifeste dans les deux mises en scènes de Kolderup. Alors que la mise en scène de la réserve comme centre folklorique est une chimère au sens propre puisqu'elle ne correspond pas à une réalité, la deuxième stratégie de persuasion dans le récit Spenser-Island est différente. La réserve folklorique vise simplement à duper les Américains ; le récit de Spenser-Island, en revanche, ne mise pas simplement sur la conviction d'Isis, mais aussi et surtout sur une initiation de Cosmo. Les deux illusions, la réserve folklorique ainsi que le récit Spenser-Island, entraînent des conséquences réelles pour la réserve, la réalité des habitants de Tellingstedt. Les deux servent à amadouer Isis et à la persuader de continuer les subventions et ainsi garantir la survie de la réserve. À la différence de l'image artistique de la réserve folklorique, le récit Spenser-Island transporte pourtant une auto-réflexion poétique et s'affirme comme une œuvre d'art, coupé du monde physique de la réalité. L'image de la réserve folklorique prétend, en revanche, être la réalité. Les fausses images substituent la réalité d'un village gris, improductif et proche de la fin.

61 Cf. Volkmar Billig, *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin : Matthes & Seitz, 2010.

Troisième Partie

Le spectacle de la réserve correspond à la mise en scène du naufrage par United Christendom et Schweighäuser à l'intérieur du récit Spenser-Island. Leur stratégie de persuasion et celle de Kolderup sont les mêmes : ils mettent tous les deux de fausses images à leur service afin de tromper les sujets ciblés, les athées naufragés sur Spenser et la délégation politique à Tellingstedt. Kolderup est ainsi conscient d'une différence entre l'illusion artistique et le leurre chimérique, deux artifices qu'il est capable de produire.

Aux images chorégraphiées de la réserve correspondent les images chorégraphiées du naufrage, de l'île, de l'arbre creux, des sauvages, etc., sur Spenser-Island qui constituent le répertoire de l'expérience robinsonesque. Le récit Spenser-Island a moins la fonction de persuader que d'illustrer la raison d'existence de la réserve et une auto-explication du métier de poète. Tandis que la mise en scène folklorique ne présente pas un niveau artistique dans l'EdA, l'épisode Spenser-Island déploie son potentiel artistique dans l'interrogation de la nature poétique même. La narration thématise la création poétique en montrant l'influence des éléments extra-fictionnels sur le procédé créatif. Elle est créée à partir de « faits » qui l'ancrent dans le monde physique.

Le récit Spenser-Island apparaît comme une création qui naît naturellement de certaines circonstances et se crée ainsi de manière « organique ». Tous les éléments de l'histoire sont livrés par l'extérieur et semblent s'être agencés de manière presque naturelle : le regard sur la carte dessinée de l'île Spenser, la constellation des personnages de Cosmo et d'Isis ainsi que la visite politique afin de vérifier l'existence « légitime » de la réserve. Le récit apparaît comme le résultat présenté comme inévitable de la situation, une conséquence logique et une construction et une création organiques.

En même temps, le récit oscille entre cette idée d'une croissance naturelle et sensée et une construction fictionnelle et artificielle. L'épisode réfléchit sa propre imagination, un caractère « faux », en thématisant et en mettant en abyme l'illusion et la mise en scène d'un faux naufrage et d'expériences robinsonesques. L'épisode est accompagné de nombreuses didascalies qui marquent le roman d'un côté comme un texte théâtral, mais identifient de l'autre côté l'épisode Spenser-

Troisième Partie

Island comme une émission télévisée. Les aventures et dangers sur l'île, préfabriqués et les merveilles fausses des chrétiens, sont diffusés à l'insu de Kolderup et Butt. Par cet enchâssement d'un récit dans le récit, d'une illusion dans l'illusion et d'une image dans l'image, Schmidt illustre la mise en abyme de son roman d'une manière excessive.

La tension entre les deux illusions et leur distinction fondamentale constituent un conflit entre deux formes d'illusions que Schmidt confronte dans l'EdA d'une manière ludique et moqueuse. Dans la recherche, ce jeu de l'illusion a été soulevé comme conflit entre réalité et fantaisie dans une interrogation romantique⁶² ou dans une perspective postmoderniste⁶³. Stefan Voigt l'analyse comme un jeu postmoderne d'authentique et de faux, qui a suspendu les catégories sûres. Pour lui, l'histoire de l'EdA est une illustration d'une réalité synthétique qui met en échec les termes comme vrai et faux. L'EdA décrit « de[n] Übergang vom Realismus zur Imagination durch den Komplex der Lüge »⁶⁴, et la frontière entre réalité et imagination s'estompe visiblement à travers l'omniprésence de l'illusion. Ce développement ne se réalise cependant pas dans les termes postmodernes problématisant l'original et la copie. L'illusion artistique chez Schmidt joue avec les notions de vrai et de faux, prétendant une distinction entre une vraie œuvre d'art et une fausse œuvre d'art, qui appartient soit à la culture haute, soit à la culture basse. L'évaluation artistique se déploie à travers la présentation de couples antagonistes : la mise en scène de la réserve contre le récit Spenser-Island et les conceptions antagonistes des poètes Cosmo et Fritzchen.

Au niveau de la création tout comme au niveau de l'évaluation critique, on note une certaine notion de « scientifique » qui persiste dans l'œuvre schmidtienne, même si celle-ci n'est plus nommée « scientifique ». La persistance de la notion distingue l'approche de Schmidt de l'arbitraire, du magique ou de l'émotionnel. L'interrogation d'une création scientifique de la littérature et le procédé d'un démasquage ou d'un dévoilement des fausses idoles se retrouvent au cœur de

62 Thomas Körber, Arno Schmidts Romantik-Rezeption, Heidelberg : Winter, 1998. (= Beihefte zum Euphorion ; 31).

63 Stefan Voigt, In der Auflösung begriffen, op.cit.

64 Cf. Voigt, In der Auflösung begriffen, p. 137.

l'EdA.

2.2. La relation Nipperchen-Cosmo

Le quatrième acte se compose de « shows divers » (p. 101), tels que le rapprochement entre Nipperchen et Cosmo (NC), la scène de cour ainsi que le dîner, qui démontrent l'art illusionniste de Kolderup. Il s'agit de trois mises en scènes de Kolderup et nous nous consacrerons à la première, la relation de Cosmo et Nipperchen, qui se crée en suivant des codes et des idéaux de l'art. Cosmo et Nipperchen se rapprochent lors de promenades dans le jardin (scène 4,2 et scène 6,4) qui seront analysées et interprétées par Suse dans les scènes qui suivent immédiatement (4,3 et 6,6⁶⁵). Les scènes du quatrième acte sont divisées en sous-scènes, telles que la quatrième scène qui se compose de trois moments de rapprochement NC ou la sixième scène qui assemble plusieurs moments divers entre le midi et le soir, comme avant, pendant et après le déjeuner ainsi que des préparatifs pour le grand dîner réunissant les hôtes internationaux et les personnalités importantes locales (scène 7, p. 142).

Kolderup et Suse observent les deux en secret et délibèrent sur les prochains pas à entreprendre. Suse se transforme en « conseillère sexuelle » (« Sexualrätin » p. 129), mais Nipperchen ne comprend point ses conseils sexuels. Suse veut que Nipperchen séduise Cosmo grâce à son physique, une tactique qui instrumentalise le corps féminin. Kolderup, en revanche, fournit des images peintes et dessinées de l'histoire de la peinture, que Suse et Nipperchen mettent en scène. En effet, les rencontres entre Nipperchen et Cosmo se déroulent en reconstituant des scènes représentées à travers les peintures.

Le rendez-vous dans le jardin est précédé par une « leçon » que Suse donne à Nipperchen dans leur chambre et puis suivi par son interprétation immédiate lors du retour de Nipperchen dans la chambre des filles (les trois sous-scènes). Le lecteur n'est pas présent dans les scènes entre Nipperchen et Cosmo. Leur

⁶⁵ Dans la première édition ainsi que dans l'édition de Bargfeld, la sixième sous-scène de la scène 6 est intitulée « scène 6 », ce qui ne peut que provenir d'une erreur d'impression.

Troisième Partie

rapprochement est entièrement médiatisé, transmis uniquement à travers la narration de Kolderup et Suse, qui soit observent les deux dans le jardin (p. 115, scène 4, 4.2) ou analysent la scène a posteriori lors du rapport de Nipperchen. Kolderup et Suse observent le « shòw [de] NC sur des drôles de fourVoies dans le jardin » (« auf Gartn=Abwegn ! », p. 115) qui se répercute dans le texte dans une division en deux colonnes. L'une (à droite) qui représente les commentaires de Kolderup et Suse, et l'autre (à gauche) qui fait un récit du jeune couple. Dans cette forme d'une perspective doublée s'est narré également l'épisode où Kolderup, Suse et Nipperchen lisent secrètement le journal intime de Cosmo (pp. 104-108). Le redoublement permet une description et un commentaire à la fois, c'est-à-dire une multiplication des angles de perspectives.

L'image de N. Currier *The Lovers Walk*, introduit la scène 4,3 où Nipperchen revient dans la chambre des filles afin de rapporter à Suse le récit de son rendez-vous. L'image sur laquelle le prochain rendez-vous doit se calquer indique le « langage » de Cosmo : celui de l'art. La lithographie *The Lovers Walk* de 1849 montre un couple qui se promène dans la forêt et dont l'homme tient la main de la femme et la regarde, alors qu'elle détourne son regard chastement. Suse a demandé une image de Kolderup afin de pouvoir planifier la prochaine rencontre entre Nipperchen et Cosmo.⁶⁶

Alors que Nipperchen reste sans affirmation personnelle et exauce les ordres de Suse, Cosmo définit clairement sa position et son « mode de fonctionnement ». La scène entre Suse et Nipperchen montre le procédé de l'interprétation de tous les gestes et mots, nécessaire après tout rendez-vous :

... le MatériauLinguistique dont il s'est servi pendant sa vénération de Toi ; (ss'éé très significatif ! » p. 116⁶⁷

Suse souhaite savoir tout en détail et fournit sa propre analyse et interprétation, ce qui définit les rencontres entre humains comme des grandes mises en scènes. Tout geste, mot et action semble planifié et calculé, se calque sur un modèle d'art et relève d'une « sur-conscience ». Déjà dans la scène précédant le jardin, Suse

66 « Rasch noch irgnd'n Bild, Kolderup : wo 2 Liebmdé, bei etwelchn charakteristisschen Vornahmen, abgèschildern sind – ä='diskret=aufdringlich' würd Ich sagn... ? » p. 116.

67 « ... das WòrtMaterial, dessn Er sich bei Deiner Venerierung bedient hat ; (di'ss näm'ich besonder schlußfolgerungsfähich ! ».

Troisième Partie

donnait des conseils à Nipperchen. Elle veut que la naïve Nipperchen, qui n'ose pas contredire l'amie expérimentée, déploie les moyens qu'elle lui ordonne, telle une « stratégie de guerre » afin de gagner l'attention et l'amour de Cosmo :

Alors tu Vas ratisser les Feuill' Jaun' sur les voies du jardin, d'un air automnal=âpre : en accompagnement, un arbori-chant d'une mélodie monotone=maline... p. 114⁶⁸

Suse emploie tous les clichés d'une rencontre prétendument fortuite, la mélodie chantonnée, le « langage des yeux », le bouton de la blouse ouverte... Elle persuade son amie de la nécessité absolue de devenir active. Auparavant, elles avaient lu secrètement dans le carnet de Cosmo qu'il était amoureux de Nipperchen et Suse suggère de profiter de cette occasion afin de l'appréhender :

... là tuDois faire un petit=rapide croche-pied à son cœur : de bras croisés, on n'attrape pas de truites ! Alors si maintenant Ton Séladon ... (?) tch, alors T'es une p'tit poltronne ! p. 114⁶⁹

L'entremetteuse Suse représente l'image de la femme qui « attrape » l'homme (croche-pied) et s'assure une possession (poisson/truite). Elle atteint son but à travers la ruse et surtout à travers une activité accrue. Pour Suse, l'application du « code » est un moyen d'arriver à son objectif, qui se situe dans le « corporel-mortel ». Cosmo, en revanche, vise un objectif artistique, immatériel. Par conséquent, les conseils de Suse n'ont pas d'effet, puisque Cosmo interprète les gestes dans un sens différent de Suse.

Alors qu'il apparaît que Kolderup et Suse font naître et évoluer cette relation, Kolderup ne fait en réalité qu'influencer le développement de cet amour. Le véritable metteur en scène ici est, en réalité, Cosmo qui reproduit des codes artistiques afin d'établir sa relation avec Nipperchen.

Kolderup s'aperçoit que Cosmo reproduit des codes de l'art, c'est-à-dire qu'il reproduit des scènes et reprend ainsi des « formes » déjà chargées de sens. Il procède à la même méthode créative que Kolderup (et Schmidt), qui reconnaît ainsi le « frère spirituel », le futur poète de la réserve.

Cette conception s'oppose à celle de Suse et Apo, une division fondamentale et irréconciliable entre ceux qui poursuivent des buts physiques-terrestres (mortels)

68 « So wirsDu also, auf den GartnWegn, scheinbar das Gelbe Laub zusamm'rechn, herbstlich=herb: dazu in eintöniger schlauer Melodie ein BaumLiedchen ... ».

69 « ... da muß'Dú nun aber auch seinem Herz'n ein kurzfristiges Bein stell'n: mit verschränkt Armen fängt man keine Forell'n! Wenn also jetzt Dein Seladon ... (?) tz a'so bisDú ein Angst-Häsl! ».

Troisième Partie

et ceux qui définissent leur vie par des idéaux de l'art, le possible qui se propose :

Tu n'as point plus de caractère qu'un OiseauCanAria, Suse - : pourquoi Tu dois aiguïser Ta langue sur les pauv' personn' des deux sexes ? Ils s'aiment paisiblement ... (?) ôh, Toi : Ce n'est pas facile pour lui : il doit chanter ce qu'ISIS n'a pas encore accompli ; (peut-être n'accomplira jamais!). Il doit esquisser en mots-clés ses JeuxDePensées à elle ; (qu'elle pourra, si bon lui semble, réaliser. p. 115⁷⁰)

On perçoit la conception différente de Kolderup et de Suse, qui, elle, vise uniquement le corporel-mortel et ne comprend pas pourquoi les deux s'idéalisent autant (« Was Die=Einander so idealisier'n ! », p. 129). Elle comprend les références, les codes que Cosmo applique, mais elle est incapable de les « déchiffrer », d'accéder à leur signification :

SUSE [...] : Qui était 'Strinandune' ?; (probablement l'une de ces filles du mondeFéerique, non?) »

KOLDERUP (Nom de nom ; il le prend haut ! (Et puisqu'il ne peut point l'avoir de '4 Frères de Fouqué, c'est probablement)): « OSSIAN=même. » p. 129⁷¹

Kolderup se montre très impressionné par les références que Cosmo cite, les modèles qu'il reproduit et il reconnaît ainsi le potentiel poétique du jeune homme. Le dîner qui suit lui fournira l'occasion de commencer son récit de Spenser-Island, qui sert d'éducation à Cosmo. Nipperchen et Cosmo sont considérés comme des « caractères romantiques » (p. 129), calqués sur les héros de l'époque romantique, la préférée de Schmidt.⁷²

Suse reconnaît qu'il s'agit d'un code, grâce à son éducation par Kolderup, qui lui a fait étudier nombre de livres et de peintures de l'histoire de l'art. Elle est cependant incapable de déchiffrer et attribuer une signification à ce code. Elle réduit par exemple la comparaison avec le personnage Strinandüne aux aspects physiques :

SUSE : « On peut le retrouver vite & lire ? [...] Bon, je=lui ai déjà enseigné quelqu'astuces de taille ; mais vu qu'il fournit si précisément son Idéal de Comparaison, on pourrait éventuellement, en ce qui concerne la coiffure et la manière de porter les seins,... ? » p. 129⁷³

70 « Du hasD nich viel mehr Charakter als'n KannArienVogl, Suse - : warum mußDu Deine Zunge wetzn an den arm'm Person'n beiderlei Geschlechts ? Die lieben so stille weg... (?) : ach Du : Der hat's gar nich so einfach : er muß besingn, was ISIS noch nich vollbracht hat ; (vielleicht nie vollbringen wird!). Muß Ihr GedanknSpiele in Stichwortn skizzier'n ; (die Sie dann, wenn Se Lust hat, ausspiel'n kann. ».

71 « SUSE [...] : Wer war 'Strinandüne' ?; (sicher doch irgnd so'n 'Mädchen aus der FeenWelt', nich?) » / KOLDERUP (Donnerwetter; Der greift aber hoch! (Und da Er's aus Fouqué's '4 Brüder' schwerlich hat, iss es wohl)): « OSSIAN=selbst. ».

72 La description des « caractères romantiques » se trouve page 136 où Suse en lit une définition écrite par le philosophe allemand Johann Gottfried Herder.

73 SUSE: « Kann man's schnell findn, & nachlesn? [...] Nu hab' Ich=Ihr natürlich schon einije bedeutnde Winke beigebracht; aber wo Er gar so exact sein VergleichsIdeal angibt, könnte man

Troisième Partie

On s'aperçoit de nouveau du parallèle entre la création poétique et l'acte sexuel. Concentrée sur les plaisirs corporels, Suse considère l'épanouissement corporel comme seul bonheur personnel :

... pose la pête=main molle sur la CuisseGauche [...] puisque le cœur de 'l'homme' siège là !; (ou son équivalent). Et puis, entre plus profondément. Et quand Tu sens la clé à ton bonheur entr'les doigtS - ? - : puis, reçoit la merveille ! »⁷⁴ p. 180

L'auteur met en parallèle la création poétique et la procréation biologique (le coït), ici visible dans un discours ambigu. Dans le propos de Suse, elle témoigne d'une conception et d'une compréhension différente de « la clé » qui ouvre les portes fermées. Dans la visite de la maison ancienne sur Fanø, les « clés » étaient une métaphore pour les méthodes de déchiffrement des œuvres d'art et de la tradition savante, parfois difficiles à comprendre et ainsi à « portes fermées ». Suse réinterprète cependant ce code artistique de la clé, dans une vision exclusivement sexuelle. Elle interprète toutes les références de Cosmo dans une perspective corporelle et sexuelle, ce qui correspond à une réinterprétation dans un cadre entièrement différent, orienté sur le physique, le matériel et le mortel. Tandis que sa relation avec l'apothicaire se définit dans ces limites des plaisirs mortels, la relation que Cosmo crée avec Nipperchen se fonde sur l'immortel grâce à la reproduction des codes de l'art. Suse est obsédée par son physique, ses vêtements et son apparence. Ces traits de caractère font d'elle la reine du monde physique, ce qui se répercute également dans l'organisation de la maison : elle est la patronne dans la cuisine (p. 130).⁷⁵ Elle use de ses charmes physiques afin de manipuler l'homme (pp. 130, 131). Kolderup a donné une éducation de l'art à Suse afin de s'acquitter de sa dette auprès d'elle : l'existence de sa petite-fille est un quart de sa « faute ».⁷⁶ Il s'agit de la culpabilité de tout parent, puisque l'existence est considérée comme pleine de souffrance et de misère pour l'individu. Quand elle

vielleicht hinsichtlich Frisur & Tragweise des Bus'ns ...? ».

74 « ... das schlâffe Hândchîn auf den linkn OberSchenkl leg'n [...] weil da 'Der Mann' sein Herz sitzn hat ! ; (bzw dessn Äquivalent). Und dring' tiefer. Und wenn De dann den Schlüssl zum Glück zwisch'schn'n Fingern spürsD- ? - : ! - : dann lass Dir das Wunder geschehen ! ».

75 « [Es gibt] nicht's Rührenderis für einen Weisn Mann, als wenn Er erkennt, daß eine Frau für=ihn Ihre Textilijn riskiert ! » p. 131.

76 « Immerhin hab' ich Mich, zum vierten Teil, mit der Schuld belastet, Dich ins Dasein gestoßen zu habm ; das ist : in viel Hoffnung & wenig Erfüllung ; in viel Gewölk & wenig Sonne ... [...] Wenn Du Mir möglichst wenich für Deine Existenz zürnst, dann ist dieser Teil Meiner Schuld leidlich ausgeglich'n. » p. 135.

Troisième Partie

décide de se marier avec Apo et de fonder une famille, Kolderup sait que son éducation est terminée et qu'il n'a pas réussi à la former selon son propre esprit. Il lui conseille néanmoins de ne pas participer aux actions du monde physique : « repose-toi (et sois en=dormi) ». ⁷⁷

Suse oscille entre incompréhension devant la timidité et l'idéalisation de NC, qui touche le ridicule, et une jalousie profonde due à la sincérité, la simplicité et la profondeur des sentiments qui transparaît à travers des gestes simples, tels que le petit bouquet de fleurs (p. 116). ⁷⁸ Au début du cinquième acte, Kolderup semble conclure d'abord auprès de Suse le caractère romanesque de la vie humaine : « Nuus vivons tous comm' dans 1 roman colossal ». ⁷⁹ Il se montre cependant hésitant, conscient de la responsabilité qui revient alors au « metteur en scène ». ⁸⁰

Suse dissipe ses scrupules et décrit le premier baiser entre Cosmo et Nipperchen, ce qui la fait rire. Contrairement à Kolderup, elle ne semble pas avoir de conscience et se réjouit pleinement du pouvoir qui lui revient dans la « pièce de théâtre Nipperchen – Cosmo ». Dans le personnage de Suse se montre l'envie problématique, voire négative et brutale, liée au pouvoir de l'écrivain ou de tout créateur, de déterminer les événements, les actions et le sort d'un de ses personnages. Nipperchen et Cosmo deviennent les personnages dans un « petit drame » (« Dramolettlein » p. 129) que Kolderup et Suse initient.

Grâce à la reproduction de ces codes, la relation NC se fonde sur d'autres bases que la relation entre Apo et Suse. La relation selon les codes de l'art s'ancre dans le monde de l'art, c'est-à-dire le contre-monde, et non pas dans le monde physique et pragmatique de la réalité. Elle est un exemple d'une reprise de formes antérieures qui sont remplies avec un « nouveau » contenu.

La mise en scène de l'amour naissant entre Cosmo et Nipperchen est un exemple d'imitation d'un amour littéraire. La question de l'authentique et du faux ne se pose pas puisque cet amour se comprend sur un niveau littéraire, c'est-à-dire

⁷⁷ « leg Dich jetzt um ; (& sey ä=schliep/b) » p. 135.

⁷⁸ « Sie tut erst lächerlich. Dann säuerlich. Dann neidisch. - Dann doch wieder seufznd=sachlich. » p. 116.

⁷⁹ « Wir leb'n Alle wie in ei'm kolossal'n Roman » p. 161.

⁸⁰ « Aber) : « Ich fang allmählich an, Mir ein Gewissn daraus zu mach'n : die Zukünfte der Leutlein betreffnd. » ; (vor allem Unser NIPPsächlein ; Dem schon Alles COSMOlogisch erscheint. - : Was meinsDú?) » p. 161.

Troisième Partie

symbolique. Il est autant une « création » et une « narration » que Spenser-Island, mais Cosmo en est ici le créateur. Kolderup et Suse ne font qu'influencer cette création : Suse au niveau corporel en définissant la réunion physique comme but ultime du rapprochement, Kolderup au niveau artistique en fournissant de nouvelles images à reproduire.

Cette reproduction des codes artistiques interroge la relation entre le monde de l'art (poésie, peinture) et le monde de la réalité, le monde sensible, physique et matériel. Alors que la relation NC s'ancre dans le monde artistique, elle existe néanmoins dans le monde physique et la reprise des codes se répercute notablement sur la réalité de Cosmo et Nipperchen. Cette forme de création se fonde alors dans un « meilleur » monde, mais peut exister dans le monde de la réalité.

Dans la « création » de la relation NC, Cosmo emploie le même procédé poétologique que pour la création littéraire. L'art ressort ici comme le domaine préféré de références, indépendant du monde physique du pragmatisme et de la corporalité. Alors que Schmidt soutient une création artistique à travers la réception active et renforcée des prédécesseurs, l'accent de la réception est mis sur la transformation : reprendre l'existant pour en créer quelque chose de nouveau. Un exemple en livre la relation entre Cosmo et Nipperchen, qui est modelée sur les ouvrages artistiques, retraçant un amour artistique, idéalisé dans le texte.

L'imitation d'œuvres artistiques, qui deviennent réalité à travers la relation NC, fournissent une nature différente à cette relation, meilleure en comparaison au couple Apo-Suse. Tandis que ces derniers fondent leur relation dans les limites du corporel, c'est-à-dire le mortel et le vain, NC construisent leur relation sur des valeurs éternelles et immortelles, les codes de l'art.

Malgré le portrait positif de la relation NC et la prise de position évidente de Kolderup⁸¹ (et de Schmidt) pour ce couple s'enracinant dans le monde de l'art et non dans le monde physique, la description de ce couple frôle le dérisoire et ne manque pas d'auto-ironie. La naïveté de Cosmo et Nipperchen touche le ridicule et les propos de ces deux malades d'amour touchent l'absurdité par la dévotion et

81 Il avait clairement donné son désaccord au mariage entre Apo et Suse : « Ich billige eine solche Ehe aber nicht. » p. 134.

Troisième Partie

l'absolu qu'ils traduisent : « Si je pouvait me colorer=noir et me transformer en son Esclave – ch'leferai ; la même heure ! »⁸²

Loin du monde pragmatique et physique, l'amour idéalisé de NC montre ouvertement une capitulation devant l'irrationnel : il s'agit ici d'un absolu qui ne se laisse contrôler que par l'art et n'obéit pas aux règles du monde physique (dont la science fait partie). La succession de Kolderup sera cependant double à travers Cosmo et Suse. Cosmo représente alors le côté poétique et naïf, tandis que Suse représente le côté pragmatique, terrestre et matérialiste. Il s'agit alors d'une réconciliation des deux mondes poétique et physique, cependant la conception poétique est celle de Cosmo (Kolderup) et non pas celle de l'apothicaire.

⁸² « Wenn ich=mich schwarz=färbm, und zu Seiner Sclavin machn könnte - : Ch tät's ; in dér Stunde=noch ! » p. 133.

C. Le déchiffrage des signes

1. Les athées de Spenser-Island

Dans ce chapitre, nous analyserons la constellation narrative des trois athées Kolderup – Butt – Schweighäuser dans le récit Spenser-Island. Nous comparerons la réaction de Kolderup et celle de Butt au naufrage et au séjour sur l'île, qui mènent finalement à la conversion de Butt. Afin de déceler les connotations de la philosophie, de la philologie, de la poésie et de la religion que Schmidt confronte sur l'île du récit, nous étudierons le personnage de Schweighäuser et la forme d'athéisme qu'il représente dans l'épisode Spenser-Island.

1.1. Repérage intellectuel vs conversion

À travers le naufrage sur l'île, Schmidt développe une métaphore de la situation désolée de l'être humain dans un univers sans Dieu. La religion ne joue pas de véritable rôle, car elle est déjà abandonnée dès le début et étiquetée du label « illusion chimérique ». Dans l'épreuve du faux naufrage, le poète et le philosophe sont dans une compétition à leur insu, à savoir lequel des deux arrivera à mieux gérer la situation humaine du naufrage. Ce test a lieu non seulement au niveau intellectuel, pour savoir qui des deux conserve une conviction ferme, mais s'illustre également au niveau de la réaction concrète des deux personnages face au naufrage et des mesures pragmatiques qu'ils entreprennent sur l'île.

Les deux premières scènes de l'épisode Spenser-Island se déroulent sur le bateau *Kandace*. Elles introduisent les personnages et permettent un début de discussion sur l'art, la politique et la religion, qui caractérise rapidement les personnages et annoncent la visée de l'expérience robinsonesque. Les deux scènes suivantes se déroulent dans l'eau et ensuite sur la plage, immédiatement après le naufrage. L'arrivée sur l'île montre les réactions différentes des quatre naufragés : les deux chrétiens prient, Butt succombe à ses besoins corporels et seul Kolderup est motivé pour connaître et contrôler la nouvelle situation. Sur l'île se développe une

Troisième Partie

petite compétition entre Chadband et Kolderup, qui se révèle être plus intelligent à interpréter la situation. Le professeur Butt et Marjorie sont écartés dès le début : le professeur qui se lamente et la missionnaire coquette ne sont pas considérés comme étant d'un grand secours. En revanche, Kolderup regarde Chadband, « Qui, en ce qui concerne le travail et les mesures à entreprendre, paraît être le seul rai[z]onable mis à part lui-même. » (p. 222)¹ Reconstituant une situation, tel que nous l'avons vu dans la narration *Cosmas*, où l'interprétation chrétienne se confronte à l'interprétation scientifique, Schmidt montre les croyants incapables d'interpréter le paysage et le terrain géographique, puisqu'ils relient mal les phénomènes à leur explication (p. 226).² Les chrétiens louent Dieu et sa belle création alors que l'île est déserte et hostile, menaçant de les faire mourir de faim et de soif.

Kolderup, en revanche, excelle dans le domaine de l'interprétation du paysage et du bon jugement des conditions de vie qui s'en déduisent, ce qui se révèle vital pour la survie. Kolderup déduit par exemple de la disposition des arbres un point d'eau (p. 223), et par son observation des oiseaux qui se nourrissent de certaines graines (p. 224), il conclut qu'il existe une source possible de nourriture pour les naufragés. Le professeur Butt quant à lui mange des herbes toxiques et se fait piquer par un scorpion (p. 224). Cette piqûre n'est cependant pas mortelle, puisque toutes les expériences mauvaises et dangereuses de l'île ne relèvent que d'une mise en scène, c'est-à-dire qu'elles sont fausses.

Les trois hommes représentent trois types d'hommes dans une situation existentielle : le croyant qui cite des vers bibliques (Chadband), le réfléchi-analytique (Kolderup) et la bête luxurieuse et gloutonne (Butt, angl. *cul*), guidée par ses instincts. La *croiance* (Chadband) relève du domaine de *l'intuition*, le *cérébral* (Kolderup) du domaine *réfléchi* et *conscient* et les *instincts* (Butt) de *l'inconscient* et du *bestial*. Ces termes et modes sont représentés à travers ces trois personnages et se présentent comme des comportements et des méthodes valables et probables dans une telle situation existentielle. Il va de soi que Schmidt prend

1 « Der, was Arbeit, Unternehmungin, anbelangt, außer ihm der einzige Vernünftige zu sein scheint. ».

2 Interprétant la situation climatique, Chadband et Kolderup sont d'accord qu'il y aura « quelque chose » ('daß etwas kommen werde') mais Chadband mésestime l'horaire. Cf. p. 226.

Troisième Partie

position pour le cérébral-réfléchi et rejette les deux autres alternatives. Pour lui, c'est uniquement ce type de savant analytique, s'appuyant sur la rationalité et la réflexion, qui est en mesure de contribuer à la situation. Il s'agit donc d'une question pragmatique, qui est en mesure de modifier une situation donnée. Pour cette raison, on retrace la persistance de ce personnage savant et réfléchi tout au long de l'œuvre, un « scientifique-savant » qui opère avec des outils comme la règle, le cercle, l'objectif et la table de logarithmes (cités p. 234). Dans l'EdA, les personnages scientifiques n'existent plus comme dans les ouvrages antérieurs, mais on décèle toujours le rapprochement que le poète fait, autrefois explicite, désormais implicite.

Échoués sur les rochers dans le noir devant l'île Spenser, Butt demande à Kolderup de faire « plus de lumière » (p. 219). Cette demande se comprend au sens littéral en référence à l'époque des Lumières : Butt attend un éclaircissement de la situation « noire ». Kolderup sort ensuite de sa poche une montre de poche, un peigne et une épingle de sécurité, pendant que Butt peste contre la Bible : « sur chaque page, on trouve 10 mensonges ; et 20 variantes ; le reste une richesse de subtilités peu imposantes » (p. 220).³ Les « outils » de Kolderup sont considérés être d'un emploi plus utile que le livre de la Bible. Les outils généraux sont même considérés comme des consolations (p. 234), car ils permettent le repérage du « naufragé ». Le scientifique-savant est alors ici davantage lié à une conception religieuse proposant une consolation qui se révèle être une aide pragmatique dans la situation donnée.

Le premier tour de la compétition entre le professeur et Kolderup se termine rapidement, désignant le professeur comme premièrement incapable de se repérer dans le nouveau territoire inconnu, et deuxièmement incapable d'entreprendre des mesures de survie. Sans lunettes et dans un environnement inconnu, le professeur non seulement succombe au charme de Marjorie, mais il se plaint aussi sans cesse de la situation désolée des naufragés et réclame une satisfaction de ses besoins physiques. Sa réaction illustre son incapacité d'agir en autonomie et à l'improviste en dehors de son terrain connu. Les deux missionnaires Marjorie et Chadband

3 Trad. par KFS. « uff jeder Seite davon 10 Lügen ; und 20 TextVariantn ; der Rest ein Reichthum unimposanter Spitzfündichkeitn. - ».

Troisième Partie

développent une routine chrétienne de prières, de louanges et de chants, qui contraste avec la nécessité pragmatique d'assurer la survie. Alors que Chadband est physiquement en forme pour se confronter à l'inconnu hostile de l'île déserte, c'est en réalité uniquement Kolderup qui se révèle être d'un grand secours. Grâce à son observation minutieuse de la nature et de son fonctionnement : il observe qu'ils peuvent passer des rochers à la plage pendant la marée basse avant que la marée haute ne les dévore. Arrivé à la plage, Kolderup prend un « échantillon du sol » (« BodnProbe » p. 222) et propose de déterminer d'abord les conditions de l'île (île ou péninsule) et de la zone climatique (ibid.). Confronté à cette situation difficile, le jeune poète timide déploie des compétences inattendues et pragmatiques qui le révèlent loin d'être naïf ou inefficace, mais plutôt perspicace et analytique. Le poète s'oppose au stéréotype du poète perdu et rêveur, incapable de gérer le monde. L'adjectif allemand *weltfremd*, qui signifie « éloigné de la réalité » ou « idéaliste » entre ici en jeu dans cette caractérisation du poète. L'adjectif signifie que la personne désignée se montre naïve et impuissante dans le monde physique et réel, elle est en quelque sorte peu savante et dépourvue de stratégies sur la manière de maîtriser la situation. Fournissant une image stéréotypée du poète, cet adjectif peut décrire également un état de rêverie ou d'indifférence à l'égard des événements du monde. Confronté au reproche d'être « *weltfremd* » lui-même,⁴ Schmidt intègre cet adjectif dans sa définition du poète. Le jeune Kolderup est timide et peu bavard sur Spenser-Island, mais son efficacité dans l'observation et l'analyse de la nature ne permet pas de le caractériser par « *weltfremd* ». Il est ainsi le contraire de Cosmo, duquel Schmidt ne se lasse pas de souligner la naïveté et l'incapacité de gérer les soucis corporels et matériels du monde physique.

Le comportement de Kolderup se rapproche de celui du scientifique et naturaliste et représente ainsi une constante dans l'œuvre schmidtienne. À travers l'épisode Spenser-Island, Schmidt illustre le rapprochement entre le poète et le géographe. Loin d'être une concession romantique au métier de géographe, les nombreuses analogies se fondent sur une comparaison entre géographe/scientifique et

4 Lié au reproche d'être « escapistes », c'est-à-dire un poète qui évite les problèmes du monde et se réfugie dans les sujets de poésie et de littérature, dissimulant une évasion.

Troisième Partie

écrivain/poète dans le contexte herméneutique du « livre du monde » et du « monde du livre ».

Avant de poursuivre le sujet des livres et des mondes, on remarque une deuxième signification de « weltfremd », qui se révèle importante ici, à savoir la notion littérale. Celle-ci s'avère toujours essentielle chez Schmidt, auteur qui « radiographie » les mots, leur signification figurée et littérale. Être *étranger* (fremd) du *monde* (Welt) signifie ne pas être de ce monde-ci. Contrairement à la connotation de « naïf », cette connotation littérale correspond à l'image du poète, qui doit se distinguer des aspirations du monde physique en portant des aspirations du monde de la poésie.

Dans le récit du naufrage, le poète Kolderup se distingue des autres personnes grâce à ses compétences dans le repérage scientifique ou géographique ainsi que grâce à sa « vision » qui le prémunit contre les illusions trompeuses. On remarque que Kolderup lit uniquement les phénomènes naturels sur l'île qui sont rattachés à un processus naturel, comme la consistance du sol, la nature des oiseaux ou la conversation avec l'arbre. Cette dernière expérience se rapproche au plus du surnaturel, s'explique cependant par l'idée d'une unité avec la nature (possible pour Schweighäuser). Cette unité n'est pas perçue comme un phénomène surnaturel. En revanche, Kolderup ignore les signes mis en scène et surnaturels comme l'esprit mauvais ou l'expérience divine de Butt. Schmidt distingue alors ici les phénomènes naturels des apparences, « Des cas classiques de fantômes » ? - :

Phantasmes ! Creatures of an empty $\frac{\text{stomach}}{\text{or brain}}$! » (p. 192).

La capacité du poète de se repérer dans le paysage comme un géographe se rattache à la métaphore du livre de la nature et à une parenté entre la nature et la langue, le signe naturel et le signe linguistique. Le personnage de Kolderup dans l'épisode de Spenser-Island recense alors quelques caractéristiques des premiers protagonistes scientifiques. Cela se restreint cependant au récit dans le récit et marque l'affranchissement et la mise en abyme de ce personnage scientifique, désormais une figure fictionnelle et symbolique à l'intérieur d'une fiction dans le roman.

Troisième Partie

En plus du repérage géographique, une concession aux premiers écrits de Schmidt, l'épisode de Spenser-Island montre également une interrogation de la visibilité et de la preuve physique qui constituaient le fond de l'argumentation rationnelle, par exemple dans les narrations *Léviathan* et *Cosmas*. Dans l'EdA, les preuves physiques reviennent sous forme d'une « expérience sensible » que Butt a du paradis chrétien. Ce dernier se convertit au christianisme après avoir vu et vécu le paradis qu'il décrit selon le tableau *Le jardin des délices* de Hieronymus Bosch.⁵ La description du paradis par Butt selon le tableau de Bosch est révélateur : elle indique l'illusion et la mise en scène de cette « expérience sensible » dans les coulisses de la peinture.

Conforme à la mise en scène et aux illusions chimériques omniprésentes dans l'EdA, le test des athées vérifie si Butt et Kolderup se laissent duper par ces illusions ou s'ils arrivent à garder un sang-froid, un bon sens et un esprit rationnel que Schmidt marque comme caractéristiques « athées ». Après les mesures de survie, le deuxième tour de la compétition entre Butt et Kolderup se déroule alors dans les imaginations et les illusions auxquelles les deux athées sont exposés.

Pendant le séjour sur l'île, Kolderup est envahi par une fièvre (p. 252) et souffre physiquement beaucoup de la situation malheureuse. Il est dépeint comme souffrant d'une manière disciplinée (« Er leidet derart=diszipliniert » p. 257). Contrairement à Butt, Kolderup n'a pas d'hallucinations – malgré son état physique critique, qui pourrait en être une explication logique. Schmidt décrit Kolderup ferme dans ses convictions, et pour cette raison non-sujet à des hallucinations, car il fait confiance à sa raison : « Hélas ! Des imaginations!) : « - : même si je voyais 6 Kolderup ; qui tous dansent le fistball... ? »⁶ (p. 253). Les points que Schmidt insère représentent un implicite que le lecteur doit compléter

5 « Die Weiber meist Stirn & Schläfn hoch=ausrasiert ; statt des knielangn Schleiers das knielange Haar ; straff nach hintn gekämmt ; in die äußerste=unterste Spitze eingebunden ? : ne frische Zitrone ! » ; (überhaupt ein Blüten= & FrüchteLuxus süßester Umtäubung ! ; Einer kniete, unterm BelladonnaHut ; in Arm=& Händen eine kürbusich große ErdBärerin, (in die er ein fücktd). Unter einer verkehrten RiesnRosaBlütthe : 4 nackde tanznde Beine ; durch die BlütnBlätter durchgestoßn 4 nackde Arme, deren Hände apflgroße JohahnnisBeer'n schwengtn... » p. 297.

6 « ach ; Einbildungn!) : « - : und wenn Ich 6 Kolderup's sähe ; Die Alle Faustball miteinander tanztn... :? ».

Troisième Partie

afin de comprendre le propos, ici la *raison* que Kolderup suit et qui ne lui permet pas de croire les chimères que United Christendom produit afin d'en faire des prosélytes. Cet implicite se déduit uniquement de la situation décrite, qui, elle, représente alors la valeur symbolique de la littérature et oblige le lecteur à procéder à une interprétation.

En revanche, le professeur Butt est victime de nombreuses hallucinations : il rencontre un esprit diabolique (p. 251), la tempête envoie un éclair dans l'arbre creux où ils ont trouvé refuge (p. 252), ils reçoivent du feu à travers un buisson ardent juste au moment où Butt se plaint de ne pas pouvoir faire de feu (p. 253), et il voit son sosie (p. 259). Toutes les reprises des aventures du roman de Verne s'intègrent également dans cette parade de chimères et d'illusions que Schweighäuser et Christendom mettent en scène.

Dans un premier temps, on remarque la détermination de Kolderup, qui l'identifie comme personnage de savant-scientifique typique de Schmidt. Kolderup se retrouve en position d'observateur silencieux et souffre de la pénurie sans mot dire, dominant la situation par sa force « mentale ». Ayant résisté aux tentations « chrétiennes », Kolderup « prouve » son incorruptibilité (représentatif des poètes et de la poésie) et sa propre faculté d'analyser correctement. Dans le désordre des images et des illusions créées et la confusion entre réalité et imagination, le poète Kolderup est en mesure d'identifier l'illusion trompeuse, qui prétend être réalité, puisqu'il est habitué au mode de l'illusion par son métier.

Dans un deuxième temps, on remarque la « corruptibilité » mentale de Butt dont la conversion au christianisme se présente comme un manque de conviction. Globalement, il est dépeint comme largement dépassé par la situation.

Butt n'est pas seulement le moins apte à se repérer dans la nouvelle situation, il est également le personnage qui gère le moins la situation sur un niveau mental et psychologique. Il laisse libre cours à ses plaintes sur la pénurie de nourriture et d'eau potable ainsi qu'à son désespoir face à la situation perdue. Quand le bateau qui passe devant l'île Spenser ne les voit pas et que l'espoir d'être sauvé s'évanouit, Butt commence à crier :

Et puis commence à hurler : '!' d'une manière de plus en plus épouvantable : '!!!' - que son corps semble gonfler ; son visage devient grand & rouge comme la lune qui vient de

Troisième Partie

se lever, avec des yeux d'aiguillon : ' !!!!!' - / p. 261⁷

Les hurlements sont ici représentés par les points d'exclamations, symbolisant les cris sans consigner les mots. Il s'agit de la même méthode que celle évoquée plus haut, une symbolisation à travers les signes de l'écriture. La symbolisation des hurlements par les points d'interrogation est une image très forte par sa simple représentation concrète. Les cris muets du professeur Butt, emprisonné dans le texte, développent une force symbolique au-delà d'une verbalisation. Cette restriction se recoupe avec le refus d'explication et de développement, et illustre le style de Schmidt qui se caractérise par des textes « troués » et coupés.

Butt fait alors l'expérience de la souffrance physique, de la faim et de la soif ainsi que du désespoir psychique, qui ne rencontre pas de soulagement. Dans cette situation, Butt essaie d'abord de se suicider (p. 292), puis se convertit finalement au christianisme, comme un dernier recours dans cette situation désolée. Dans cette métaphore de l'existence humaine comme naufrage, Butt fait l'expérience humaine en accéléré : tandis que Kolderup est stable et immuable, Butt vit plusieurs états propres à l'existence humaine, tels que la faim, le désespoir et la recherche de consolations. Dans l'EdA, la conversion au christianisme de Butt se présente comme une « conséquence » après avoir tenté et défié « Dieu ». Butt ne se décide pas à se convertir, il défie Dieu et se promet à lui, à condition que ce dernier se montre et lui donne à manger :

Je trace un cercle autour de moi et l'invoque : je me dévoue corps et âme à lui (= Dieu), pour un bon repas ! (dès que j'ai mangé, IL peut venir me chercher). - ? p. 293⁸

La réaction de Kolderup est assez intéressante, puisqu'il proteste et essaie de dissuader le professeur de son entreprise de défier Dieu. Butt essaie de convaincre Kolderup de l'insignifiance et de l'innocuité de son entreprise (« C'est just for fun ; même si DieuPère arrivait sur des échasses ! »⁹, p. 293). Kolderup, en revanche, semble presque superstitieux et ne veut pas se soumettre à la « tentation ». Butt est convaincu de sa propre supériorité intellectuelle :

7 « Und fängt dann an zu schreien : '! Immer entsetzlicher : '!!' - daß Seine Gestalt anzuschwellen scheint ; Sein Gesicht wird groß & rot wie d aufgehnde Mond, mit Stach'lAug'n drin : ' !!!!!' - / ».

8 « Ich zieh'n Kreis um Mich, und beschwör'n : Und verschreib Mich ihm, (= Gott), für ne anschtändje MahlZeit !; (sobald Ich abgegessn hab!, kann ER mich holn). - ? ».

9 « Iss doch Alles bloß for fun ; (und wenn GottVater uff Stelzn käme!) ».

Troisième Partie

BUTT (ferveusement=persuadant vers K.) : « - seulement afin de les réfuter (une fois pour toutes!), je fais de tels Experimentum Crucis ! » ; (Soyez raisonnable, petit Kolderup!).¹⁰
p. 293

Orgueilleux, le professeur se croit invincible et en position certaine de pouvoir tester une conception intellectuelle différente, voire opposée à la sienne. Attiré et séduit par le charme de Marjorie, Butt fait ensuite l'expérience d'une apparition divine qui surgit du milieu des palmiers, lui donne « le gobelet de la vie » et l'emporte avec elle. Simultanément, Kolderup, qui s'est éloigné du groupe, vit également une expérience surnaturelle : sa conversation avec un arbre crée un parallèle avec l'apparition divine de Butt. Kolderup se retrouve seul sous un arbre qui lui donne des pommes à manger et ils discutent un bon moment (cf. p. 294). Les deux « expériences surnaturelles » se révèlent cependant être des mises en scènes et s'expliquent ainsi rationnellement : l'apparition divine est une mise en scène des chrétiens et l'arbre est en réalité Schweighäuser, qui porte son complet de toile de tente (« Zeltbahnenanzug »), le rendant invisible et lui permettant de se fondre dans la nature.

La conversion de Butt est décevante pour les athées puisqu'il révèle une priorité personnelle, où il met ses besoins corporels au-dessus premièrement de sa détermination athée et deuxièmement d'une idée immatérielle d'une consolation et d'une amélioration de la situation humaine. Le professeur Butt représente une personne qui, malgré sa formation « intellectuelle » et académique, cède au pouvoir matériel auquel il accorde ainsi un pouvoir plus important : « La FormeDEtat change ? : la boulette reste ! »¹¹ (p. 189). Il est surtout marqué par une existence animalière, vulgaire et concentrée sur les plaisirs physiques. Le professeur Butt entre en contact avec son entourage de manière inconsciente et irréfléchie. Schmidt attribue volontairement cette caractéristique à un universitaire afin de distinguer ceux qui vivent selon leurs convictions de ceux qui les ont incorporées pour des raisons formelles et institutionnelles. Butt représente une existence « naturelle », brute et non-domestiquée. Il ne contrôle pas ses actions

¹⁰ « BUTT (eifrich=überrednd zu K. hinter) : « - doch nur, um Die (endgültich!) zu widerlegn, mach Ich solch Experimentumm Crucis ! » ; (Sei'n Se vernümflich, Kolderupchen). ».

¹¹ « Die StaatsForm wechselt ? : die Boulette bleibt!- ».

Troisième Partie

physiques et son esprit se révèle trop faible pour résister à la pénurie matérielle. Il n'a pas atteint un niveau mental/intellectuel qui le libère du côté corporel de l'existence humaine.

Le caractère peu réfléchi du professeur se reflète dans ses propos, qui contiennent le plus de passages sur des manières fécales et des excréments quelconques. Comparés aux propos des autres personnages, les passages de discours de Butt sont ceux qui sont le plus écrits avec un style oral, qui retrace l'expression phonétique. Le professeur est le personnage de l'EdA qui compte le plus cette marque linguistique de l'oralité. Il représente une personne brute et vulgaire dont le niveau de réflexion ne se répercute pas dans la langue. Kolderup, en revanche, est très timide et ne souhaite pas se montrer dans sa condition humaine de souffrance et de besoins physiques. La crudité et la vulgarité du caractère de Butt visent à discréditer toute revendication d'être « naturel », nourrie d'une idéalisation de « l'état de nature ». Butt est limité au niveau concret et matériel, visible dans son avidité de manger, mais aussi dans son penchant pour l'expérience sensible. Interrogé sur les raisons de sa conversion, Butt indique avoir été « témoin oculaire » (p. 298, en français dans le texte) d'une épiphanie et croit désormais fermement (« stangensteiff & fest ») en Dieu et en la religion chrétienne parce qu'il en aurait fait l'expérience empirique : il a vu, senti, entendu et goûté. Il ancre son expérience dans le domaine de la réalité empirique, et non dans le domaine de la foi :

Qu'est-ce que ça veut dire, 'croire' ? : ces yeux-ci l'ont vu, ce nez-ci l'a senti, ces oreilles-ci l'ont entendu ; cette langue-ci ... (bon, mon cœur, en réjouis-toi en silence) Vous savez bien que je ne suis pas de *Schwenkfelder*, mais je ne doute pas d'une autopsie solide ...¹²

L'ironie de la conversion de Butt se traduit dans la perte de ses lunettes qui le rend « aveugle ». Conforme au trait de caractéristique le plus accentué, le matérialiste

12 « Was heißt hier 'glaubm' ? : diese Augn habms gesehen, diese Nase hats gerochen, diese Ohren habms gehört ; diese Zunge ... (na schweig stille Mein Herzchin!) Daß ich kein Schwenkfelder bin, iss Ihn' etwa noch bewußt ; aber auf ne gesunde Autopsie lass ich nischt komm ! ... ». Les « Schwenkfeldianer » sont des chrétiens de l'église Schwenkfeld, créée après la mort de Caspar Schwenkfeld au XVI^e siècle, notamment en Silésie. Après des persécutions au XVIII^e siècle, la plupart des adeptes ont émigré aux États-Unis. Leur doctrine se démarque de la religion protestante (luthérienne) par un spiritualisme et un mysticisme importants. Cf. Leibl Rosenberg, *Das Hausgespenst II. Ein begleitendes Handbuch zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten »*. 2 Volumes. Sonderlieferung Bargfelder Bote. Munich : edition text + kritik, 1977. p. 245.

Troisième Partie

Butt se convertit en raison d'une expérience sensible. La conversion de Butt s'explique ainsi par la perte de ses lunettes et tout le début du chapitre de Spenser-Island souligne que le professeur est dépourvu de cet outil important (pp. 218, 220, 221, 227). Renvoyé à ses compétences naturelles, Butt se laisse duper facilement par les illusions chimériques. Les lunettes sont alors un outil-clé, une technologie qui améliore l'appareil perceptif faillible de l'être humain. Les yeux doivent être « armés », c'est-à-dire que les yeux de Butt sont « désarmés » (« unbewaffnet », p. 193) et ainsi victimes de duperie. Les lunettes sont considérées comme un outil nécessaire qui aide l'être humain à compenser son propre appareil perceptif faillible. C'est grâce à la « technologie » qu'il « voit » mieux.

Dépourvu de ses lunettes, Butt insiste pourtant sur la validité de son expérience empirique et se restreint ainsi aux faits visibles, illustrant dans un même temps la limite de cette visibilité. On remarque alors la même critique que dans *Léviathan*, montrant les frontières de la science, des faits visibles et empiriques, en insistant sur la perception humaine faillible. La technologie développée permet tout un spectacle d'illusions et de tromperies auxquelles l'individu doit répondre aussi par l'emploi de technologie, ici les outils qui lui permettent d'avoir une vision plus nette.

Dans l'EdA, Schmidt rapproche effectivement le professeur Butt des scientifiques, à travers l'idée d'une vision limitée. Schmidt avait critiqué la limitation de la vision des scientifiques, se restreignant aux faits visibles. Dans l'EdA, l'athée Butt suit la même argumentation, qui se révèle trompeuse. Les preuves physiques ou empiriques fournissent le fondement de l'argumentation, mais elles trouvent ici une nouvelle critique, illustrant ses limites. La question de la visibilité comme preuve était déjà au cœur du recueil *Léviathan*, où Schmidt mettait en scène une oscillation entre le caractère de preuve du visible et l'insaisissable de l'infini qui se refuse à une existence visible sans être cependant illusion et mensonge. La critique des scientifiques qui se restreignent à leur vision sans aller au-delà se poursuit ainsi dans l'EdA. Les scientifiques sont considérés comme trop faciles à duper, à manipuler et ainsi à fanatiser. Par leur manque de vision et de distinction,

Troisième Partie

ils sont facilement sujets aux idéologies. Ils n'admettent pas l'existence d'un insaisissable et se réduisent à un « autopsie solide » qui les prédispose à être leurrés par des tromperies et illusions qui dupent l'expérience sensible.

De la même manière, l'athée Butt se fait instrumentaliser par les chrétiens : d'abord il se convertit, ensuite il part en mission.¹³

1.2. La « vision » de l'athée

1.2.1. Athée ?

Le troisième personnage dans le groupe des athées s'appelle Gottfehd Schweighäuser. Il tient une place à part, étant au courant, voire l'un des metteurs en scène, du faux naufrage sur Spenser-Island. Il n'est pas présent sur l'île, mais réapparaît à la fin et explique la situation. Décrit sous certains aspects d'un sur-humain, Schweighäuser résume la conversion de Butt à la fin de l'épisode, ce qui ressemble davantage à un jugement. Schweighäuser apparaît alors sous des traits d'un « dieu » des athées.

Schweighäuser s'avère être le véritable antagoniste et contre-modèle de Butt, ce qui se révèle à travers certaines caractéristiques, comme par exemple, le fait qu'il mange rapidement et sans plaisir particulier.¹⁴ Il considère la nourriture comme nécessaire pour la survie, mais dans une optique exclusivement pragmatique, et se montre ainsi indépendant des besoins physiques. Pour cette raison, il est insensible au charme de Marjorie et, en outre, attaque constamment la Bible en soulignant les contradictions et l'incohérence de ce livre et de la doctrine qui s'y rapporte.¹⁵ Schweighäuser qualifie de paresseux ceux qui « croient », puisqu'ils n'essaient pas de trouver une explication rationnelle au mystère auquel ils attribuent un pouvoir divin.¹⁶

13 « Eine weltweite Tournee is vorgesehen: Mein j'ai vu der Wahr&/Schön heitn der christlichen Lehre, Meine Zeugenschaft der ParadiesisWonnen, darf nicht verloren gehen! » p. 298.

14 « Ich hab', mein Lebmlank, Mir das Ess'n immer nur id Leib gejagt ; wie=wenn ein steamer Kohl'n ein=nimmt. ». BA p. 189.

15 « Naja ; diese Christen glaubm ganz durcheinander, an vielerlei Dinge.- » (Er murmelt für sich) : « -obwohl einije dieser Tit'l, ... nich ganz uninteressant, ... » p. 169.

16 « 'Mysterien' =überall zu gewahren ? : fällt am leichtestn dem ErzIgnorantn ! Ist Ihn'n noch nie eingefall'n, daß 'glauben' leider auch weitgehend=identisch sein könnte mit Träg/Faul heit ? »

Troisième Partie

Il possède un esprit analytique, en mesure de déconstruire les raisonnements et les affirmations des autres sur le bateau Kandace. Schweighäuser laisse apparaître un niveau de réflexion linguistique élevé, étant philologue et ayant une grande érudition. Il relève nombre de citations, souvent en anglais, et cite de grands noms comme Copernic, Freud ou Lucien (ici p. 164), Confucius (p. 177). À travers ces éléments intégrés, il démontre sa grande érudition qui le place au dessus du commun peuple dans un geste élitiste (cf. p. 164).

Contrairement à la réflexivité linguistique et au niveau d'abstraction élevé de Schweighäuser, le discours de Butt est marqué par un manque de réflexion et une tendance à la langue orale et vulgaire, tel que nous l'avons relevé dans le chapitre précédent. Schweighäuser représente à lui un idéal de rationalité, d'érudition et de connaissances et réflexions sur la langue. Pour Butt et pour Kolderup, il est un coryphée et ils le consultent en cas de doute.

À travers ce personnage, Schmidt dresse un portrait idéal d'une connaissance de la langue combinée à une incroyance fondamentale. On s'aperçoit que dans son œuvre tardive, Schmidt lie désormais sa conception « rationnelle » et « athéiste » à la langue, témoignant d'une réflexion linguistique propre. Celle-ci se montre à travers la théorie de l'étyme dans *Rêve de Zettel*, mais prend une forme différente dans l'EdA. Dans ce roman, la langue et la rationalité apparaissent dans une harmonie et une interdépendance, représentées à travers le personnage de Schweighäuser.

Le nom de ce personnage Gottfehd Schweighäuser est ici révélateur par sa signification « quereller Dieu ».¹⁷ La « Fehde » est une querelle qui se transmet d'une génération à l'autre, et le nom inhabituel se crée en transformant le nom allemand *Gottfried* (la paix avec Dieu) en *Gottfehd*. Le nom de famille peut se référer à Johann Schweighäuser, un philologue de Strasbourg (1742-1830) dont le fils publia une édition des œuvres d'Hérodote¹⁸: dans l'EdA, Cosmo reçoit un livre d'Hérodote de la part de Kolderup, qui aurait appartenu au père Schweighäuser.

p. 171.

17 Ce nom retrace d'ailleurs celui du protagoniste Godfrey dans le roman de Jules Verne, qui signifie, en référence probablement à l'anglais, « God free » (libre de Dieu).

18 Leibl Rosenberg, *Das Hausgespenst I. Ein begleitendes Handbuch zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten »*. 2 Volumes. Sonderlieferung Bargfelder Bote. Munich : edition text + kritik, 1977. p. 27.

Troisième Partie

Une autre piste indique que Johann Gottfried Steinhäuser s'est consacré à la création d'un miroir.¹⁹ Le miroir est un motif important pour Schmidt et existe également dans la RdS (« Sous la coupole, un miroir de Schmidt de 20 pouces d'ouverture : ah ces Schmidt! » p. 130).²⁰ Il symbolise d'un côté l'auto-réflexion et la mise en abyme, mais de l'autre côté matérialise également le procédé de voir et de s'apercevoir de quelque chose.

Les trois athées sont explicitement dépeints comme des êtres guidés par une « rationalité ». Celle-ci se fonde sur une analyse froide du monde qui conclut à une non-existence de Dieu et une déconstruction d'idéologies qui créent des constructions mensongères. Le trait de caractère de la « rationalité » leur permet de mieux comprendre et évaluer les événements, phénomènes et actions qui se passent. Malgré sa conversion, Butt est considéré tout au long du texte comme un être doué de raison qui partage avec Kolderup et Schweighäuser l'idée « athée » que les chrétiens sont sans raison (« les âmes dérobées de raison », « vernunftberaubte Seeln », p. 218). Butt critique la religion chrétienne et la Bible avec les arguments de théodicée que Schmidt cite tout au long de son œuvre. Plus précisément, il souligne la connotation positive que la Bible donne à l'idée de souffrir : « Souffrir est une force » (« Leidön sey Kraft », p. 250). L'affirmation et l'approbation de la souffrance constitue l'argument le plus important contre la religion chrétienne. Le professeur possède une lucidité et une rationalité dont Schmidt aime équiper ses protagonistes (cf. p. 249).²¹ Les « athées » sont désignés comme guidés par la rationalité et la conversion de Butt uniquement un manque de clairvoyance par manque de lunettes. Athée, le personnage de Butt est initialement dépeint comme lucide, c'est-à-dire qu'il n'est pas dupe des

19 « Möglicherweise spielt bei der Namenswahl auch eine Rolle: Johann Gottfried Steinhäuser (1768–1825), von dem es in der ADB heißt, er habe als Kind « mit bewundernswürdiger Geduld aus einem mächtigen Eisblocke einen kolossalen Hohlspiegel auszuhöhlen versucht » (Band 35, S. 713/14). Der Mathematiklehrer Steinhäusers hieß übrigens Schmidt; Steinhäuser wird auch erwähnt in Arno Schmidts Artikel « Meine Bibliothek » (DIE ZEIT, 4. 6. 1965), und in SdA 182 und SdA 200 wird auf die Hohlspiegel- bzw. Brennlinse-Anekdote angespielt. » in Bargfelder Bote, n° 7/8, 1974. p. 10. Également Leibl Rosenberg, Das Hausgespenst I, pp. 27-28.

20 « Unter der Rotunde ein Schmidt=Spiegel von 20 Zoll Öffnung: diese Schmidt's!). » BA p. 294.

21 On trouve d'autres parallèles à la biographie de l'auteur ou à des détails qu'il a mis en relief lui-même, comme par exemple la critique des parents, cf. p. 256.

Troisième Partie

superstitions chrétiennes :

'Merveilles ?' : des SchiMères, mon vieux ; des conjectures, de la lumière de lune sur de l'eau : Celui qui veut me faire un récit de merveilles, je pense que ses lunettes étaient cassées ; (qu'est-ce que vous imaginez que moi, je puisse voir – (plus précisément, pas=voir) – si je n'avais pas les miennes?!) ... p. 192²²

Il se méfie des chimères et merveilles qu'il déchiffre normalement très facilement grâce à ses lunettes. Admettant qu'il ne voit quasiment rien sans lunettes, Butt fonde cependant toute son argumentation de converti sur une expérience empirique de Dieu et du paradis. La caractéristique de rationalité est attribuée aux athées qui semblent la posséder par nature. Cette « rationalité d'athée » est rétablie dans le cas de Butt, puisque sa conversion s'explique par la perte de ses lunettes.

La conversion de Butt est pourtant fausse, puisque le professeur s'appuie sur des faits qui ne sont pas vraiment des faits réels, car mis en scène. En plus, il se convertit à une doctrine que le texte désigne dès le début comme « fausse », un mensonge et une illusion trompeuse afin de manipuler les gens et d'accumuler du pouvoir. Il s'agit alors d'une « fausse conversion au faux », une caractéristique typique pour l'esthétique de Schmidt qui se crée à travers une exagération et un enchâssement qui constituent en grande partie son humour.

Dans sa démonstration de l'expérience faillible, Schmidt choisit précisément une conversion religieuse, c'est-à-dire le domaine religieux qui est par excellence un représentant du champ de l'insaisissable. Dans ce choix et dans la mise en scène évidente des « faits » ressort le principe esthétique de Schmidt de la mise en abyme et de l'ironie omniprésente qui contribuent à créer une couche humoristique et ludique aux textes.

Le naufrage sur Spenser-Island est mis en scène par l'organisation United Christendom qui y présente des merveilles et chimères afin de faire des prosélytes. Les chimères de Spenser-Island se recourent avec l'idée que les chrétiens inventent leur dieu, tel qu'on le trouve dans les écrits de Friedrich Nietzsche ou de Sigmund Freud. Chez Schmidt, le christianisme dans l'EdA est désigné comme étant générateur d'images et d'illusions, une fonction qui revenait à la politique dans la RdS. Comme Schmidt l'avait déjà fait auparavant dans ses écrits des

22 « 'Wunder?': SchiMähren, Bester; Konjekturen, Mondschein in Wasser: Wer Mir 'n Wunder' erzähl'n will, von Dem nehm Ich zunächst ma an, daß seine Brille zu der Zeit kaputt war; (was mein'n Sie, was Ich sehen – (bzw nicht=sehen) – würde, wenn meine weg wär?!) ... ».

Troisième Partie

années 1950, l'EdA présente Dieu comme une chimère et la bible comme un mensonge. L'hypocrisie des chrétiens qui dissimule l'aspiration au pouvoir, ressort comme la motivation véritable et se trouve sous forme de reproche tout au long de l'œuvre de Schmidt.

Dans les années 1950, les propos sur la religion chrétienne se situaient dans un contexte historique et se formulaient telle une critique contemporaine et sociétale dans une Allemagne conservatrice et prude. Néanmoins, les propos provocateurs de Schmidt relèvent davantage de la polémique que de la critique, notamment par un manque de développement dans le texte. L'auteur n'accorde pas d'espace à une réflexion réelle : il ne développe pas, n'explique pas et n'argumente pas. Les propos polémiques des années 1950 sont surtout des phrases courtes, laconiques ou agressives. Néanmoins, la « polémique critique » fut ancrée dans le contexte de l'Allemagne conservatrice des années 1950 avec le chancelier Konrad Adenauer (CDU) et une influence notable de l'Église (catholique) sur la société. Dans l'EdA, en revanche, le *topos* de la religion chrétienne est coupé d'un contexte historique et il est devenu un symbole en soi. La religion chrétienne est ici la représentante de l'idéologie qui se montre chez Schmidt à travers un discours hypocrite qui cache le désir de pouvoir et de domination. L'hypocrisie est représentée à travers l'idée d'une illusion chimérique et d'une tromperie qui dissimule les motivations véritables.

Cet aspect est déjà inhérent à l'image de la religion chrétienne telle que Schmidt la dessinait dans ses œuvres des années 1950. Dans l'EdA, la religion chrétienne est littérisée, tel le sujet de la science et de la menace nucléaire. Elle est devenue autonome dans le cosmos schmidtien. Elle correspond ainsi encore moins à une critique argumentée et réfléchie, une stratégie de « conviction » même. Dans l'EdA, la religion chrétienne est désignée comme chimérique et prétendant être la réalité, ce qui la rapproche d'une idéologie et d'une nuisance.

Spenser-Island est un récit qui illustre la différence entre la croyance et le savoir, l'acceptation du mystérieux et son explication rationnelle.

On s'aperçoit que l'athéisme devient chez Schmidt le symbole d'un regard impitoyable et implacable sur le monde, une manière analytique qui exclut tout

Troisième Partie

inexplicable. L'« athéisme » est connecté à une position autrefois qualifiée de « scientifique », qui conçoit le monde comme une construction rationnelle dont les mystères trouvent une explication exhaustive.

Dans l'EdA, le terme « athées » est devenu une dénomination qui désigne désormais ceux qui ne sont pas dupes des images et des imitations fausses. Ce terme chez Schmidt ne relève pas de la désignation commune d'athée comme une personne niant l'existence de Dieu. L'athée chez Schmidt ne croit pas en la chimère « Dieu » et se distingue des croyants, qui représentent maintenant les aveuglés, par sa « clairvoyance », une mise en scène littérale de la possibilité de voir « correctement ». Cette conception révèle une définition à la fois vague et individuelle du terme d'athée qui est néanmoins une notion-clé dans l'œuvre de Schmidt. Non seulement elle caractérise tous les protagonistes des écrits narratifs, mais elle est également un *terminus technicus* dans les écrits non-fictionnels, représentant une rationalité et un bon sens. Selon Schmidt, ce dernier interdit par exemple de considérer la bible comme un livre véridique (« Die Theologen wollen mit Gewalt aus der Bibel ein Buch machen, worin kein Menschenverstand ist. » BA III/3, p. 317). Cette sorte de « bon sens » indique une conception harmonieuse et sensée du monde par Schmidt, même si cette dernière correspond à une harmonie négative. On remarque alors que selon Schmidt, l'interprétation de l'ensemble du monde doit donner une image cohérente où les écrits sur le monde et l'expérience sensible doivent correspondre. Ceci écarte ainsi l'interprétation chrétienne puisque les descriptions dans la Bible s'opposent à l'expérience dans le monde physique.

Le terme « athée » est alors lié à une notion de « rationalité » et de « savoir vérifié » que Schmidt développe dans ses premiers écrits et que nous avons relevé dans notre analyse de *Léviathan*.

Dans l'EdA, Schmidt fournit une illustration de cette rationalité athée qui tranche en même temps sur l'opposition entre monde physique et contre-monde de l'immatériel. En écartant Butt du groupe des athées, Schmidt rend évident que sa conception de l'athée ne se fonde pas sur un matérialisme, mais sur une forme différente d'immatérialisme.

Troisième Partie

Malgré la dénomination « athée », on s'aperçoit ainsi que le contre-modèle de Schmidt relève lui-même de plus en plus de caractéristiques religieuses à travers la création d'un contre-monde au monde matériel et physique. Avec sa mise en scène du faux naufrage, Schweighäuser semble avoir montré que les poètes sont de meilleurs athées que les philosophes :

HAIL, HOLY BUTT ! [...] Vous admettez maintenant que l'intégralité des philosophes pourrait se perdre sans que le monde ne subisse de dégâts ? - (En revanche, *aucun* poète ne peut se perdre sans que le monde ne subisse de dégât ! ...²³ p. 299

Dans la première scène de la narration Spenser-Island, il corrigeait Butt constamment, lui reprochant un manque de précision et de discernement (« ne supprimez pas toujours la deuxième moitié de vos citations ») et postulait même que personne n'avait besoin de philosophes ni de philosophies.²⁴

Dans l'épreuve entre poésie et philosophie, la victoire de Kolderup signifie que la poésie se retrouve en meilleure position pour gérer la vie humaine, représentée par le naufrage. Le poète ressort davantage capable d'accepter et de gérer cette existence pleine de souffrances, qui montre l'être humain échoué dans un univers dépourvu d'une providence qui fournit un sens, une assurance, une consolation et un apaisement à l'être humain. En effet, celui-ci se retrouve dans une situation d'isolation, de souffrance et de désespoir omniprésents dans le texte de Schmidt. À travers les scénarios dans ses récits, l'auteur contredit ainsi violemment l'idée religieuse d'une providence consolatrice.

En plus de la présentation de la situation désespérée, on perçoit cependant dans les textes de Schmidt une proposition concrète de réaction et de comportement face à la situation de l'homme. Cette contre-proposition dévie la conception « athée » dans les textes de Schmidt vers une direction religieuse prenant la forme d'une consolation par rapport à la situation et à la condition humaine.

Chargé de significations religieuses, le test des athées sur Spenser thématise le rôle des athées dans le monde. « L'athée » de Schmidt doit remplacer le croyant et parvenir à fournir une meilleure consolation du monde miséreux. Le contre-

23 « HAIL, HOLY BUTT! [...] Sehn Se jètz ein, daß Sämtliche=Filosofn verloren gehen könntn, ohne daß die Welt I Schaden dadurch erlitte? - (Wogegen *kein* Dichter verlor'n gehen dürfde, ohne daß der Welt nicht I Schaden entstünde! ... ».

24 « ..unterdrückn Se nich immer die zweitn=Hälftn Ihrer Zitate) » ; « Philosoph ie/en braucht's überhaupt=nich zu gebm! » p. 164.

Troisième Partie

monde de la poésie parvient à satisfaire les besoins de sens, d'assurance et de consolation.

L'échec de Butt s'explique d'un côté par la perte des lunettes, mais de l'autre côté, la soumission aux besoins physiques et matériels signale qu'il n'est pas en mesure d'aller au-delà de la constatation du désespoir humain en vue d'une amélioration.

Le naufrage représente la situation humaine dans l'univers et par conséquent, la réaction au naufrage des quatre personnages sur Spenser-Island représente ainsi au sens figuré, leur réaction face à la situation humaine. Dans le cas de Butt, celle-ci se restreint à une satisfaction physique, tandis que Kolderup imagine un monde autre, meilleur, qui est en mesure de donner une consolation du sort humain, de la misère et de la souffrance. Se consacrant au sexe et à la nourriture, Butt perpétue les principes qui régissent le monde physique mauvais. En répétant les mêmes formes et aspirations (nourriture/survie, reproduction, pouvoir) qui causent la misère en premier lieu, Butt contribue à la misère du monde et la prolonge au lieu de créer un monde parallèle et meilleur. La position d'athée est alors comprise par Schmidt comme une position idéaliste, chargée de sens, qui se rapproche de la religion même.

L'expérience de Butt illustre le dilemme de l'être humain, qui est doté de « raison », mais dénué de responsabilité envers l'humanité. Il se fiche du sort de l'humanité, de la misère et de la souffrance. Il met son plaisir au-dessus de ce qu'il voit lucidement et de ce qui devrait l'animer à tirer des conséquences et à avoir un comportement actif. Ici, Schmidt montre sa conception hautement idéaliste, qui lui donne une rigueur et une rigidité, intégrant toute son entreprise à l'idée de construire un contre-monde propre à l'écriture.

Cette idée devient une idée ultime, se rapprochant d'un fanatisme, un idéal qui ne permet pas de distraction. Son œuvre ne présente pas une entreprise de sauvetage de l'humanité, que Schmidt juge impossible et dont témoignent les commentaires cyniques et désenchantés. En revanche, il s'agit d'une entreprise de consolation à travers une vision claire et analytique de l'individu ainsi que la reconnaissance d'un contre-monde de la littérature et la contribution à son existence. Ce contre-monde s'inscrit dans l'histoire littéraire, un univers propre se transmettant par

Troisième Partie

tradition et par érudition. L'idée d'un contre-monde immatériel qui transparait au travers du récit Spenser-Island, se définit alors par opposition. Il s'oppose au monde physique et matériel, à la religion et la croyance ainsi qu'à l'athéisme matérialiste, et se constitue en un monde littéraire :

([Schweighäuser] presque= affectueusement à K.) : « Alors=p'tit Kolderup ? Contribuez un peu de votre personnalité dans notre *haché* [en français dans le texte] d'amusement et de divagation - (?) : maison : aucune erreur n'est indifférente !: Votre paradis s'appellerait ? : 'L'atelier littéraire idéal', oui ? - »²⁵

On remarque alors que *l'autre monde* que Schmidt imagine, le monde pur de la poésie ou de l'imagination, prend des formes religieuses, remplaçant de plus en plus ouvertement la religion, notamment dans sa fonction de consolation. Alors que l'idée de la consolation ne ressortait pas ouvertement de ses ouvrages fictionnels antérieurs, elle est ici de plus en plus présente. Le rôle du poète ne se restreint pas à une production textuelle et théorique, il est plutôt convié à un rôle très actif qui ressemble de nouveau à celui de l'explorateur scientifique, du géographe et du naturaliste.

1.2.2. La notion d'observation et de visibilité

Dans la conception présentée dans l'EdA à travers le personnage de Schweighäuser, on décèle une combinaison inouïe entre la langue et la vision conduisant à une compréhension du monde grâce à « l'observation de la langue ». Il s'agit d'une analyse linguistique oscillant entre étymologie et érudition, où le signe linguistique reçoit la même importance que le phénomène naturel.

L'observation précise et attentive ainsi que sa réflexion parcourent l'œuvre de Schmidt. Dans *Léviathan* et la RdS, le défi de la description se montre à travers la verbalisation, la transcription d'une observation et d'un vécu en langue.

À l'époque de l'EdA, il semble que l'auteur revient sur la distinction entre le visible et l'invisible à travers la conversion de Butt, se fondant sur l'expérience sensible. À l'époque de *Léviathan*, le caractère visible des phénomènes est déjà

25 « ([Schweighäuser] fast liebevoll, zu K.) : « Nä=Kolderup'chen ? Mixn Se Ihre Persönlichkeit getrost ooch noch in Unser haché aus Zeitvertreib & Spinnerey - (?) : achwàs : kein Irrtum ist gleichgiltich !: Ihr Paradies hieße ? : 'Der Ideale LietraturBetrieb', ja ? - » p. 177.

Troisième Partie

ambigu : d'un côté la visibilité d'un phénomène correspond à une preuve de son existence : il devient un fait que l'on peut retracer, contrôler et vérifier. De l'autre côté, le monde visible ne montre qu'une moitié de la vérité, s'opposant au monde invisible. La certitude que les sciences représentaient, à travers le contrôle et le « sol des faits », signifiaient en même temps leur limite puisque elles sont incapables de saisir le monde de l'invisible qui échappe à leurs méthodes fondées sur les faits et sur le visible. Dans l'EdA, l'auteur délaisse même le domaine des « faits » visibles, autrefois valorisé dans une conception complémentaire de phénomènes visibles et invisibles.

Dans l'EdA, Schmidt met en abyme ce double sens de la visibilité en présentant un jeu avec l'illusion qui remet en question la faculté de comprendre à travers la vision. Si la science a toujours garanti la possibilité de regarder derrière les constructions mensongères et ainsi de dévoiler les chimères, la position scientifique que Schmidt a réclamée dans ses textes et son écriture a pour ainsi dire « aboli » la science même : la position scientifique a dévoilé la construction défaillante des sciences de la nature. Le domaine du visible est entièrement abandonné.

Illustrée à travers la conversion de Butt, la compréhension doit nécessairement se fonder sur d'autres critères que la vision empirique et l'expérience sensible, qui se montrent faillibles et faciles à manipuler. En raison de cette faiblesse de la méthode de compréhension, le scientifique est considéré comme facile à « duper » et à « fanatiser » : au lieu d'avoir une compréhension « approfondie », il se réfère à une image superficielle. Dans le triangle science – religion – poésie, seule la poésie est vue comme un secours, elle seule permet une compréhension « neutre », une explication et compréhension sincères :

« - : avec la *religion*, il n'y a rien à faire : que des décorations et des tromperies. - : avec les *scientifiques* ? Rien à faire : ils manquent de caractère et sont faciles à duper & à fanatiser. - La réelle, celle qui doit=peut=envelopper la Terre entière ? : ce serait *L'ART!* »²⁶ p. 300

On remarque alors une idéalisation grandissante du domaine de la poésie, qui se substitue aux autres. Désormais, ce n'est plus le scientifique, mais l'artiste, qui

26 « - : mit der Relig'jon iss's nichts : Decoratzjon & Betrüge(reien). - : mit den *Wissenschaftlern*? iss's nicht's: die sind charakterlos, und ganz leicht düp= & fanatisierbar. - Die eigentliche, ErdBall umspannen=können=sollende? : wäre *DIE KUNST!* ».

Troisième Partie

s'oppose aux constructions mensongères. Il est le seul capable de les déchiffrer et ainsi de les désenchanter. L'artiste (plus précisément le poète) prend la position de la personne qui dévoile les illusions de l'idéologie. On y perçoit alors une substitution de tous les domaines par l'art qui, exclusivement, réclame une compréhension correcte du monde et une objectivité dans ses représentations.

Alors que les sciences naturelles sont généralement absentes dans l'EdA, l'argumentation empirique de Butt, qui se fonde sur son expérience sensible et une « autopsie solide », correspond à la méthode des sciences de la nature, telles qu'elles apparaissaient dans *Léviathan*. Cette étape marque alors le dernier pas dans l'affranchissement des sciences par Arno Schmidt, qui abolit dans l'EdA le domaine du visible. Celui-ci figurait comme le point fort des sciences, là où elles se montraient plus compétentes que la littérature.

Cette dévaluation du monde visible (et le rejet total des sciences et de tout ce qu'elles représentaient et garantissaient dans l'œuvre antérieure) s'explique par une restriction au monde « invisible » de la poésie, un monde abstrait et « théorique » de la langue et de l'écriture. Celui-ci s'oppose diamétralement au monde sensible et matériel du monde physique. Alors que ces deux mondes avaient toujours existé en parallèle ou enchevêtrés, l'EdA montre une exclusivité du monde de l'imagination. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur le couple NC, on perçoit une forte dévalorisation du monde sensible au profit d'un monde artistique. Dans l'EdA, le monde sensible et physique est animé exclusivement par des pulsions sexuelles et par conséquent Schmidt le présente comme un monde vide et désenchanté qui ne révèle rien. Les deux niveaux de Tellingstedt et de Spenser-Island représentent le monde physique (Tellingstedt) et le monde de l'imagination (Spenser-Island).

Au niveau de Tellingstedt, le caractère désenchanté du monde physique se montre dans les observations de Kolderup à travers son télescope. Le télescope fait partie des outils d'observation et représentent une analyse attentive du monde en vue d'une compréhension, un déchiffrement et un dévoilement.

Quand Kolderup regarde à travers ses outils d'observation, il ne s'aperçoit que d'une image crue d'une vérité dévoilée. L'être humain s'y montre dans sa

Troisième Partie

« nudité », comme un animal conduit par ses pulsions. Les êtres humains n'apparaissent que sous des traits repoussants d'une nature organique : le corps humain devient une machinerie quasi autonome qui obéit à ses propres règles, les instincts.²⁷

Les êtres humains sont décrits comme attrapés et paralysés par leur libido, le désir instinctif auquel ils semblent livrés – les hommes tout comme les femmes. La séparation entre corps et esprit, instinct et réflexion est très visible ici. L'outil du télescope tient l'avantage de s'approcher à l'objet d'étude sans cependant avoir le côté « biologique » ou « organique » de l'ouïe, du toucher et surtout de l'odorat. Le protagoniste Arno Schmidt dans *Brands Haide* (1951) le formule déjà : « [des] gens dans la longue-vue : l'idéal : on les voit sans les entendre, sentir, toucher. »²⁸ Cet idéal est cependant découvert et démonté dans l'EdA puisque le regard à travers le télescope montre la rudesse du monde physique désenchanté. Derrière les gestes, actions et mouvements des passagers, Kolderup ne lit que des pulsions, des motifs primitifs représentés désormais surtout par la libido.

Kolderup n'est d'ailleurs pas exempt de ces pulsions, et il se donne quelques moments d'amusement à observer les habitants de Tellingstedt à travers son télescope (« le tuyau ») dans une scène ouvertement connotée sexuellement.²⁹ Il s'avoue que son envie et besoin d'observer est autant un signe de la libido que les symboles et motifs dans l'art : il conclut que « toutes nos considérations et aspirations, les explications systématiques comme les châteaux en Espagne, sont des constructions phalliques : DES PENIDES, RIEN QUE DES PENIDES ! »³⁰ (p. 268). Le mot « Peniden » est une création de Schmidt qui revient à multiples reprises dans l'ouvrage *Rêve de Zettel*. Ce néologisme désigne un « pénis » qui,

27 « Ein 14=görijes Fräulein – (oben blasses Gesichtchen ; untn SpindlBeine ; dazwischen 2 Äpple von Gailingn überm gedunsenen WixBäuchlein [...] und der angezielte=Befahradete, [...] vermochte einfach nich=mehr den Blick abzuwendn : des Glücks, ihre rotn Ellenbogen betrachtn zu dürfen ; und den, gänseheutijn, BusnAnsatz ! ('Das Paradeis Mahomets, geträumt von einem Tertianer', - nichts als mouchis wollants vor den Augn.) » p. 32.

28 *Brands Haide*, p. 82. « Menschen im Fernrohr : ein Ideal : man sieht sie wohl, aber hört, riecht, fühlt sie nicht. » BA I/1, p. 155.

29 Sa passion du « Tisch=Teleskop » n'est pas moins un signe de la libido : un « dikkis Rohr, mit verschiebbarer Sonn'schutzBlende vorn=vorhätig : stark vergrößemde, auf Mädchen & Frau'n gerichtitte Vorstellungn. (Die großn, hautglatt=gewölbtn Linsn – (mit dopplter Vergrößerunc) – die Mich überall umlieg'n sind ja auch bloß BrustSymbölchin ... » p. 268.

30 « all Unser Denkn & Trachtn, LehrGebäude wie LuftSchlösser, PHALLBAUTEN sind : PENIDN, NICHTS ALS PENIDN ! ».

Troisième Partie

détaché du corps masculin, vit désormais sous une forme humaine dans la littérature. Plusieurs personnages littéraires sont identifiés comme « penides » par Schmidt, représentant des désirs et des pulsions sexuelles.

L'art est donc ouvertement désigné comme une sublimation de la pulsion sexuelle, conforme aux analyses et propositions de Sigmund Freud.³¹ Dans l'EdA, le regard et la vision sur le monde physique et sensible est vide, ne révélant qu'une rudesse et qu'une cruauté de l'être humain, motivé seulement par ses pulsions sexuelles.

Le motif du dévoilement vide se poursuit tout au long de l'œuvre à travers l'idée mise en scène du regard sous le voile.

Le dévoilement comme un regard sous le voile est une image pour la connaissance, un *topos* récurrent dans la culture occidentale. Par exemple, Arthur Schopenhauer, l'un des auteurs préférés de Schmidt, l'utilise souvent et la thématise à plusieurs endroits.

Dans l'EdA, Schmidt illustre et parodie le regard derrière le voile comme source de connaissance et d'inspiration. Premièrement, le voir est conjugué à tous les niveaux dans l'EdA, du regard bienveillant au regard de voyeur, il traduit un souhait de compréhension et d'interrogation. Ce désir est cependant désidéalisé et empreint de voyeurisme et d'espionnage, c'est-à-dire montré dans ses côtés négatifs et nocifs : il est courant que les personnages écoutent derrière les portes et regardent à travers les serrures (notamment Suse pp. 94, 269, 294),³² voulant ainsi dévoiler les mystères à tout prix.

Deuxièmement, Schmidt conjugue le motif du dévoilement en le parodiant, montrant que le regard et l'analyse du monde physique ne dévoilent rien. L'idée du motif schopenhauerien où le voile cacherait la vérité se trouve largement abordé et parodié dans l'EdA, par un rapprochement avec le thème sexuel. Le *topos* de la connaissance qui se retrouve sous un voile, évoque l'existence d'une seule vérité. Schmidt parodie cette idée mystique d'une vérité qui se laisse dévoiler, en imaginant plusieurs « dévoilements » qui ne dévoilent qu'un vide, voire qu'une

31 En raison de notre travail limité, nous ne pouvons pas approfondir les références à l'œuvre de Sigmund Freud. Pour une étude des références schmidtienne à Sigmund Freud, voir Sabine Kyora, « Freud hat doch Recht ! » Arno Schmidts Freud-Rezeption. In : Bargfelder Bote Lfg. 162-163. Munich : edition text + kritik, 1993. pp. 11-25.

32 « [Kolderup] geht, geruhsam, am Stock hinaus : - ; (bleibt allerdings gleich hinter der Thür stehen, und horcht, ohne Scham : ? ... » BA p. 55.

Troisième Partie

sexualité brute :

[II] est strictement tenu de LUI lever le voile, et de dévoiler, sous l'emprise de la pulsion de savoir, chercher la VERITE – le tr $\frac{ue}{ou}$... p. 246³³

L'orthographe de true/ou rapproche la « vérité » du « trou », elle se trouverait donc dans le « trou », représentation de la sexualité et des instincts primitifs. On retrouve ce rapprochement entre la pulsion de savoir et la pulsion sexuelle chez Sigmund Freud. Le dévoilement dans le monde physique ne dévoile qu'une sexualité brute et désenchantée.

Le nom de la ministre des affaires étrangères ISIS fait écho à la déesse et prêtresse égyptienne puis romaine. Le voile d'Isis est le symbole d'une vérité divine voilée et le dévoilement rituel d'Isis signifie la venue de la lumière divine. Ce dévoilement représente la révélation de secrets ésotériques, une signification qui se recoupe avec celle de la déesse Maya dans la philosophie indienne à laquelle Schopenhauer se réfère. Ce philosophe désigne le caractère illusionniste du monde comme un voile de Maya. Au dévoilement du monde, l'illusion est détruite et l'homme reconnaît la rudesse et la cruauté du monde. Les poètes romantiques emploient également ce motif d'un voilement et d'un dévoilement.³⁴ À travers ce motif, l'EdA montre un désintéret total, voire un abandon du monde physique au profit du monde enchanté de l'écriture qui se crée sur le mode symbolique et rend ainsi le dévoilement possible. Le dévoilement dans l'écriture propose un sens et une motivation de valeurs et d'idéaux précieux, tandis que le monde physique ne révèle qu'une motivation sexuelle.

Dans l'EdA, le personnage Isis représente une sexualité irréfrénée et parodie ainsi l'idée d'une vérité qui se dévoile, car sous le voile d'Isis ne se trouve qu'une sexualité crue, brute et vulgaire qui rappelle la corporalité humaine. Par conséquent, le regard sous le voile est un désenchantement brutal et une découverte traumatisante. C'est le professeur Butt qui raconte l'expérience de sa première rencontre sexuelle : « Je regardai pour la première fois derrière le rideau

33 « [Er] ist strengstns angehalt, IHR den Schleier zu heb'm, und, mit des Wissens heißem Trieb, die WAHRHEIT – le tr $\frac{ue}{ou}$ – zu suchn ... ».

34 Par exemple la ballade de Schiller, *L'image voilée de Saïs* ou le motif du voile nocturne (Schleier der Nacht) dans les hymnes de Novalis.

Troisième Partie

d'ISIS ».³⁵ Schmidt se moque du processus de révélation, transformant le voile en rideau. L'expérience du jeune Butt est mis en parallèle avec le regard sous le voile, prometteur d'une révélation de la « vérité ». Cependant, dans l'expérience de Butt, le regard sous le voile est désenchanté :

... ce jeune homme LE=VIT et s'évanouit quand il jeta un coup d'œil sous le voile en question : ' ? - : ?! - : !!!' ... p. 264³⁶

La description de ce qu'il voit est laissée en blanc à travers les signes de ponctuation, mais les symboles se recourent avec les hurlements désespérés et manifestent l'épouvante. Schmidt met ici la recherche de la « vérité » au même niveau que la sexualité, car le dévoilement dans le monde physique ne peut aboutir qu'à la sexualité crue. Le professeur Butt déclare :

Pour des raisons professionnelles, j'ai été obligé de lever le voile d'ISIS ('L'énigme du Sphincter') si souvent que rapidement mes bras se faiblissent ! p. 173³⁷

Le rapprochement entre le sphinx et le sphincter illustre la connexion entre le dévoilement et le sexe : sous le voile, on ne découvre que le physique, les pulsions et instincts, ainsi que le primitif-archaïque, contrairement à l'esprit, l'intellectuel et le réfléchi.

Dans l'EdA, l'espace sous le voile est vide, ou plus précisément, on n'y découvre que les motivations primitives et pulsionnelles de l'homme. Cela dit, l'homme émancipé et éclairé doit ainsi rester ferme vis-à-vis de ces pulsions, par exemple Schweighäuser n'est nullement tenté par le pouvoir de séduction de Marjorie (p. ex. p. 167). La séduction sexuelle est liée à la séduction de la religion : Schweighäuser déclare la croyance en un pouvoir divin comme une paresse d'esprit qui se limite à expliquer le mystérieux et l'incompris par un pouvoir incompréhensible.³⁸

Schmidt thématise alors dans ses livres la « vision », qui est en soi un terme mystique et non scientifique. La méthode de « vision » avec ou sans lunettes (ou

35 « Ich schaute der ISIS das ersteMal Hintern Vorhanc ! ».

36 « ... jener Jüngling [...] SAH=ES [und] fiel schließlich in OhnMacht, als er unter den betreffndn Schleier linsde : ' ? - : ?! - : !!!' ... ».

37 « Ich habe der ISIS den Schleier dienstlich derart=oft heben müssn – ('Das Rätsl der Sphincter') – daß mir die Arme bald lahm davon sind! ».

38 « 'Mysterien'=überall zu gewahren ?: fällt am leichtestn dem ErzIgnorantn ! Ist Ihn'n noch nie eingefall'n, daß 'glauben' leider auch weitgehend=identisch sein könnte mit Träg Faul- heit ? » p. 171.

Troisième Partie

d'autres outils pour voir) n'est pas spécifique, peu explicative et très imprécise dans la perspective d'une saisie scientifique ou analytique. La « vision » du poète qui serait meilleure que celle des autres, n'est pas explicitée, mais elle prend la place de la vision scientifique des premiers écrits.

Au lieu de développer un procédé empirique ou scientifique, Schmidt joue avec ce terme, qui, grâce à cette imprécision et indétermination, permet de problématiser la visibilité et la perception humaine. La « vision » et l'aptitude à « voir clair » sont d'ailleurs réclamés des deux côtés, par le domaine quantifiable et scientifique ainsi que par le domaine de l'intuition et de l'insaisissable. La visibilité répond à certaines exigences empiriques, mais en même temps, la religion chrétienne parle par exemple d'une « meilleure vision » des croyants, qui sont perçus comme ceux qui voient véritablement. La compréhension est liée à la vision, mais la prise de connaissance peut modifier la vision, c'est-à-dire que le croyant qui a compris le message messianique verra ensuite le monde avec des yeux différents. Chez Schmidt, il existe cette idée dans la vision du poète qui se rapproche ainsi des conceptions religieuses.

Dans la thématization de la vision, on perçoit également la déviation vers un sujet religieux et la signification religieusement connotée qui associe la vision à la compréhension. On y divise ceux qui voient, c'est-à-dire comprennent, et ceux qui sont aveuglés, insensibles à un contenu perçu comme « vérité ». Schmidt reprend cette connotation et l'adapte au scénario de Spenser-Island : les chrétiens sont aveuglés, les athées les véritables « voyants ». Afin de montrer le contraire, Schmidt inverse le motif chrétien de la bonne vision, et suit la même argumentation que dans la narration *Cosmas* qui montre les athées, seuls, capables d'une analyse (et ainsi d'une vision) correcte du monde.

Chadband et Marjorie perçoivent la nature comme belle et parfaite, et y voient une raison de la preuve d'existence de Dieu. La nature perçue comme belle et parfaite leur donne une raison de louer le Dieu chrétien pour la perfection de sa création (p. 231). Le paysage de Spenser-Island est cependant en réalité escarpé, triste, stérile et menaçant, ce que les missionnaires réinterprètent pourtant en un beau paysage. Ils s'aveuglent sur le fait que ce paysage hostile entraînera leur mort

Troisième Partie

prochaine.

Dans l'EdA, Schmidt fait apparaître le sujet de la clairvoyance à travers ses personnages et l'intrigue du roman. Il trouve nombre de représentations et de symboliques qui illustrent au sens propre ce complexe. La thématique de la vision et de la clairvoyance se reflète par exemple dans le bateau qui transporte les trois athées et le couple chrétien. Le bateau se nomme *Kandace*, une référence à un bateau de missionnaires parti en 1854 de Hambourg vers l'Afrique de l'Est. Le nom *Kandace* rappelle les reines éthiopiennes dans l'Éthiopie pré-chrétienne avant le IV^e siècle.³⁹ *Kandace* évoque également la notion de candeur et le mot latin *candace* signifiant *clarifier*. Nommé *Dream* chez Verne, le nom du bateau invite à être interprété tel le crédo de la mission : il illustre le « rêve » de Godfrey à voyager, mais en même temps le « rêve » qu'il vivra sur l'île et duquel il « s'éveillera » à la fin. Le *Kandace*, en revanche, est un bateau qui amène les passagers à l'illumination, à la clairvoyance mais aussi à la candeur. Conçu initialement comme bateau de mission chrétienne, le *Kandace* de Schmidt apporte cependant une autre clairvoyance et illumination. Cette connotation correspond à l'idée du poète comme *weltfremd*, étranger du monde et étranger au monde.

À travers le récit symbolique de Spenser-Island, Schmidt fournit une réflexion sur la compétence de la vision et de la perception humaines. Le professeur Butt se convertit au christianisme après avoir eu des expériences qu'il juge être une preuve de l'existence du Dieu chrétien et de son monde.

L'expérience sensible de la vision est considérée comme l'un des plus importants moyens de communication pour l'être humain. L'appareil perceptif est l'outil pour entrer en contact avec l'entourage et l'environnement. Les yeux et la vision permettent à l'individu d'apprendre et de prendre connaissance. Dans la perspective schmidtienne, ce sens est plus fort chez le poète que chez les autres hommes puisqu'il serait plus « conscient ». Selon Schmidt, cette conscience s'acquiert grâce au travail avec la langue, le procédé de mettre en mots un vécu ou un vu. Schmidt opère désormais une distinction à l'intérieur des athées,

39 Rosenberg, *Das Hausgespenst* I, p. 156.

Troisième Partie

précisément à travers le critère de la langue. Celle-ci fournit au poète une connaissance qui le place au-dessus du philosophe. Ce dernier travaille également avec l'écrit, sa conception de la langue doit cependant se différencier notablement de celle du poète.

Schmidt retient de la langue ici son caractère abstrait, qui s'oppose à l'expérience sensible du monde physique. Il procède ainsi à une réinterprétation de la relation du livre et du monde, en réinterprétant l'abstraction de l'écriture en un avantage.

Dans la première partie de l'œuvre schmidtienne, la vision était surtout l'outil humain de la connaissance. Elle devient cependant problématique pour l'auteur Schmidt à partir de la réception des ouvrages de Sigmund Freud. Dans la deuxième étape de son œuvre depuis les années 1960, Schmidt livre une connotation ambivalente de la vision et des yeux, comme étant la connexion avec le monde physique, mais aussi sujet à une déviation, une sorte de contamination. Les *Histoires Champêtres* qui sont construites autour de termes de la psychanalyse freudienne (comme la perversion ou la castration),⁴⁰ montrent le voyeurisme comme l'une des activités prépondérantes. Il semble que le voyeurisme soit une conséquence logique de la réflexion sur l'écriture poétique, que Schmidt définit comme une transcription d'une observation du protagoniste.

La théorie de l'étyme dans *Rêve de Zettel* déclare ensuite le voyeurisme comme une conséquence du transfert de la sexualité dans la langue : déjà présent dans les *Histoires Champêtres*, le voyeurisme devient alors non seulement un état psychique attribué à E. A. Poe mais aussi un élément narratif qui pousse le fil de l'action à travers la description de voyeur. C'est uniquement à travers les yeux que les protagonistes éprouvent une stimulation sexuelle. À travers le télescope, l'individu peut se concentrer sur certaines parties excitantes tout en gardant l'objet de désir éloigné et immatériel. L'acte sexuel est ainsi réduit au voyeurisme, une action à travers les yeux, c'est-à-dire l'instrument primordial de la connaissance et ainsi levé au niveau de la tête et du mental.

La vision prend une double connotation chez Schmidt : c'est premièrement le mode de connaissance, tel que l'on a déjà vu dans *Léviathan*. L'homme prend connaissance de son environnement et du monde entier à travers la vision, elle est

40 Cf. l'analyse de Sabine Kyora, « Freud hat doch Recht ! », op. cit.

Troisième Partie

le sens-clé dans les ouvrages de Schmidt. Elle est également le sens à travers lequel l'être humain peut lire, ce qui est pour Schmidt synonyme d'apprentissage et de compréhension. D'un autre côté, l'œil humain est montré dans toute sa faiblesse, puisqu'il est facile de le duper, comme il ne distingue pas le vrai du faux. La vision humaine est considérée comme défectueuse, nécessitant une technologie qui compense l'imperfection humaine : « The Eye? : has every possible defect, that can be found in an optical instrument, (and even some peculiar to itself.) » (p. 176). Cette citation de Schweighäuser à la fin de la narration Spenser-Island accorde un rôle-clé à ce philologue des langues anciennes. En effet, il représente par son métier l'interprétation et l'analyse philologique, la quête de la signification derrière les signes, mais en même temps il représente aussi un lien privilégié à la langue. La vision meilleure du poète se réalise dans l'EdA grâce à son lien avec la langue et l'écriture. Le monde de l'écriture ressort comme le seul monde valable et digne, substituant le monde physique. La « vision », compétence d'analyse du poète, se réfère ainsi explicitement au monde abstrait de l'écriture.

À travers son expérience sur Spenser-Island, le jeune Kolderup illustre cette « vision correcte » du poète, réunissant le repérage scientifique dans le paysage inconnu et l'identification des illusions trompeuses grâce au déchiffrement. Réfléchies dans l'écriture chiffrée du texte, la vision et la compréhension du poète s'appliquent en même temps au lecteur, qui est obligé de se retrouver dans un texte inconnu, incompréhensible et trompeur. Cette écriture nouvelle veut démontrer la connexion entre rationalité et langue et constitue la dernière forme radicalisée d'une combinaison entre poésie/littérature et rationalité/science.

L'écriture chiffrée semble confirmer sur un autre niveau la revendication de Schweighäuser/Kolderup/Schmidt de devoir déchiffrer et se repérer dans un flot d'illusions et de mises en scènes manipulatrices ou ludiques.

2. L'écriture nouvelle

L'écriture originale de l'EdA se caractérise par sa forme inédite et audacieuse. Dans un premier temps, nous relèverons les argumentations et raisonnements du philologue Schweighäuser afin de saisir sa définition de la langue. Dans un deuxième temps, nous comparerons l'écriture de l'EdA avec les propos du philologue afin de montrer le défi de cette entreprise langagière qui se révèle dans l'écriture nouvelle de l'EdA.

2.1. La philologie d'une langue naturelle

Ce premier chapitre se consacre aux propos linguistiques du philologue de langues anciennes Gottfehd Schweighäuser dans l'épisode de Spenser-Island. Nous éclairerons l'origine de sa conception de la langue et l'importance de l'idée d'une « langue naturelle » pour l'auteur Arno Schmidt.

2.1.1. La réflexion linguistique

Nous avons déjà abordé l'orthographe et la présentation originales qui se montrent dans l'écriture de l'EdA. Ces altérations de l'écriture sont thématiques à l'intérieur du récit à travers une compétition entre les arts figuratifs et les arts littéraires sur la clarté et la précision de leurs ouvrages. L'écriture nouvelle de l'EdA trouve un écho dans une réflexion linguistique que mène le personnage de Kolderup et son personnage fictif Gottfehd Schweighäuser, le philologue des langues anciennes.

Sur Spenser-Island, le jeune Kolderup raconte une dispute à propos des arts dans laquelle il est question d'établir une hiérarchie entre les différents arts.⁴¹ Il donne l'exemple du peintre Giorgione, qui aurait peint un homme nu que le spectateur voit en intégralité : alors que la perspective est de dos, les trois autres côtés sont également visibles puisque reflétés par la superficie de l'eau (devant), un miroir (droit) et la cuirasse cirée (profil gauche). La peinture aurait ainsi un grand avantage « parce qu'elle serait en mesure de montrer sans problèmes d'un seul

⁴¹ « den Vorzug der einzelnen bildndn Künste voreinander praktisch zu entscheiden », p. 198.

Troisième Partie

point de vue plus d'un corps qu'une sculpture ! »⁴² (p. 199). Sans développer cette idée, la discussion dévie vers la biographie de l'artiste (il est mort à cause de son grand engouement pour les femmes) et le groupe délaisse le sujet de la discussion en regardant le ciel nocturne. La réflexion est reprise à la fin de l'épisode Spenser-Island où Schweighäuser parle de l'avantage de la peinture sur la littérature. Cette citation suit la dévalorisation de la religion et des sciences, que nous avons citée au chapitre précédent. Il semble qu'à la fin de l'épisode Spenser-Island, Schweighäuser donne rapidement sa vision de l'ordre dans le monde, une sorte de résumé qui souligne la démonstration du récit Spenser-Island. Auparavant, il a défini l'art comme le seul domaine en mesure de fournir une explication et une interprétation du monde, contrairement aux sciences et à la religion. Désormais, Schweighäuser distingue les différents arts :

- a) *LA MUSIQUE* ? : belle, mais confuse.
- b) *PEINTURE* ? : - : elle est la plus chanceuse ! Elle peut devenir si=littérale qu'HITLER interdit GEORGE GROSS ; (& nécessite pas de traduction!)
- c) *LITTÉRATURE* serait directement la plus haute ! - (si elle n'était pas restreinte au territoire de langue nationale)⁴³ p. 300

Le passage semble indiquer un avantage de la peinture sur la littérature en soulignant le caractère clair et direct de la peinture, qui opère avec des images. Celles-ci permettent une concrétisation et une universalité, dépassant le texte littéraire toujours restreint à une langue nationale et à une écriture se composant de lettres et non d'images.⁴⁴ Dans l'EdA, on retrouve une compétition entre ces deux arts où Schweighäuser semble dire que la peinture s'impose auprès de la littérature puisque la première n'est pas liée à une langue spécifique et peut ainsi être comprise premièrement par tous et deuxièmement instantanément par son caractère figuratif. Schweighäuser constate un désavantage principal de la littérature, qui est restreinte à une langue nationale. Toute traduction perd en

42 « weil sie, ohne weiteres, in I einzijn Ansicht, mehr von einem Körper zeigen könne, als die Skulptur ! ».

43 « a) *DIE MUSIK* ? : schön, aber undeutlich. / b) *MALERET* ? : - : die hat's am bestn! Die kann so=deutlich werdn, daß HITLER den GEORGE GROSS verbietet; (& bedarf dabei keiner Übersetzunc nicht!) / c) *LITTERATUR* wäre, sofort, *das HöchsDe!* - (wäre sie nich so ad SprachRaum gebundn) ».

44 Schmidt avait déjà saisi ce programme pour *Rêve de Zettel* : « Dem Künstler iss, (wenn überhaupt etwas), 'aufgegeben': nich abstract zu dociren ; vielmehr farbig & anschaulich abzubildn, mor or less ill=defined ... » Arno Schmidt, *Zettels Traum*. 6^e édition. Francfort s. M. : Fischer, 2004. p. 509 (colonne du milieu, bas). L'ancienne édition de ZT relève d'une pagination différente.

Troisième Partie

signification et perd surtout en clarté, ce qui semble accorder à la littérature une deuxième place. Comparée à la peinture, la littérature manque de clarté et d'universalité. En revanche, l'image représente par excellence l'idée d'une compréhension spontanée par son caractère figuratif. L'immédiateté de la saisie, due à une vision, est positivement soulignée par le texte.

Alors que Schweighäuser le philologue semble situer la peinture au-dessus de la littérature, l'écriture de Schmidt dans l'EdA se rapproche cependant du pictural et prend ainsi directement position par rapport à cette évaluation de la littérature par Schweighäuser. Afin de saisir les transformations de l'écriture dans l'EdA, il nous faut comparer cette écriture aux propos du philologue Schweighäuser, ce qui nous éclairera sur les contradictions et les conflits qui se traduisent dans l'écriture perturbatrice de l'EdA.

Nous avons vu que Schweighäuser se retrouve dans une position « supérieure » à la philosophie et à la poésie à l'intérieur du récit Spenser-Island. Représentant la langue (la philologie), Schweighäuser se situe en dehors du combat entre philosophie et poésie. Alors que la combinaison de philologie et de philosophie se montre incompatible, la relation entre philologie (Schweighäuser) et poésie (Kolderup) montre une préférence fondée sur une ressemblance, le travail conscient et réfléchi avec la langue.

Si l'on saisit les personnages comme représentations, la littérature (Kolderup) entretient une relation favorable avec la langue (Schweighäuser), qui, elle, se trouve en convergence avec la nature. Dans Spenser-Island, cette convergence est représentée par la transformation de Schweighäuser en un arbre. La transformation de l'homme en arbre (« Umbildung=Verwandlung von 'Menschen in Bäume' » p. 147) est un sujet récurrent dans l'œuvre de Schmidt. Dans l'EdA, Kolderup l'aborde pendant le premier dîner dans sa maison, rappelant que la transformation de l'homme en arbre est l'un des sujets étudiés dans *Rêve de Zettel*. Nous avons vu que le poète est à nouveau lecteur des signes et des phénomènes de la nature animée dans le récit de Spenser-Island.

L'éducation du poète Kolderup dans l'épisode Spenser-Island passe

Troisième Partie

obligatoirement par la compréhension de la nature afin d'arriver aux mots. Nous avons déjà vu que le personnage de Kolderup sur Spenser-Island se rapproche des protagonistes scientifiques des premiers récits. C'est au niveau de ce récit enchâssé, une fiction dans la fiction de l'EdA, que Schmidt présente ces aspects d'une conception antérieure que l'écriture nouvelle met en question.

Sur le bateau, Kolderup reçoit indirectement une sorte d'initiation, un guide au métier de poète par Schweighäuser. Ce dernier lui indique comment se repérer dans la nature avant que Kolderup ne se retrouve sans lui sur Spenser. Au début, Kolderup ne connaît pas encore les repères fixes et cherche par exemple la lune.⁴⁵ Schweighäuser est capable de se repérer sur l'île. Il demande à Kolderup :

« Comment vous trouvr'iez maintenant l'ÉtoilePolaire ? - » ((?): NON !: faut=pas=regarder !: théoriquement!) ».⁴⁶

L'analyse de l'environnement, des signes que la nature met à disposition, comme l'étoile polaire, rend possible l'autonomie de l'individu : l'analyse correcte de Kolderup doit lui indiquer que le bateau va vers l'est et non vers l'ouest comme ils le prétendaient.⁴⁷

Comme dans les autres textes de Schmidt que nous avons analysés, le protagoniste apprend la poésie, le métier de poète à travers le mode de l'aventure, de l'exploration et du repérage géographique. Ce mode révèle que l'auteur établit un parallèle entre la nature et la poésie, les signes naturels et les signes linguistiques, relevant tous les deux du même procédé, la lecture. Dans l'EdA, le parallèle entre nature et poésie se poursuit pourtant, postulant une conformité entre la nature et la langue.

Dans le récit Spenser-Island, Kolderup raconte sa propre expérience (imaginée) à Cosmo et lui dépeint un mythe fondateur à travers le père imaginé. Le philologue Schweighäuser devient ainsi le modèle de composition poétique pour Cosmo en représentant la langue et la philologie. Celle-ci fournit un accès particulier à la nature et une compréhension plus grande, ce qui illustre l'épisode de Spenser-Island. Dans sa lecture et son analyse, le poète recourt ainsi à un savoir grâce à

45 « freilich erstmal auf der falschn Seite - » p. 199.

46 « Wie würdn Sie=jètz, den PolarStern find'n? - » ((?): NEIN!: nìch=kukkn!: téoretisch!) » p. 201.

47 « Nå?; ha'm Se's nu rausgekrikt, daß Wir retour, nach Ostn, fahr'n?. » p. 202.

Troisième Partie

son travail de langue poétique. Celle-ci l'aide dans le déchiffrement et l'évaluation des signes et phénomènes. La langue poétique se retrouve en parallèle avec le monde, relation qui débouche de l'idée d'une parenté entre langue et nature. L'EdA souligne le caractère autonome et régulier de la langue, parallèle au cosmos physique, à la nature. Schmidt propose une conception linguistique d'une langue rationnelle et explicable, analogique à l'univers structuré et régulier. Représentant la langue, le philologue Schweighäuser explique une correspondance entre les mots et la raison :

« Tout mon être est imprégné de 'mots' ; ergo orienté aux $\frac{\text{raison}}{\text{sens}}$. »⁴⁸ p. 196.

La connexion entre les mots et la raison, visible dans le terme « logos », est réactivée dans l'EdA au profit d'une langue universelle et logique contre une langue individuelle psychologique. La construction de la langue est considérée comme aussi rationnelle que la nature, fondée sur un réseau de connexions et de hiérarchies. Elles relèvent toutes les deux d'un ordre fondamental et d'une organisation précise que le poète doit suivre dans sa création. L'idée d'une parenté entre langue et nature provient du dialogue *Cratyle* de Platon.⁴⁹ Présentant deux conceptions différentes de la langue, *Cratyle* illustre l'idée d'une langue naturelle, que Schmidt reprend d'une manière ludique. Dans ce dialogue, le personnage Cratyle défend l'idée d'une langue naturelle, tandis que son antagoniste Hermogène défend la thèse dite conventionaliste selon laquelle les noms résultent simplement d'un accord et d'une convention entre les hommes. La thèse dite naturaliste de Cratyle considère que chaque objet a reçu une « dénomination juste » qui lui revient selon une convenance naturelle.

Dans le dialogue platonicien, on assiste à de longues analyses « étymologiques » où Socrate a défini le sens des noms des Dieux ainsi que des phénomènes et éléments dans l'univers. L'analyse des mots se fait en décomposant un mot dans ses éléments premiers, qui représentent, selon Socrate, des « mots élémentaires » ou « mots primitifs ». Ceux-ci forment l'unité significative la plus petite. On

48 « Mein ganzes Wes'n 'ss auf 'Worte' eingestellt ; ergo auf Ver $\frac{\text{nunft}}{\text{stand}}$. »

49 Platon, *Cratyle*. In : Œuvres complètes. Tome V. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1931. pp. 49-138.

Troisième Partie

souligne que les analyses « étymologiques » faites par Socrate dans le dialogue ne correspondent pas au procédé de l'étymologie. Puisqu'il ne s'agit pas d'analyses réellement étymologiques, Gérard Genette propose de parler d'analyses « éponymiques », une surdétermination du signe linguistique fondée sur l'éponymie.⁵⁰

Dans l'EdA, on retrouve ce genre « d'analyses étymologiques » de Kolderup. Par exemple, pendant le dîner sur le bateau *Kandace*, le professeur Butt veut savoir pourquoi il pense à « Kampaspe », l'amante d'Alexandre le Grand. Kolderup propose la méthode étymiste, divisant le mot en syllabes, conforme aux analyses dans *Cratyle*. L'élément de *Kamp-* viendrait de « Champagne » ou « Champignon » et *-asp* de « Asparagus » (l'asperge).⁵¹ Ainsi, le lien entre le dîner (nourriture) et le mot est dévoilé, soulignant notamment une connotation sexuelle. Kolderup propose ici une analyse « étymiste » selon la théorie de l'étyme que Schmidt avait développée pendant les quatre livres de *Rêve de Zettel*.

Dans cet ouvrage majeur, Schmidt avait conçu sa théorie de l'étyme à partir de l'idée des « mots primitifs », provenant également du dialogue de Platon. Selon la théorie de l'étyme, ce sont les étymes qui transportent et révèlent le contenu véritable du message, précisément ce que l'énonciateur veut dissimuler ou dont il est même inconscient. Les étymes sont ainsi indépendants de l'auteur et parlent un « esperanto espiegle » (Schalksesperanto) dans les textes littéraires à l'insu de leur auteur. Néanmoins, les étymes sont liés à l'auteur du texte, puisque leur analyse explique les intentions réelles de l'auteur et fournit une image psychologique et mentale de l'écrivain. Contrairement à ce que le terme étyme fait entendre, la théorie de l'étyme ne se fonde pas sur l'étymologie d'un mot mais sur l'homonymie entre deux mots. Dans l'EdA, en revanche, le philologue Schweighäuser argumente par l'étymologie, recourant aux racines des mots afin de révéler leur signification « réelle ». Le jeune Kolderup de Spenser-Island applique parfois la théorie de l'étyme, que Schweighäuser, le « philologue des racines » (« Wurzlphilologe », p. 191), refuse cependant comme raisonnement.

50 Cf. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris : Éditions du Seuil, 1976. pp. 19-32.

51 Cf. l'EdA p. 191.

Troisième Partie

Schweighäuser approuve l'explication étymiste de Kampaspe, alors qu'il désapprouve en général la théorie de l'étyme. Le métier de philologue permet à Schweighäuser d'accéder à des structures invisibles : la provenance des mots, leur histoire, les connexions et les proximités entre les termes isolés. La philologie de Schweighäuser est une étymologie qui permet à Schmidt de reprendre « la théorie de l'étyme » de *Rêve de Zettel*.

Présentée au cours d'environ 1492 pages (nouvelle édition 2010) dans *Rêve de Zettel*, la théorie de l'étyme découvre les connexions cachées entre les domaines de la sexualité et de la nourriture, qui se répercutent dans l'emploi des mots. Dans la théorie de l'étyme, la sexualité humaine (la pulsion sexuelle humaine) et les mots semblent convergents. Dans l'EdA, cette convergence est reprise et attribuée au domaine du non-vérifié et de l'amateurisme : « ça se 'correspond' en grande partie ? - : au point qu'il paraît très concluant aux amateurs comme moi=même »⁵² (p. 191). La théorie de l'étyme est ainsi une méthode d'amateurs, puisqu'elle feint une convergence (similarité) entre le texte et la nature sexuelle de l'homme, que le texte de l'EdA et les spécialistes des langues (Schweighäuser) révoquent. Schweighäuser en tant que philologue des racines représente cette reprise, enlevant le ludique et le loufoque présents dans la théorie de l'étyme, ainsi que la contamination sexuelle de la langue. Dans l'EdA, au niveau de Tellingstedt, Kolderup procède parfois à une analyse étymiste, mais toujours débouchant sur une signification sexuelle. Il montre une résignation à cette théorie qui génère un désenchantement de la langue et des poètes :

'Etyms' en était le nom dans le grand livre : mais=qu'est-ce qui reste sacré alors?) - / ⁵³

On assiste alors à une restitution de la langue comme pure et intacte, presque sacrée, et la contamination sexuelle se restreint désormais à l'esprit de l'être humain. L'EdA limite la validité de la théorie étymiste au domaine de l'inconscient :

[Les étymes ne disent rien] dans une perspective 'philologique'; mais dans une perspective 'psychologique', ils correspondent au suprême degré : le ramasseur des épaves sur la rive du fleuve (fluctuant) de L'INCONSCIENT.⁵⁴ p. 191

52 « es 'deckt' sich só=weitgehend? - : daß es amaTören wie=Mir, vüllich=beweiskräftich wirkt ».

53 « 'Etyms' hieß das in dem Großn Buche : was=aber soll Ei'm da noch 'heilich' sein?) - / » p. 62.

54 « ... 'philologisch' vielleicht nicht ; aber psýcho=logisch' stimm'm sie im höchstn Grade : der StrandgutSammler am (fluctuirenden) Ufer des UNBEWUSSTEN. ».

Troisième Partie

La théorie de l'étyme ne joue ainsi plus de véritable rôle, puisque l'auteur s'est détourné du « psychologique-individuel ». Dans *Rêve de Zettel*, le portrait psychologique d'un auteur individuel (E.A. Poe) se montrait à travers la langue employée dans un texte littéraire. Le psychologique-individuel et la langue étaient ainsi liés. Dans l'EdA, la langue et l'écriture relèvent pourtant à nouveau d'un « supra-individuel », elles sont universelles et indépendantes de l'individu. Par conséquent, le *psychologique* et le *philologique* sont séparés.

Cette reprise de la théorie de l'étyme correspond à un rajustement de la perspective de l'auteur. À l'époque de la RdS, on avait analysé une déviation de l'analyse de la nature (*Léviathan*) vers l'analyse des signes et des gestes de l'homme. À l'époque de l'EdA, en revanche, Schmidt se consacre de nouveau à l'idée de « nature », à son observation et à son analyse. Tandis que la théorie de l'étyme analysait la psychologie de l'homme, Schweighäuser recentre la perspective sur l'environnement, la lecture de la nature. Cette nature-ci est pourtant bien différente de la naturalité de Butt qui relève surtout d'un état brut et non-réfléchi et pour cette raison incapable d'abstraction. Butt s'est révélé soumis aux besoins physiques et ainsi à l'expérience sensible. En revanche, Kolderup a résisté aux séductions de l'expérience sensible et concrète grâce à sa capacité d'abstraction qu'il a apprise à travers le travail avec la langue et le procédé symbolique de la littérature. La nature que Schweighäuser voit est une nature au-delà des pulsions instinctives, des ambitions humaines et des cruautés qui conduisent vers la conclusion d'un créateur diabolique. La nature que Schweighäuser prend pour modèle, est une nature paisible, telle celle des plantes.

La connexion entre les mots et la raison se retrouve dans la notion de *logos* et nous éclaire effectivement sur l'idée de progrès et de civilisation selon Schmidt. Le *logos*, tel que Platon l'emploie, s'oppose au mythe. Tandis que ce dernier est marqué par une tradition orale, le *logos* s'appuie sur une forme écrite. Dans l'EdA, c'est l'écriture qui ressort comme le code civilisé, contrairement à l'oralité, qui est liée au vulgaire : « 'es ist die natürliche Prosa des Mundes' » (p. 97), explique Suse quand Nipperchen s'indigne de la vulgarité de Fritzchen. Les mots, en tant que *logos*, sont porteurs de sens et de raisonnement univoques. Schweighäuser les

Troisième Partie

distingue des autres arts, notamment de la musique, qu'il juge équivoque : « J'ai vu des gens rire=&=pleurer en écoutant la même mélodie – C'EST INADMISSIBLE ! »⁵⁵ (p. 196). Cette idée d'une harmonie totale implique une univocité, l'absence d'arbitraire dans les signes linguistiques. La relation entre le mot et l'objet est exclusive, non-arbitraire et univoque.

Cette langue est à la fois une langue naturelle, qui est universelle, sans équivoque et rendant visible dans le signifiant son signifié. On y décèle le fantasme d'une langue originale dont les significations ne sont pas arbitraires. Cette fiction poétique revient sur l'acquis de Ferdinand de Saussure, qui établit l'idée d'une relation conventionnelle entre signifié et signifiant, entre la forme et son contenu.

Il y existe un idéal de conformité et d'harmonie, premièrement entre le mot et la chose, et deuxièmement entre le poète et son prédécesseur idéal. Kolderup cite maître Kung (Confucius) sur la mesure administrative la plus importante qui serait « *The Rectification of Names* ». ⁵⁶ L'EdA recense plusieurs citations et références de ce philosophe chinois, ici cité également dans son affirmation de ne jamais avoir eu d'inspiration : « 'he laid no claim to divine revelation' » (p. 103). Il s'agit d'une caractéristique-clé pour Schmidt, qui identifie le philosophe comme un être raisonné puisqu'il ne prétend pas à la révélation divine. Dans les yeux de Kolderup, le manque d'inspiration divine qualifie le philosophe comme un être rationnel puisqu'il n'accorde pas d'importance à la superstition, au surnaturel et à la magie. Ainsi, Kolderup acquiesce à la correction des noms, une purification de la langue qui permet de souligner la réelle signification des mots :

« p. ex. annuler toute confusion des notions qui résulte d'un surmenage des mots) : « que l'on ne puisse pas 'se battre' pour la 'paix'. Qu'un prédicateur de 'l'amour' ne puisse pas connaître 'l'enfer'. Que la semaine n'ait pas '40' mais '168' heures. Que 'l'étudiant' n'enseigne pas ... »⁵⁷ p. 103

Kolderup propose que les mots soient purifiés de significations fausses et d'une

55 « Ich habe Leute, bei der gleichn Melodie, lachn=&=wein'n sehen ! - : DAS DARF NICHT SEIN ! ».

56 Leibl Rosenberg indique une source des *Analects* où on peut lire la citation de Confucius « What is first necessary ist ot correct names. » Cf. Leibl Rosenberg, *Das Hausgespenst 1. Ein begleitendes Handbuch zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten »*. 2 Volumes. Munich : edition text + kritik, 1977. p. 116. (= Sonderlieferung Bargfelder Bote).

57 « zB jegliche Verwirrung der Begriffe, durch Überanstrengung der Worte, rückgängig zu machn) : « daß man für den 'Frieden' nicht 'kämpfen' könne. Daß ein Prediger der 'Liebe' keine 'Hölle' wissen dürfe. Daß die Woche nicht '40' , sondern '168' Stundn habe. Daß der 'Schüler' nicht lehre... ».

Troisième Partie

charge significative inadéquate. Dans l'EdA, on rencontre alors la fiction d'une conformité entre forme et signification à travers les mots. Par conséquent, il existe aussi l'idée d'une description qui est plus ou moins adéquate selon le choix des mots (p. 154). Les mêmes accords et affinités existent entre l'individu et son idéal choisi, entre l'écrivain et son prédécesseur modèle (cf. également p. 103). La conformité entre mot et chose provient du dialogue platonicien, qui définit le mot comme outil.

Dans la conversation avec Hermogène, Socrate définit les mots comme des outils utilisés de manière savante et artistique par ceux qui comprennent cet art ou métier, c'est-à-dire le poète. Ce dernier se rapproche de l'artisan qui utilise ses outils de manière savante et artistique. Il reste cependant la question de l'origine des mots et Socrate propose un « législateur », un connaisseur des mots, un « instituteur des mots » ou « artisan de noms » dont les ouvrages transmettent aux générations futures les mots et leur signification. Ce dernier serait le seul à avoir une connaissance du domaine linguistique, étant le matériau de son travail. La création des mots est alors réalisée par le « législateur ».

Le dialogue *Cratyle* présente la théorie d'une langue naturelle qui donne une importance aux noms propres, qui doivent correspondre à la nature et au caractère ou aux caractéristiques des personnes (ou des objets). On y perçoit une relation magique entre le nom et la personne, car le nom qui lui est donné révèle un sens et une définition qui lui sont attribués par l'extérieur. Cette idée révèle sa conception pré-moderne, postulant un destin déterminé par l'extérieur.⁵⁸ La promesse de cette conception réside dans la connaissance possible à travers la lecture et l'interprétation des noms : c'est dans le nom que l'essence et le caractère de la personne se dévoilent au lecteur.

Schmidt joue ici avec le fantasme d'une description parfaite et d'une langue absolue. Celle-ci se constitue de mots qui représentent directement la chose, sont univoques et non-arbitraires, car ils relèvent d'une relation unique et sensée d'un principe naturel.

58 Cf. l'exemple de Tantale dont la pierre qui vole au-dessus de sa tête dans les Enfers se déduit et se lit déjà dans son nom.

2.1.2. Le fantasme d'une conformité

La conformité entre la langue et la nature est un fantasme récurrent dans l'œuvre de Schmidt. Justifiée par la motivation naturelle de la dénomination et de la propriété des noms, cette conformité se montre dans un premier temps littéralement dans la conception de Schmidt à travers l'analogie entre géographe et écrivain. L'EdA présente une variation et radicalisation inouïe de cette analogie, la mettant en question et la tournant en dérision par les concrétisations exagérées qui mènent à une confusion au niveau de l'écriture. Dans un deuxième temps, l'idée d'une conformité entre langue et nature se répercute plus précisément dans l'écriture de Schmidt vers le milieu de sa production créative. À partir de la fin des années 1950, Schmidt transfère la réflexion de plus en plus au niveau de la langue et de l'écriture. Il s'agit d'un transfert lié d'un côté à l'abandon du personnage scientifique, mais de l'autre côté, il montre une méta-réflexion importante de la relation entre monde et texte, thématissant désormais le médium de la langue.

L'idée de conformité entre langue et nature se retrouve dans plusieurs textes et articles de Schmidt, notamment dans la perspective de l'écrivain comme géographe ou scientifique. Ce dernier est tenu d'observer et de décrire de manière scientifique, car toute négligence se répercute dans sa création. Il s'agit d'un fantasme de Schmidt d'une « langue naturelle » qui serait capable de mieux décrire et représenter et ainsi fonder une scientificité (une exactitude) meilleure des textes et créations littéraires.

Dans *Jours juliens* (*Julianische Tage*), Schmidt compte en jours la durée de vie d'hommes célèbres. Il s'attribue à lui même 17350 « jours juliens », le 15/16 juillet 1961. Dans cet article, écrit en 1961 et publié dans le recueil d'articles, d'essais et de narrations courtes *Tambour chez le tsar* (*Trommler beim Zaren*) en 1966, Schmidt se réfère au calendrier julien qui commençait – avant l'instauration du calendrier grégorien – la chronologie le 1^{er} janvier 4713 avant J.C. Ainsi, chaque jour reçoit un numéro à partir de cette date, ce qui fait du 22 janvier 1729 (la naissance du poète Lessing) le 2.352.586^{ème} jour.⁵⁹ La date julienne est une date importante pour la géographie et l'astronomie de l'ancien temps, permettant une

⁵⁹ BA III/4, p. 88.

Troisième Partie

définition temporelle exacte à la seconde. L'idée d'une suite linéaire du temps correspond à la conception de Schmidt. La lune est également citée dans l'article qui met en relation l'individu avec son environnement. À l'aide des tableaux scientifiques, l'être humain peut définir le nombre de levers du soleil qu'il a déjà vus ou le nombre de lunes.⁶⁰ Le calendrier lunaire que Schmidt cite à multiples reprises dans différents ouvrages, livre à l'auteur une grandeur fixe et inébranlable, une orientation et un outil de mesure. C'est le symbole de la régularité et du fonctionnement mathématique de la nature. Dans son article *Julianische Tage* (BA III/4, pp. 87-92), il cite l'exemple d'un voyage au Caire que l'on organise de sorte à avoir les pyramides en lumière lunaire. Exécutant un calcul qui opère avec beaucoup de chiffres et livre des « explications » entre parenthèses, qui en réalité ne servent pas à éclairer le lecteur, l'auteur arrive à une date qui garantirait une pleine lune. On remarque à quel point la grandeur fixe des processus naturels avec leur régularité et leurs lois descriptibles est importante pour la conception de Schmidt. Il transfère cette activité « scientifique » d'une observation, d'une analyse et d'une compréhension de la nature sur la création poétique. Il réclame une précision et une rigueur des auteurs dont il exige une intégration à cette nature et un respect envers elle. Le calcul lunaire permet par exemple une vérification des circonstances présentées dans la littérature. Selon l'article, la scène du 9 septembre 1771 dans *Les souffrances du jeune Werther* démontre une inexactitude scientifique, car Werther n'a pas pu avoir été dans la lumière lunaire :

« [Après l'analyse et la vérification,] il s'avère malheureusement que, « en réalité », ce soir dans *Werther*, il y avait la nouvelle lune quelques heures auparavant. La faucille fine et invisible a donc disparu avec le coucher du soleil et, ergo, n'aurait pas pu fournir la lumière apparemment indispensable à une séparation de la manière propre de Sturm & Drang. 'Il faisait sombre, mais la lune luisait clairement' : et cela, ça prétend être des classiques ! »⁶¹

Schmidt reproche alors à son prédécesseur Goethe de ne pas avoir été minutieux et rigoureux dans l'observation de la nature. Il y voit un sens et un ordre logique

60 « Wieviele Tage trennen uns-heute von GOETHE's Tod ? Wieviel von Christi Geburt : 1 Milliarde Morgenröten ; oder nur 700000 ? », p. 92.

61 « ... es stellt sich heraus, daß leider, "in Wirklichkeit", an jenem Werther-Abend wenige Stunden zuvor Neumond, die haarfein-unsichtbare Sichel bei Sonnenuntergang also mit verschwunden war ; und ergo auf keinen Fall das, zu einer kompletten Sturm & Drang Trennung anscheinend unerlässliche, Licht hätte spenden können. 'Finster wars, der Mond schien helle' : das wollen nun Klassiker sein : ». AS, Julianische Tage. In : BA III/4, pp. 87-92. Ici p. 91.

Troisième Partie

qui est invariable et se retrouve également dans la langue. Dans les articles et essais de Schmidt, on retrouve un nombre important de telles « analyses » littéraires et philologiques qui reprochent à des collègues et prédécesseurs un manque de rigueur et de compétences scientifiques que Schmidt met en avant. Ces analyses et reproches sont des mises en scène, des textes auto-dérisoires où Schmidt oscille entre un réel propos critique et une exagération qui le met toujours dans la position du pédant, du savant rigoureux et pénible.⁶² Les reproches sur le manque de scientificité sont en général sans réelle validité, ne constituant pas une caractéristique et une catégorie dans la critique littéraire. Alors qu'il s'agit là d'une création fictionnelle, les critiques formulées se fondent sur la conception d'une relation étroite entre écrivain et géographe/scientifique, entre langue et nature, et entre texte et monde.

À partir de cette conception herméneutique, Schmidt développe l'idée d'une conformité naturelle qui permet une évaluation et une vérification. Schmidt cite alors les phénomènes de la nature comme indice contre une littérature imprécise et prétendument superficielle. Avec cet « argument », l'auteur donne l'illusion d'avoir une « preuve » qui falsifierait non seulement le texte *Werther*, mais l'intégralité des classiques.

Le passage illustre le style de Schmidt, qui oscille entre une attitude pénible et professorale et une représentation ironique et satirique. C'est par le comique que le passage se libère d'un sérieux univoque. La caractéristique de ce style réside également dans un raccourcissement thématique et argumentatif qui isole un seul exemple (qui est déjà douteux en lui-même) et généralise ce constat à toutes les œuvres classiques. Le satirique et le comique ressortent clairement entre les lignes à travers l'exagération rendue très visible. L'auto-dérision, l'exagération et le manque de précision terminologique et analytique dans la critique de Schmidt présentent ce texte comme une création fictionnelle à partir d'une conception et d'un constat sur la relation entre *monde* et *texte*. Cette présentation ironique interroge en même temps la validité de cette relation, voire la pousse jusqu'à

⁶² Les textes sur Stifter par exemple révèlent plus qu'une simple occasion d'écrire de manière ludique, un réel travail de réception où l'auteur Schmidt se consacre aux textes de l'auteur Stifter.

Troisième Partie

l'absurde, au moyen d'une critique exagérée. Si la littérature était une représentation fidèle du monde, elle devrait se tenir aux règles et régularités de ce monde physique, c'est-à-dire qu'elle n'aurait plus de libertés. On retrouve ici le paradoxe de l'approche de Schmidt valable tout au long de l'œuvre : d'un côté, Schmidt se refuse à un infini intuitif sans règles ni structures, relevant du domaine de la croyance et du sentiment. Mais de l'autre côté, il souligne l'existence d'un infini insaisissable qui échappe à la mesure scientifique. Le terme « infini » n'existe plus dans l'œuvre tardive, étant propre aux premiers écrits de Schmidt. On remarque néanmoins que l'idée de l'infini comme opposition à la science et comme représentation du domaine de l'insaisissable et aussi de la poésie, reste valable. Les outils comme les lunettes, les calendriers, les tableaux, les registres, etc., servent à s'approprier peu à peu cet infini, à le rationaliser.

La relation entre nature et langue basée sur une logique et une régularité se répercute dans une conception d'écriture qui rend visible littéralement la chose à travers le mot.

Dans l'article *Germinal ou du grand calendrier*, Schmidt fournit un exemple où la « nature » et la « langue » forment un ensemble cohérent, plus précisément où la langue montre visiblement et concrètement le contenu, la signification. Dans ce cas-là, la langue est capable d'être une véritable « représentation » de la nature. Dans *Germinal*, Schmidt souligne l'universalité des unités de mesures qui ont été établies lors de la Révolution Française, « notre mère à tous » (BA III/3, p. 402), et symbolisent déjà par cette date historique une nouvelle égalité et généralisation « démocratique ». Le passage sur la Révolution comme « notre mère à tous » (« Unser Aller Mutter ») est souvent cité pour montrer l'affinité de Schmidt avec la Révolution Française et pour le déclarer « jacobin ». L'éloge de la Révolution Française se comprend cependant en référence aux unités de mesure, qui sont une uniformisation présentée par Schmidt comme une grande avancée dans la relation entre les peuples.⁶³ La Révolution contribue à l'égalisation des peuples qui est rendue possible par la mesure, le calcul et ainsi la science globalement. Schmidt

63 « ... der Grundgedanke war *der* : Maßeinheiten zu schaffen, die alle Völker der Erde akzeptieren könnten, ohne ihrer nationalen Eitelkeit Eintrag zu tun ; folglich wählte man in unübertrefflich maßvoller Einsicht zur Grundlage aller Wägungen das neutrale Wasser ; für Längenmessungen lieferte die uns gleichermaßen gemeinsame Erde die Einheit. » p. 402.

Troisième Partie

est pourtant conscient de l'ambivalence de la Révolution française et l'indique dans son article à travers un ton moqueur. La dernière phrase du paragraphe fait allusion à l'ambivalence de l'entreprise de la Révolution : « ...les hommes de la Révolution n'étaient pas uniquement des fanatiques et des crétins ! ». ⁶⁴ D'un côté, elle contribue à la rationalisation et à l'égalité des peuples, mais de l'autre côté, elle manifeste des aspects de fanatisme et d'imbécilité.

Néanmoins, Schmidt est plein d'admiration pour les rationalisations qu'il ne se lasse pas de mettre en relief puisqu'elles montrent un ordre naturel. Dans l'uniformisation des unités de mesure, on remarque que la mesure est prise à partir d'un point de référence naturelle, comme l'eau ou la Terre. Il est donc essentiel d'attribuer un ordre, plus précisément de relever un ordre qui est donné par la nature, mais – et ce fait est important – à travers des mesures et outils créés par l'homme. Les tableaux, calendriers, instruments et mesures sont définis par l'homme afin de décrire des phénomènes de la nature. Ces outils relèvent de la « technologie » que l'être humain emploie afin de s'approprier la nature et de la maîtriser.

Schmidt cite le calendrier républicain français comme un exemple réussi, car il inclurait dans les noms des mois une représentation du temps et des saisons – contrairement aux noms des mois en allemand, que Schmidt juge insignifiants. Dans le calendrier révolutionnaire, le premier mois de l'année (du 22 septembre au 21 octobre) s'appelle « vendémiaire » étant le mois du *vin*. ⁶⁵ Les noms des mois continuent, retraçant des caractéristiques propres aux mois en question : « Brumaire », « Frimaire », « Nivôse », « Pluviôse », « Ventôse », « Germinal », « Floréal », « Prairial », « Messidor », « Thermidor » et « Fructidor ». ⁶⁶ Selon Schmidt, tout nom a reçu une nouvelle appellation, une entreprise longue et fastidieuse qu'il juge pourtant importante et nécessaire. L'application d'un système ressort comme primordiale et distingue l'écrivain sérieux de l'écrivain fabulateur

64 « ... die Männer der Revolution waren nicht nur Fanatiker und Dummköpfe! » p. 402.

65 « ... kann der erste Monat nichts sein, als ein 'Vendémiaire', der Weinmonat, wo der Winzer die Trauben einheimst. » p. 404.

66 Les noms des jours étaient également choisis selon le critère de la concordance : « Solche Benennung geschah mit nichten unüberlegt und nach hastigem Belieben: stets wurde wohlbedächtig die Pflanze ausgewählt – gleichviel ob Getreide, Blume, oder Heilkräuter – die genau zur betreffenden Jahreszeit blühte; oder geerntet, bzw. verarbeitet wurde. » pp. 405-406.

Troisième Partie

et bavard : « Il faut du système ; seul le bavard trouve le temps pour le chaos ! »⁶⁷ (p. 405). La concordance entre la nature et le nom part du principe d'une langue véritable, celle qui représente les objets, ce que l'auteur appelle « sinnvoller – poetisch schöner sowieso! » (p. 405). Schmidt félicite particulièrement la partie explicative et vulgarisante du calendrier d'être une « tentative géniale » (genialer Versuch) de réunir le populaire au scientifique. Elle fournit :

à l'utilisateur pour chaque jour une définition et une description de l'être ou de l'objet en question, décrits de manière populaire, mais avec une qualité scientifique.⁶⁸

Pour Schmidt, le calendrier révolutionnaire est une entreprise réussie puisqu'il montre une harmonie entre un ordre naturel, des méthodes et outils de mesure humains, et une description et explication « poétique » par la langue.

L'analyse des textes courts *Jours juliens* et *Germinal* montre un mélange curieux « d'artificialité » et de « naturalité » qu'on trouve dans la conception de Schmidt. D'un côté, l'auteur souligne le caractère construit de la mesure (temporelle ou spatiale) que l'homme prend ; mais de l'autre côté, cette attribution d'un nom ou d'une structure relève d'une vérité supérieure – si elle est « travaillée de manière soigneuse » (« sorgfältig gearbeitet »), « bien pensée et audacieusement planifiée » (« gut und kühn geplant » et « tief gedacht », p. 406). Le paganisme y fonctionne comme un garant de l'unité avec la nature. Il s'agit cependant d'un paganisme « éclairé », marié à une pensée scientifique.⁶⁹ Dans la mesure de la dénomination géographique ou poétique, l'auteur attribue une structuration, témoignant de sa rationalité, sa réflexion consciente et de son analyse scientifique. En réalité, cette structuration relève cependant d'un ordre donné et défini par « nature » que l'auteur ne fait que retracer et reconstruire. Néanmoins, Schmidt perçoit l'acte humain de structuration comme un acte autonome : la reconstruction n'est possible que par un esprit rationnel. L'esprit scientifique de l'homme et la nature se correspondent.

L'idée d'un ordre naturel et d'une organisation cosmique de la langue et de la

67 « System muß sein; Zeit zum Chaos hat nur der Schwätzer! ».

68 « für jeden einzelnen Neuen Tag dem Benutzer eine volkstümlich gefasste, dabei sachlich einwandfreie, Definition und Beschreibung des betreffenden Lebewesens oder Gegenstandes » p. 406.

69 « Sorgfältig ist der Neue Kalender durchkonstruiert, mit tiefer Einfühlungsgabe und Würdigung von Naturleben und Menschenwirksamkeit: ein Durchschlagen besten Heidentums! » p. 406.

Troisième Partie

nature souligne une conception paradoxale du monde physique chez Schmidt : d'un côté, il rejette le monde sensible, lui reprochant une soumission sous des pulsions mécaniques et aveugles, irrationnelles et aggravant les souffrances de la vie humaine. De l'autre côté, la « nature » et les processus naturels représentent pour lui une organisation et un mécanisme indépendants de l'être humain relevant d'une sorte de philosophie de la nature.

2.2. L'écriture : texte et image

Cette dernière partie se consacre à l'écriture originale de l'EdA qui se caractérise par sa forme inédite et audacieuse. Dans un premier temps, nous examinerons les tendances à la concrétisation et à la matérialisation langagières que l'on trouve dans cette écriture typique de l'œuvre tardive de Schmidt. Dans un deuxième temps, nous interrogerons la nouvelle réflexion des antagonistes *texte* et *monde* qui se présente sous une forme radicalisée dans l'œuvre tardive.

2.2.1. Visualisations dans la langue

L'EdA et les ouvrages de l'œuvre tardive de Schmidt impressionnent le lecteur par leur format surdimensionné (A3) et surtout par leur écriture audacieuse, impertinente et originale. L'originalité se révèle à la fois au niveau de l'orthographe et au niveau de l'organisation de la page qui abandonne le format conventionnel d'un flux de texte en bloc. Dans l'EdA, on peut dire que le texte lui-même est plus vivant. Il se présente en paragraphes de formes et de longueurs différentes, centrés en milieu de page ou sur les côtés, en colonnes ou en énumération, et par l'ajout d'encadrés de textes. Le texte se rapproche d'un texte théâtral, distinguant entre des parties de discours et des didascalies et descriptions des lieux au début de chaque scène. En plus de cette « topographie » originale de la page, c'est surtout dans la langue écrite que se montre la nouveauté et l'audace de l'entreprise schmidtienne.

Troisième Partie

L'écriture dans l'EdA devient elle-même concrète et matérielle à travers différentes formes et stratégies que l'auteur met en place afin de transformer la nature de son écriture et de son livre. Cette écriture relève d'un caractère plus corporel qu'une écriture traditionnelle qui est normalement abstraite. Les transformations confèrent à l'écriture un aspect matériel qui la rendent d'un côté plus « visible », mais qui provoquent également une confusion chez le lecteur.

On distingue différentes formes de transformations « visibles » dans le texte de l'EdA. On remarque une organisation de la page en paragraphes qui oscillent entre la forme d'un texte théâtral et les paragraphes du protocole, comme dans les narrations antérieures. Le texte de l'EdA alterne des parties de discours, des didascalies propres à un texte théâtral, et des parties de prose, d'explications et de descriptions. Au flux du texte principal s'ajoutent, en plus des images et tableaux, des parties de textes séparées par un cadre. Ces cadres existent en quantité bien plus grande que les images de peinture et présentent en général des références ou citations d'autres textes, parallèles au texte de Schmidt. Les divisions du texte principal renforcent et rendent visible le parallélisme entre le texte de Schmidt et un autre texte auquel il se réfère. En même temps, la présentation dans un cadre renoue avec l'idée des « snapshots » des années 1950. Dans les narrations comme *Paysage lacustre avec Pocahontas* ou *Les Émigrants*, Schmidt avait précédé chaque chapitre d'une « photo ». Celle-ci n'était pourtant pas une image, mais un texte destiné, selon les auto-explications dans *Calculs*, à donner une vue d'ensemble du chapitre.⁷⁰

Au niveau de la page, on note également l'insertion d'éléments extra-fictionnels ou symboliques, comme les images et tableaux qui viennent s'ajouter au texte. En outre, on trouve des symboles, notamment des signes de ponctuation qui d'un côté remplacent l'écriture et d'un autre côté lui confèrent un caractère pictural. À travers ces concrétisations, l'écriture affirme une nature différente d'une langue

70 Le texte se compose d'« unités photos-textes » qui sont une image du processus de la mémoire qui fournit uniquement des morceaux de souvenir : « chaque fois que l'on se souvient d'un quelconque petit ensemble d'expériences [...] apparaissent alors en accéléré quelques images très claires (que j'appelle en raccourci : des « photos »), autour desquelles viennent se placer dans la suite du déroulement du « souvenir » des petits fragments explicatifs (des « textes »)... » Arno Schmidt, *Calculs II*. In : *Roses & Poireau*. Traduit par Claude Riehl. Maurice Nadeau, 1994. p. 165. AS, Berechnungen II, BA III/3, p. 164.

Troisième Partie

représentations symboliques que Schmidt définit comme des composantes fondamentales. Dans *Calculs III*, Schmidt justifie par exemple l'emploi de nombres au lieu d'un mot, l'utilisation de parenthèses ainsi que la nouvelle orthographe en formule de fraction mathématique afin d'exprimer une nature double ou une polysémie, par exemple d'un tram « $\frac{\text{jaune}}{\text{rouge}}$ » (pp. 262-263). Ces symbolisations se présentent comme des illustrations suggestives, plus précises qu'une description linguistique. Cette manière d'écrire s'oppose évidemment à la norme du Duden, que Schmidt attaque constamment. Schmidt proclame une représentation linguistique plus vivante et plus précise que l'écrivain prend en main à travers son écriture :

Le changement n'est en rien synonyme d'altération, d'appauvrissement : c'est un affinement que nous réclamons ! Et aussi la splendide copie conforme de nos réalités acoustiques : à l'encontre de ces messieurs qui se croient obligés d'exhiber fièrement leur glande pinéale et leur appendice linguistique pour qu'on n'oublie surtout pas qu'ils descendent de la brute !⁷⁵

Défendant une expression linguistique vivante et une transformation de la langue en vue de son évolution progressive, l'auteur présente cette écriture concrète et imagée comme une représentation plus exacte et plus immédiate de la « réalité » en abrégant de longs passages descriptifs. Cette écriture se veut plus suggestive et plus « visible », devenant immédiate à travers les concrétisations. Le rapprochement avec l'immédiateté du théâtre contribue à cette impression que l'écriture de Schmidt propose davantage une représentation, voire fournit une image complète ou réaliste.

Au niveau de l'écriture même, on note une orthographe novatrice ou fantaisiste qui retrace un langage familier ou dialectal et qui crée des néologismes rapprochant des mots de significations initialement différentes. L'orthographe « fantaisiste » propose une nouvelle écriture en omettant ou en rajoutant des lettres, ainsi qu'en écrivant certaines lettres en majuscules. D'un côté, cette orthographe se rapproche d'une langue parlée, de l'autre côté, elle crée de nouvelles significations en

⁷⁵ *Calculs III*, p. 195. «Eine Änderung ist mitnichten gleichbedeutend mit einer Verschlechterung, Verelendung : Verfeinerung wollen wir ! Die herrlich=exakte Abbildung auch unserer akustischen Realität : gegen die Herren, die immer stolz ihre linguistischen Zirbeldrüsen und Blinddärme vorweisen müssen, damit man ja nicht übersehe, daß sie vom lieben Vieh abstammen. » BA Supplemente 1, p. 265.

Troisième Partie

soulignant un mot (une signification) à l'intérieur d'un autre.

Ces transformations produisent deux effets contraires.

Les transformations topographiques de la page, notamment l'insertion d'éléments extra-fictionnels, mènent à un ralentissement de la lecture, confrontant le lecteur à un mode de lecture différent. Les transformations linguistiques, en revanche, mènent à une dynamisation du récit qui se rapproche de l'immédiateté de la langue parlée. L'orthographe dialectale, les simultanités et les polysémies, ainsi que la forme théâtrale du texte traduisent la spontanéité et la vivacité d'une conversation réelle et concrète. L'orthographe phonétique de l'EdA est la manifestation la plus évidente de l'oralité mise en scène. L'écriture phonétique et dialectale donne l'impression de fournir une représentation la plus exacte et la plus proche de l'énonciation de la personne. Au niveau du texte dans l'EdA, ceci va jusqu'à l'incompréhension et sert à préciser le caractère des personnages.

C'est la transcription du discours de Tukker qui montre le plus la marque dialectale en le caractérisant comme un habitant du nord de l'Allemagne. Le discours d'Apothicaire, en revanche, traduit surtout une sexualité dissimulée, tandis que celui de Cosmo indique les modèles artistiques sur lesquels il fonde son identité. De la même manière, nous avons vu que le langage de Butt révèle un manque de réflexion et une tendance aux choses concrètes et matérielles.

La langue transformée illustre alors la nature et le caractère des personnages à travers certaines marques linguistiques. Il s'agit d'une illustration supplémentaire qui la distingue d'une écriture traditionnelle renvoyée à son caractère abstrait et non-figuratif. L'écriture de l'EdA possède, en revanche, un caractère concret et matériel qui semble lui donner un aspect plus parlant et plus précis dans sa représentation. Les noms relèvent d'un mimétisme littéral représentant la chose à travers leurs sons et syllabes. Ils doivent ainsi présenter une véritable « image » de l'objet à représenter. Cette transcription littérale se met en scène comme une représentation « réaliste », prétendant une relation mimétique entre le mot et ce qu'il représente. Cette écriture phonétique a pour effet une vivacité et une illusion d'immédiateté du discours des personnages dans l'EdA. Simultanément, l'écriture phonétique produit également un effet contraire. L'orthographe nouvelle confère

Troisième Partie

un chiffage à l'écriture qui rend la lecture difficile. Les modifications orthographiques révèlent leur nature écrite et provoquent un ralentissement, voire elles livrent une image statique du texte. Elles contribuent à une image lourde du texte qui montre ouvertement le caractère abstrait et médiat de l'écriture. Ceci éloigne le texte notablement de la forme théâtrale. Dans les concrétisations de l'écriture schmidtienne, on perçoit une compétition entre une expérience immédiate propre à la langue orale et une expérience médiatisée de la langue écrite à travers les rapprochements avec l'image.

L'écriture dans l'EdA se rapproche alors elle-même d'une image dessinée ou peinte, d'un côté par son caractère statique, de l'autre côté par sa dimension picturale et figurative, et pour cette raison plus intuitive. On remarque que Schmidt reprend certains aspects de l'idée d'une langue naturelle, comme la visibilité de la chose dans le mot et la propriété des noms dans la conception de son écriture dans l'EdA. L'idée platonicienne devient pour Schmidt une source de création poétique en permettant d'innombrables possibilités d'interprétations, d'analyses et de constellations nouvelles. À partir de cette idée, Schmidt développe une écriture qui transcende le signe linguistique abstrait en révélant à travers le mot plus qu'une simple signification accordée par convention. Il ne recherche pas une représentation imitative, ne se restreint pas à des symboles, mais développe plutôt une langue polyphonique. Provenant de la langue cratylienne, la proposition linguistique de Schmidt se rapproche d'une image. Ce rapprochement révèle un élargissement de l'écriture normalement restreinte au niveau abstrait.

L'aspect d'un caractère pictural de la langue, qui développe une forme de topographie propre, était crucial pour Schmidt. L'auteur insistait sur la publication de ses textes tardifs en fac-similé, ce qui souligne le caractère démonstratif des corrections, des modifications et des ajouts faits par l'auteur. Les textes de *Rêve de Zettel*, de *L'École des Athées*, de *Soir bordé d'or* et de *Julia et les tableaux* sont remplis d'ajouts qui alourdissent la lecture. Dans la réédition des ouvrages tardifs à l'intérieur de la Bargfelder Ausgabe, nombre de ces corrections visibles ont été éliminées. Les premières éditions contiennent d'importants noircissements au

Troisième Partie

milieu du texte, là où Schmidt, écrivant sur une machine à écrire, avait corrigé le texte.⁷⁶ Une discussion a vu le jour qui opposait d'un côté ceux qui souhaitent rendre le texte plus lisible et de l'autre côté les défenseurs puristes qui voulaient garder le texte en fac-similé, puisque premièrement il s'agissait d'une volonté de l'auteur et que deuxièmement les erreurs orthographiques et les noircissements avaient selon eux leur propre signification.

L'écriture de Schmidt représente un contenu figuratif d'un côté à travers des images coupées, des dessins ou des symboles, et de l'autre côté à travers son orthographe fantaisiste qui permet au mot de représenter plus que sa forme linguistique conventionnelle. Les citations, les images coupées et les notes gribouillées font partie de l'extra-fictionnel et se rajoutent à la langue en la complétant. D'un côté, ces éléments renforcent le côté matériel et presque palpable et de l'autre côté, ils illustrent le procédé interprétatif. Ils constituent des « signes » qui font référence à un certain contexte avec lequel le texte se met en relation. Les différents signes et symboles dans le texte de l'EdA exigent une interprétation. La forme nouvelle du texte met ainsi en relief la nécessité de déchiffrement et d'interprétation, mais élargit en même temps la nature de la langue.

L'écriture de Schmidt relève d'une nouvelle forme de visibilité en rendant visible des parties et aspects normalement inaccessibles à l'écriture traditionnelle. L'écriture de Schmidt se montre concrète, figurative et matérielle, représentant nombre d'actions du récit par des symboles, des images ou une orthographe nouvelle. Cette façon de présenter au lieu de décrire se situe dans le figuratif, à l'opposé de la langue écrite, détaillant et expliquant à l'aide de mots qui exigent toujours un procédé abstrait à accomplir par le lecteur. À travers le procédé de concrétisation, l'écriture de Schmidt devient quasi « visible » et donne l'impression de laisser apparaître les choses derrière les mots. Elle prétend réduire l'abstraction dans la langue écrite en anticipant la lecture conventionnelle. Celle-ci

⁷⁶ À cette époque de son œuvre, il avait poussé très loin son travail avec des boîtes à fichiers. Sur des petites fiches, il notait des remarques, commentaires, des citations ou des formulations qu'il avait trouvés. Les œuvres tardives sont ainsi un assemblage et une réunion de plusieurs de ces fichiers.

Troisième Partie

consiste à relier un mot avec une chose par un procédé de réflexion abstraite. Les perceptions, mouvements et actions sont représentés non pas par une description longue, mais immédiatement par un symbole, ce qui crée une nouvelle langue. On peut y distinguer les images perçues par la vision, qui sont traduites aussi par une image, tandis que l'ouïe se transcrit par les signes de ponctuation. L'écriture et la forme novatrices de l'EdA se proposent comme plus puissantes qu'une littérature conventionnelle en se présentant comme une œuvre absolue. Dans son écriture nouvelle, Schmidt rapproche des oppositions et des contraires qu'elle pourrait représenter simultanément, fondant ainsi son caractère de langue absolue, et renouant avec une idée de langue supérieure et naturelle. On a caractérisé la langue dans *Rêve de Zettel*, similaire à celle de l'EdA, comme étant une théorie et une pratique esthétiques qui veulent surpasser tout ce qui existait jusqu'à présent.⁷⁷ On remarque effectivement dans l'œuvre tardive de Schmidt une aspiration très marquée pour la synthèse. L'EdA notamment se présente comme un point de réconciliation entre différentes écoles qui existent l'une à côté de l'autre. La forme du texte propose un nouveau genre de « Comédie=Nouvelle », réunissant le théâtre et la prose. Le texte se rapproche d'une pièce de théâtre par la construction d'une forme textuelle propre au théâtre. Le récit commence avec un « Comödienzettel », présentant les personnages et distinguant les deux niveaux d'un récit-cadre (Rahmenhandlung) et d'un récit enchâssé (DazwischenSpiel). Ensuite, le texte se compose de six actes de quatre scènes au premier acte, de sept scènes aux deuxième et troisième actes, et de dix scènes dans les deux derniers actes. Les scènes se divisent en plusieurs parties ou sous-scènes qui se séparent par trois astérisques.

Le « roman dialogué » s'intitule explicitement « Comédie=nouvelle en 6 actes » indiquant une synthèse de deux formes différentes, d'une comédie (forme théâtrale) et d'une nouvelle (forme épique). Le genre narratif de la nouvelle se

⁷⁷ Gregor Strick, « An den Grenzen der Sprache. » : Poetik, poetische Praxis und Psychoanalyse in « Zettel's Traum » ; zu Arno Schmidts Freud-Rezeption. Munich : edition text + kritik, 1993. Ici p. 22. Doris Plöschberger, *SilbmKünste & BuchstambSchurkereien !: Zur Ästhetik der Maskierung und Verwandlung in Arno Schmidts 'Zettels Traum'*. Heidelberg : Winter, 2002. (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; Bd. 191). p. 47.

Troisième Partie

caractérise par un « événement inouï », tel que Goethe l'a défini dans son texte *Novelle*. Dans le texte de Schmidt, cet événement est doublé, conforme aux deux niveaux de récits : la visite des délégations américaine et chinoise, et le naufrage sur Spenser-Island. Le naufrage sur l'île Spenser et l'arrivée des délégations politiques, qui ressemble à un naufrage sur une île, représentent d'une manière miroitée cet événement extraordinaire. Ils constituent l'action principale qui déclenche des conséquences notables représentant le tournant décisif pour la réserve bibliophile. L'adjectif allemand *unerhört* (inouï) a plusieurs significations dont *irréalisé* ou *inaccompli* (ne pas avoir été entendu), *impertinent* ou *scandaleux*, mais aussi *extraordinaire*, le sens que Goethe lui avait donné dans son texte initial.⁷⁸

Alors que les parties de discours des personnages ressemblent à celles du théâtre, elles sont en réalité brisées à l'intérieur et représentent une simultanéité de paroles, de pensées et d'associations des différents personnages ainsi qu'une action non-verbale dans le fond. Ce procédé éloigne de nouveau l'écriture de Schmidt du théâtre, thématissant son caractère écrit et narratif.

Le texte cite les personnages en majuscules devant chaque partie de discours, accompagnés de didascalies ou d'un commentaire entre parenthèses.

Le texte de ces discours est pourtant une accumulation de symboles de la ponctuation, de néologismes et d'une orthographe capricieuse qui affirment le caractère médiatisé par l'écriture. Le texte est conscient de son média d'écriture et thématise cette différence fondamentale à travers l'interrogation des oppositions entre médiat et immédiat, oral et écrit, concret et abstrait. Cette interrogation omniprésente éloigne le texte du théâtre et le rapproche de nouveau de la prose.

Le rapprochement entre un texte épique et un texte théâtral se comprend sous l'aspect d'une langue et d'un livre absolu. Le théâtre représente l'immédiateté à l'opposé de l'écriture de prose, l'oralité et l'expérience directe et sensible. La combinaison des deux genres opposés s'explique alors dans le conflit entre le médiat et l'immédiat, propre à l'opposition entre monde et texte. L'EdA se propose comme une œuvre qui réconcilie des contraires et des oppositions, notamment le

78 Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Novelle*. In : Werke 3. Romane und Novellen. Hamburger Ausgabe. Ed. par Erich Trunz. Munich : Beck, 1973.

Troisième Partie

conflit de l'écriture abstraite (médiateté) et de l'expérience sensible (immédiateté). Les concrétisations relèvent d'expériences sensibles qu'elles représentent et que l'écriture nouvelle est en mesure d'illustrer. Le champ de l'écriture est ainsi notablement élargi.

En incluant des expériences sensibles, comme les bruits, les gestes et les actions, que l'écriture schmidtienne se propose de représenter, elle se présente comme une langue absolue. Celle-ci se propose-t-elle de remplacer le monde physique ?

Les signes de ponctuation viennent en aide à la représentation des mouvements et des actions. Le caractère concret et corporel des signes retrace les signes corporels des personnages dans les moments où par exemple ils acquiescent de la tête « ' - : - ' » (p. 212) ou montent l'escalier. De même, quand Isis lève les sourcils en signe de surprise « *) (: ?! - » (p. 148) ou quand Kolderup entend Nipperchen taper le protocole de la réunion à la machine à écrire (« ?? - :??! - : ++ » p. 185), l'écriture veut rendre visible une intégralité de l'expérience. L'aspiration à l'intégralité et à une exhaustivité renoue avec le début de *Léviathan* où le protagoniste saisissait tout ce dont il s'apercevait. Alors qu'à cette époque, l'approche se réalisait explicitement à travers le filtre subjectif (qui aspirait néanmoins à une totalité), la langue dans l'EdA s'est émancipée et prétend désormais représenter à elle seule la totalité sans souligner de perspective personnelle. L'union de la littérature et de la peinture dans l'écriture de Schmidt aspire à une expression artistique absolue. L'écriture de Schmidt dépasse le niveau du texte écrit en présentant une écriture polyphonique, évoquant une synthèse de plusieurs arts. Les visualisations élargissent la langue et la rapprochent d'autres arts et moyens de représentations à l'opposé de l'écriture, comme la photographie et le théâtre.

L'écriture dans l'EdA thématise le conflit entre l'écriture abstraite et l'expérience sensible à travers le médiat et l'immédiat. La langue dans l'EdA se caractérise notamment par son aspiration à réunir des oppositions, telles que le théâtre et la prose, l'écriture et l'oralité, le concret et l'abstrait. Ces oppositions saisissent un conflit entre l'immédiateté et la médiateté, que l'écriture dans l'EdA se propose de résoudre. Nous avons déjà souligné le parallélisme entre le texte et le monde dans notre analyse auparavant. L'écriture visible de l'EdA présente une nouvelle étape

Troisième Partie

radicalisée de réflexion en proposant l'idée d'une image à travers l'écriture.

Dans son œuvre tardive, Schmidt radicalise l'idée herméneutique d'un parallélisme entre signe linguistique et signe naturel en postulant une « visibilité » de la chose dans le mot. La langue devient désormais visible et matérielle à travers différentes stratégies que l'auteur applique, telles qu'une orthographe qui retrace le dialecte ou montre des motivations cachées.

En se rapprochant d'une image, l'écriture de l'EdA essaie de contrecarrer le verdict de Schweighäuser qui renvoie la littérature à la deuxième place dans la compétition des arts à propos d'une représentation claire et précise de la réalité. La comparaison de la peinture avec la littérature que Schweighäuser cite et que l'écriture de l'EdA illustre, trouve un appui dans le dialogue *Cratyle* de Platon dont l'idée d'une langue naturelle inspire les concrétisations et visualisations dans l'écriture de l'EdA. La langue naturelle dans le sens de Cratyle se comprend comme une imitation de la chose, visible à travers le mot (« Le nom est donc une imitation par la voix, et imiter ainsi les choses, c'est nommer. » Trad. par Victor Cousin). Socrate distingue pourtant le procédé de l'imitation des arts de la peinture et de la musique et le procédé de l'imitation telle qu'elle se réalise dans la langue et la littérature. Alors que Schweighäuser le philologue semble situer la peinture au-dessus de la littérature, l'écriture de Schmidt dans l'EdA se rapproche cependant du pictural et prend ainsi directement position par rapport à cette évaluation de la littérature par Schweighäuser.

2.2.2. La langue absolue ?

Nous avons vu que l'auteur inclut plusieurs niveaux de discours, comme les pensées, les associations et les références d'un personnage ou de l'auteur même. De la même manière, on remarque différents niveaux de la signification où Schmidt explore l'ambiguïté des mots suite à des procédés comme l'homophonie. Les images et les photos insérées, l'aspect graphique de l'écriture et l'organisation de la page fournissent une image de la page qui semble chaotique et hermétique.

Troisième Partie

Indiquant la nature de l'EdA fictionnelle, le texte est défini comme un document écrit et son contenu réfléchi et médiatisé à travers la langue. L'orthographe fantaisiste crée des mots-images qui représentent soit une polysémie (niveau abstrait), soit une action ou geste du personnage (niveau concret). Un signe tel que « ' ' » pour « frapper à la porte » ou « . : ' » pour « monter l'escalier » ne peut pas être compris sans le contexte dans lequel il est présenté.

Schmidt confère un chiffrage volontaire à son écriture à travers une exagération de la concrétisation, c'est-à-dire que c'est par une accumulation excessive des visualisations que l'auteur transforme son écrit en chiffrage. Les stratégies de clarification se transforment ainsi en un chiffrage, provoquant une confusion et une mystification, l'effet contraire d'une clarification.

Alors que Schweighäuser prétend à une clarté de la langue, une univocité et une rationalité, l'écriture de l'EdA se présente comme polyphonique, jouant ouvertement avec les ambiguïtés et multipliant les significations linguistiques. Les visualisations ont un effet de clarification, le propos devient évocateur et presque palpable. Simultanément, les transformations mènent cependant à un chiffrage qui confère un caractère hermétique à l'écriture dont les énigmes ne semblent pas ouvertes au déchiffrement. La synthèse de différentes formes artistiques, comme l'image ou le texte dramatique, rend la lecture difficile en contrecarrant les modes de lecture traditionnels.

De la même manière, la composition du récit enchâsse plusieurs niveaux narratifs qui communiquent pourtant afin de brouiller le lecteur. On décèle alors dans l'écriture de l'EdA un chiffrage élevé qui semble contrecarrer l'affirmation de Schweighäuser d'une univocité de la langue. Les mystifications dans l'écriture de l'EdA résultent d'un côté d'une écriture trouée qui omet ses sources et références, aboutissant ainsi à un réseau de références inter-textuelles non expliquées dans le texte ; d'un autre côté, on remarque un chiffrage également par exagération des stratégies de concrétisations. Intégrant des symboles ainsi que des images ou créant une langue polyphonique en transformant l'orthographe, Schmidt amplifie ce moyen stylistique aboutissant à une mystification. Ce chiffrage donne au texte l'allure d'une multiplicité de significations.

Troisième Partie

Schmidt n'intègre pas seulement des images coupées de magazines et des citations et références marquées en marge du texte (dans des cadres), mais aussi des petits dessins ou notes gribouillées. Ces éléments extra-fictionnels se rajoutent à des énoncés de personnages qui sont déjà enrichis de plusieurs niveaux. Il semble que plusieurs voix parlent et que le texte rend visible l'action non-verbale, des gestes, signes et communications qui se déroulent en arrière-plan. Entre parenthèses, des commentaires, des remarques et des pensées ainsi que des didascalies se rajoutent au flux du texte. L'accumulation des parenthèses chiffre le propos et représente en réalité le procédé de l'enchâssement. On y perçoit le procédé principal de Schmidt qui marque cette procédure au niveau de son texte. Les références à d'autres ouvrages et les nombreuses citations (en général sans indication de la source) sont également marquées par des guillemets simples « '...' ». Ceux-ci représentent une reprise temporisée et la méthode de l'enchâssement. Celui-ci se montre merveilleusement dans l'accumulation des parenthèses et guillemets qui poussent jusqu'à l'absurde la méthode de la citation.

Le jeu entre une concrétisation et un chiffrage, que l'on perçoit à travers l'écriture de l'EdA, traduit les stratégies d'une clarification et d'une confusion, récurrentes dans l'œuvre de Schmidt. Le caractère figuratif insinue une représentation claire et directe, telle que la peinture, fournissant une image complète d'une scène. Cependant, l'exagération de cette caractéristique tourne en dérision l'idée d'une représentation totale et produit une mystification du propos. Le chiffrage amène ainsi une confusion du lecteur qui se noie dans les descriptions détaillées, les références abondantes et le flot des impressions sensorielles de cette écriture. Il perd facilement le fil et n'est pas en mesure de distinguer spontanément les informations pertinentes et importantes des informations supplémentaires, relevant d'un certain maniérisme, secondaire pour la compréhension.

Dans l'écriture symbolique de l'EdA, on perçoit des situations dans le texte où la représentation n'est pas claire dès le début. Par exemple le chuchotement de Tukker se restreint à : « ((... ; ... : ! - (?) : !!! -)) » (p. 177). De la même manière, Cosmo se confie à Nippi :

« (((puis, C lui fait une confidence : « ! - »))). / : ?! - et Nipperchen, effrayée, s' !!! - : « Ô - (mon pauvre bien-aimé!) - : retour à la maison ! Hâtons ! » (p. 204, 205).

Troisième Partie

Le mystère des confidences est pourtant levé peu après quand le lecteur apprend qu'il s'agit de la constipation de Cosmo et du coït entre Isis et Apo que Tukker rapporte à Kolderup. Il s'agit d'une « temporisation » de la part de l'auteur qui décide à quel moment il fournira l'information et la solution au mystère. Cette forme de chiffrage à travers des trous que le lecteur remplit correspond au procédé dans *Léviathan* par lequel Schmidt inclut dans ses récits la notion d'infini à travers des blancs, mais aussi un sens précis d'interprétation que le lecteur peut retracer. La contradiction entre une description entière et une écriture remplie de blancs s'y montre déjà.

Contrairement à cette écriture de « trous », l'écriture de l'EdA déborde d'images qui créent un tohubohu d'illusions et d'artifices qui contrastent avec les non-dits, les temporisations et les développements narratifs interrompus et supprimés. Les images « concrètes » insérées au cours du texte par l'auteur sont complétées par les images imaginaires dont parlent les personnages, des hallucinations, des images télévisées, des rêves et des observations à travers le télescope. Ces images suscitent cependant toujours des commentaires ou n'existent qu'à travers la langue. L'auteur ne donne pas libre cours à une image présentée, l'un de ses personnages la commente et ce commentaire se déroule dans un cadre très strict et restreint. Pendant le tour guidé, le Guide commente la scène qui se présente aux visiteurs, l'éducation de Suse, la création de la relation NC et des commentaires indirects comme la description du paradis par Butt. Livrant un commentaire constant, la langue entre en connexion avec les images de l'EdA. Elle s'impose dans l'image tout en devenant elle-même picturale. La langue impacte ainsi l'image présentée et se transforme elle-même. La langue de l'EdA affirme ainsi une supériorité sur les images puisqu'elle est en mesure de décrire, c'est-à-dire expliquer, et en même temps de devenir image statique sans verbalisation.

À travers la langue, tout ce qui est visible et perceptible devient symbole et s'intègre dans un ensemble de significations, devenant sujet à interprétation. L'EdA joue ce jeu à l'excès et dans l'exagération relève d'une sur-interprétation, une spirale dangereuse où l'on perd vite le fond rationnel et les faits qui doivent précéder toujours l'interprétation, voire qui la justifient dans un premier lieu.

Troisième Partie

L'EdA illustre les limites d'une saisie rationnelle par son exagération, la sur-détermination et le quantifiable qui devient innombrable.

Dans l'EdA, le texte devient sa propre preuve grâce à la matérialité et à la visibilité de ses signes. La matérialité de la langue joue avec la perception du lecteur, lui démontre qu'il ne peut pas recourir à sa vision seule pour comprendre. De manière impressionnante, le texte matériel illustre ce qu'il ne faut pas faire selon le récit Spenser-Island : se restreindre à l'expérience sensible. En revanche, il est censé recourir à d'autres moyens d'analyses, tels que la recherche et la lecture, l'analyse et la comparaison de textes-sources. Contrairement à ces procédés qui se déroulent à l'intérieur de l'écriture abstraite, le lecteur de l'EdA se voit soumis à des impressions sensorielles excessives qui le noient dans un flot de détails, d'informations et d'images maniéristes qui conduisent à une confusion. La particularité de l'EdA réside dans une présentation et une mise en question simultanée : l'auteur rend problématique le voir en noyant le voir du lecteur. Sur plusieurs niveaux, l'EdA joue avec le visible et le texte livre constamment une sous-information ou une sur-information. Le voir humain est mis en question, voire aboli comme mode de connaissance.

Schmidt relie l'interrogation linguistique à l'exigence de visibilité, plus précisément à son interrogation du visible et de l'invisible qui est liée à l'opposition de *l'intuition* contre la *preuve empirique*. Dans la langue de Schmidt, radicalisée dans l'œuvre tardive, on trouve une « visibilité » exagérée, car la langue est devenue « image ». L'écriture de Schmidt dans l'EdA illustre la séduction qui émane de la « visibilité », des preuves visibles qui peuvent pourtant être trompeuses. La mystification qui résulte de cette symbolisation, c'est-à-dire de la visibilité exagérée, correspond au procédé du sur-mesurage (démessuré) avec lequel Schmidt pousse jusqu'à l'absurde la méthode quantitative des sciences dans *Léviathan*. L'abondance de références et la symbolisation exagérée de la langue contribuent à une mystification du propos qui, par sa quantité démesurée, rendent une quantification, un calcul et un décompte impossibles.

Le chiffage de l'écriture dans l'EdA ne révèle cependant pas d'un secret

Troisième Partie

hermétique et élitiste, mais relève d'un jeu. L'écriture telle que nous l'avons analysée jusqu'à présent relève d'un chiffrage mis en scène qui vise une parodie du caractère ésotérique du dévoilement, imaginant découvrir une vérité. L'écriture de Schmidt se présente alors comme une langue écrite, capable de verbaliser plus que l'écriture traditionnelle, à savoir aller au-delà de la façade du signe linguistique abstrait. La revendication de tout rendre visible est cependant mise en abyme par le fond sexuel, la sur-détermination de la langue.

Schmidt multiplie les chiffrages afin d'illustrer leur « superficialité » représentant le procédé symbolique propre de la littérature (le jeu de la mascarade) et refusant la révélation d'une « vérité supérieure ». Grand nombre des mystifications cachent une banalité, un jeu de mots sans vérité profonde et illustrent ainsi le caractère ludique et humoristique. Le vide ou le manque de profondeur est révélateur de l'approche de Schmidt qui manifeste ici son pouvoir de désillusion et de désenchantement.

Il s'agit d'une manigance pour rendre la langue mystérieuse afin de prétendre à une importance ou à une autorité. Schmidt thématise lui-même cette manigance que Kolderup reproche à l'apothicaire : « les astuces comme dessiner avec soin un « α[ω] » énigmatique en haut de tout reçu »⁷⁹ p. 25. Il s'agit alors d'une simple stratégie pour rendre l'écriture plus énigmatique sans avoir de sens spécifique intentionné. On le retrouve par exemple dans les caractéristiques de Cosmo « sosen sîbl » et « sen sitief » (p. 180) ou « er=freud & wartungsvoll » (p. 212). Il s'agit d'un chiffrage volontaire qui ne traduit pas en général de signification profonde, même si certains rapprochements sensés se produisent tels que *sen sitief* se rapproche du mot profond *tief* ou « durch Liebe hingerichTitt » dont l'orthographe évoque un sein (« exécuté par l'amour » p. 212). Ces graphies créent une ambivalence et un niveau significatif double qui semble représenter la chose à travers le mot. Les transformations linguistiques et orthographiques contribuent cependant surtout à une énigmatisation artificielle.

L'écriture de Schmidt semble proposer une multitude de significations et de sens jouant toujours avec l'ambigu. Derrière cette polysémie, il n'y a cependant qu'un seul sens que l'auteur définit et que le lecteur doit retrouver, c'est-à-dire déchiffrer.

79 « Tricks wie, über jede Quittung ein geheimnisvolles « α[ω] » aufs zierlichste zu malen ».

Troisième Partie

Le recueil *Léviathan* avait déjà recensé la même approche : les blancs doivent être remplis en déduisant leur sens et signification du contexte.

Les mystifications au niveau du tapuscrit et les « modes d'emploi » à la lecture de ses œuvres servent en premier lieu à brouiller le lecteur, compliquer la lecture et la dérationnaliser par l'exagération des explications. Schmidt prétend qu'une méthode très compliquée et unique serait nécessaire pour comprendre ses textes.⁸⁰ C'est notamment quant à *Rêve de Zettel* que Schmidt développe une stratégie de mystification inouïe : non seulement il indique une liste longue de lectures préliminaires afin de pouvoir comprendre cet ouvrage majeur, mais il indique également qu'il faut le lire dix fois avant de pouvoir saisir l'écrit, évoquant l'impossibilité de l'entreprise que cet ouvrage représente.⁸¹

Cette mystification de la lecture sert à tourner en dérision l'irrationalité de l'acte créateur. Celui-ci ressort comme le grand mystère que Schmidt s'attaque à rationaliser en trouvant des explications. À travers les trous que le lecteur doit remplir et une mystification exagérée du texte, Schmidt illustre par la négative que tout est explicable. Schmidt déclare que son ouvrage n'est lisible qu'à condition d'étudier des livres spécifiques qu'il énumère en une longue bibliographie, d'avoir des connaissances dans des domaines académiques divers et de maîtriser plusieurs langues. À travers ce mode d'emploi, Schmidt pousse jusqu'à l'absurde l'idée d'un

80 Cf. Vorläufiges zu ZT, CD-audio, BA Supplemente 2.

81 Cf. l'entretien avec Gunar Ortlepp. Gunar Ortlepp, Arno Schmidt : 'Zettels Traum'. In : Der Spiegel 24. (20.4.1970). Schmidt y dépeint le portrait du lecteur idéal de ZT : « Englisch müßte er schon können. Ohne das wird's nicht gehen. Aber daran ist ja wohl in Westdeutschland kein Mangel. Ich habe mir sagen lassen, daß schon die Kinder in der Volksschule Englisch lernen. Nun sind die natürlich keine Leser für mich. Das soll gar nicht snobistisch klingen, aber Leute mit Volksschulbildung können einfach keine Leser meiner Bücher sein. Es tut mir herzlich leid, aber es ist, nicht zu ändern. Der Leser er müßte die Kenntnis meiner früheren Bücher mitbringen, damit er in die Methode langsam hineinwächst. Er müßte außerdem meine Nachtprogramme über Joyce kennen. Denn da wird ja auch schon einiges gesagt. Und dann, so ist hinzuzufügen, müßte der Leser von "Zettels Traum" ja wohl auch noch die gesammelten Werke von Edgar Allan Poe im Original möglichst gründlich studiert haben sowie etliche Kenntnis besitzen über: Cooper, Plinius, Dickens, das Buch Mormon, Karl May, Fouqué, Brontë, die Insel Felsenburg, Herder, den Conte Fosco, E. T. A. Hoffmann, die Encyclopaedia Britannica, Ariost, Jean Paul, Iffland, Homer, die Bibel, Lucia von Lammermoor, Nestroy, Herodot, Scott, Sylvie and Bruno, Petrarca, Spencer, Cervantes, den Koran, Stifter, Ben Jonson, Natty Bumppo und tutti tutti tutti quanti. Mit anderen Worten: Der optimale Leser von "Zettels Traum" -- das kann nur Arno Schmidt sein. Er allein wäre fähig, die Lesezeit von 600 bis 700 Stunden, die Lektoren des Stahlberg-Verlags für "Zettels Traum" errechnet haben, zu absolvieren, ohne sich in diesem walpurgisnächtlichen Kosmos von Wörtern zu verlieren. Ich habe etwa 70 Stunden über "Zettels Traum" zugebracht. »

Troisième Partie

livre « magique », dont la compréhension dépend d'un procédé quasi mystique. De la même manière, les chiffrages et les explications exagérées dans les écrits non-fictionnels de Schmidt symbolisent au fond une rationalisation : tout s'explique et rien n'est magique ni irrationnel. L'exagération dans les explications les rend difficiles à comprendre et les rapprochent d'un irrationalisme. En réalité, les chiffrages et mystifications servent à illustrer la « rationalité » des choix poétiques de Schmidt puisque le lecteur peut déchiffrer tous les mystères et retracer toutes les références, reconstituant un ensemble cohérent où le texte de Schmidt s'intègre dans un continuum d'œuvres littéraires avec lesquelles il se met en relation. Les choix poétiques de Schmidt se montrent ainsi rationnels dans le sens où ils sont réfléchis et consciemment pris par l'auteur. L'ouvrage se présente comme entièrement réfléchi par un auteur entièrement conscient.

L'auteur joue avec les pôles d'irrationalité et de rationalité afin de thématiser le procédé de l'acte créateur et le rôle de l'auteur. Ce dernier s'intègre soit dans le camp des artisans et scientifiques, soit dans le camp des fabulateurs et des enthousiastes. Thématisant l'acte créateur, le texte chez Schmidt ne peut pas présenter un hypertexte, mais une réflexion de l'inspiration artistique. L'hypertexte, en revanche, thématise un automatisme, une création sans instance individuelle de l'auteur. Ceci n'est précisément pas le cas chez Schmidt dont l'intégralité des textes est l'histoire d'un homme qui lit les Anciens et en fabrique un nouveau texte. Les rationalisations comme « l'emplacement des mots dans le cerveau » (« Lagerung der Worte im Gehirn ») proposent de manière ludique et auto-ironique une explication rationnelle de l'acte créateur.

Il s'agit d'une fiction, d'un jeu où l'auteur crée ces mystifications, cette langue sibylline et mystérieuse prétendant formuler un message secret afin de démontrer son contraire. Renouant avec le premier chapitre sur l'écriture chiffrée, on peut dire que l'écriture de Schmidt refuse même la « prophétie ». Appartenant au domaine de l'incertain, de la spéculation et de la croyance sans fond empirique, l'idée d'une prophétie s'oppose diamétralement à la vision de Schmidt. L'aura mystique de la typographie se laisse en réalité rationaliser et déchiffrer. Elle fait ainsi partie du domaine rationnel et explicable, représenté autrefois par les

Troisième Partie

sciences.

L'écriture dans l'EdA illustre alors les stratégies de la rationalisation et de la mystification qui correspondent au désenchantement et à l'enchantement. Tandis que les rationalisations et clarifications désenchangent la langue, le chiffrage et la mystification l'enchantent de nouveau.

Nous venons de voir que les visualisations dans l'écriture de l'EdA produisent à la fois une clarification et une mystification du propos. Ce double effet illustre la nature de la langue qui est normalement limitée à un signe abstrait. La langue polyphonique et multimédiale de Schmidt illustre un conflit entre l'immédiat et le médiat (abstrait) qui retrace l'opposition entre l'expérience sensible du monde physique et l'abstraction de l'écriture.

Dans l'écriture de Schmidt, on relève l'idée d'une langue cratylienne qui rend visible l'objet qu'elle représente. Dans l'EdA, Schmidt présente l'idée d'une langue qui montre la nature de la chose, exprimant et rendant visible ainsi la « propriété des noms ». En plus de cet aspect d'une représentation claire, la langue cratylienne se fonde sur l'idée d'une convenance naturelle. Selon celle-ci, il existe une relation non-conventionaliste, c'est-à-dire non-humaine et ainsi « naturelle », en quelque sorte magique, entre le mot et la chose. Schmidt remplace cependant l'idée d'une relation magique entre le mot et la chose par l'idée d'un ordre naturel qui relève d'une « rationalité ».

Dans cette langue nouvelle, Schmidt combine alors l'idée d'une nature, par la revendication du mot de provenir d'une relation naturelle, avec l'idée de l'art dans un ensemble harmonieux : la langue naturelle devient dans l'EdA une œuvre d'art, relevant d'un artifice, normalement à l'opposé d'une « nature ».

L'écriture audacieuse de l'EdA s'explique alors dans la comparaison avec les propos du philologue Schweighäuser qu'elle illustre et contrecarre en même temps. Le caractère complémentaire de l'écriture mise en scène et des propos du philologue montre le conflit de l'auteur qui se répercute dans son écriture.

Le développement de l'écriture originale de Schmidt a de multiples motivations et sources, notamment la lecture des écrits de Sigmund Freud et de James Joyce qui

Troisième Partie

influencent le caractère ambigu et la polysémie des mots, le fond sexuel et le jeu moqueur que Schmidt intègre dans son écriture. Dans notre perspective sur les sciences naturelles et la réflexion entamée à travers l'analyse de *Léviathan*, nous nous concentrons cependant sur l'aspect de « nature » qui renoue avec le dialogue de Platon.⁸²

En plus de l'aspect pictural et de l'idée d'une représentation complète, l'écriture de l'EdA thématise, à travers son lien au dialogue de Platon, la relation de ressemblance entre la langue et la nature. Avec son écriture nouvelle, Schmidt crée une langue « naturelle » de signes linguistiques qui possèdent une relation « nécessaire » avec les objets qu'ils désignent. Par cet acte de dénomination, il s'identifie comme un poète, un « onomaturge ». Selon la définition de Socrate dans le dialogue de Platon, celui-ci est un artisan spécialisé dans le métier de faire des noms.

Dans la langue énigmatique, on décèle une aspiration de l'auteur à réunir plusieurs oppositions, normalement impossibles à représenter dans un texte, comme l'oralité et la médiation, le mot et le geste, les sons et la description. L'écriture affirme son existence sur le seuil entre une langue parlée, décrivant une situation réaliste et affirmant son caractère fictionnel, et une langue écrite qui identifie le roman comme document médiatisé et abstrait, à l'opposé de l'immédiateté du théâtre ou d'une conversation, une situation concrète. À travers cette identité conflictuelle, Schmidt interroge le statut de l'écriture par rapport au monde.

Le paradoxe de l'écriture de Schmidt tient alors dans le fait qu'elle se met en scène comme une image fiable et complète de la réalité, tout en se restreignant fortement. En effet, elle ne fournit pas de descriptions détaillées, tel qu'on pourrait l'attendre d'une « image complète », mais elle se développe par des symboles, par

82 Pour une présentation de la constellation Freud – Joyce – Schmidt, voir, Jörg Drews, Arno Schmidt und James Joyce, und im Hintergrund der Dritte : Der Einfluß von Joyce und Sigmund Freud auf Arno Schmidts Werk. In : *Protokolle, Zeitschrift für Literatur und Kunst*, Wien, 1992. pp. 5-22. Doris Plöschberger, *SilbmKünste & BuchstabenSchurkereien !: Zur Ästhetik der Maskierung und Verwandlung in Arno Schmidts 'Zettels Traum'*. Heidelberg : Winter, 2002. (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; Bd. 191). Friedhelm Rathjen, « ... in fremden Zungen » : James Joyce bei Arno Schmidt ab « Zettels Traum » ; mit Nachträgen zu Schmidts Werk bis 1965 ; ein annotierender Kommentar. Munich : édition text + kritik, 1995. Sabine Kyora, « Freud hat doch Recht ! » Arno Schmidts Freud-Rezeption. In : *Bargfelder Bote Lfg.* 162-163. Munich : édition text + kritik, 1993. pp. 11-25.

Troisième Partie

des blancs, des non-dits et des trous. Elle illustre ainsi l'impossibilité de l'écriture à se substituer au monde physique et à l'expérience sensible qu'elle revendique, mais reprend par la mise en abyme, montrant l'impossibilité. À travers l'écriture de l'EdA, Schmidt illustre à la fois une idée qui lui est chère, le triomphe du livre et de l'écriture abstraite sur le monde et son expérience sensible, mais il montre également de manière lucide et ludique les limites de cette idée.

À travers les exagération des visualisations, Schmidt se moque de cette idée de substitution et de triomphe de l'écriture abstraite, soulignant la monstruosité de cette entreprise. L'œuvre tardive de Schmidt semble ambiguë sur cette question. Les dimensions démesurées du format gigantesque, de l'écriture excessive et des quantités innombrables d'allusions et de références à d'autres textes illustrent le sublime de l'entreprise, à la fois divine et terrifiante. Ce constat indique une crise de la poésie chez l'auteur Schmidt. Denise Plöschberger note une mise en question de la vie pour la poésie à l'époque de *Rêve de Zettel*. Schmidt se voit confronté aux écrits de Freud et de Joyce qui possèdent le même programme que lui et auxquels il doit se mesurer.⁸³ Par rapport à *Rêve de Zettel*, L'EdA a une position ambiguë. Schmidt a conçu l'EdA avant *Rêve de Zettel* en 1962, mais ne l'a achevée et publiée qu'après l'ouvrage majeur. Ainsi, l'EdA transporte nombre de motifs des années 1950 (comme la guerre nucléaire et l'île), mais correspond dans sa forme et son écriture à l'œuvre tardive. Thématissant le sublime de l'entreprise, elle indique une réflexion de sa propre pratique poétique. L'écriture audacieuse de l'EdA illustre le courage de l'entreprise schmidtienne, mais aussi la moquerie, l'auto-dérision et la mélancolie de l'auteur qui définit le pouvoir du poète à tourner en dérision la vie humaine dans sa vanité et ainsi rire au nez de la mort.

Tandis que Thomas Körber indique l'absence d'une réconciliation entre sciences et art dans l'œuvre tardive, Plöschberger indique un retour de cette entreprise dans *Rêve de Zettel* qui conduit à une décision : Schmidt continuerait l'écriture poétique au prix des sciences qu'il abandonne définitivement après *Rêve de Zettel*.⁸⁴ Notre étude nous a cependant montré que Schmidt avait abandonné les sciences

83 Cf. Denise Plöschberger, *SilbmKünste & BuchstabmSchurkereien*, pp. 185-188.

84 Thomas Körber, *Romantik-Rezeption*, p. 310. Denise Plöschberger, *SilbmKünste & BuchstabmSchurkereien*, p. 188.

Troisième Partie

naturelles depuis la RdS, tandis que les idées d'une rationalité et d'une scientificité et exactitude plus grandes persistent cependant au-delà de *Rêve de Zettel*.

La réconciliation entre sciences et art est abandonnée au profit d'une réconciliation entre nature et artifice, entre développement organique et réflexion consciente qui, selon Schmidt, relève de la même « rationalité ».

Notre analyse de l'écriture dans l'EdA ainsi que des notions comme rationalisation, rationalité, mystification et enchantement, nous a montré que la synthèse de la littérature et des sciences ne se limite pas à une méta-littérature qui inclut sa propre critique. Plus encore, la synthèse s'enracine dans une conception de rationalité qui unit l'art et la nature, l'artifice et l'organique. On décèle chez Schmidt une conception harmonieuse d'une conscience et réflexion (homme, art) et d'un processus organique (nature) dont les deux relèvent de la même rationalité. Pour y arriver, l'auteur doit se démarquer des éléments destructeurs du monde physique, comme l'ambition, la corporalité, les pulsions, ainsi que des écrivains fabulateurs ou scientifiques appliqués pour arriver à une sorte de rationalité idéale. Celle-ci est abstraite, paisible et écrite.

V. Conclusion

La situation paradoxale des sciences dans l'œuvre d'Arno Schmidt est révélatrice d'une réflexion conflictuelle. Les sciences se retrouvent sous diverses formes dans toutes les périodes de l'œuvre, comme l'a montré notre analyse du recueil *Léviathan*, de *La République des Savants* et de *L'École des Athées*. Bien qu'il subsiste pendant environ 25 ans de création artistique, le thème des sciences fait preuve d'une évolution importante chez Schmidt. Les sciences mathématiques, astronomiques et géographiques se montrent les plus productives à l'époque de *Léviathan* et entrent dans la conception poétologique de Schmidt. Celui-ci opère plusieurs transferts des sciences vers la littérature, comme par exemple l'idée d'une vérification et d'une argumentation fondée sur des preuves, d'une observation précise et d'une description concise qu'il adapte à la création et à la composition de ses textes. Malgré la dérision et la critique des sciences que Schmidt fait entrer dans ses textes, on remarque une certaine idéalisation des sciences à cette époque. L'analyse de la RdS a montré ensuite la désillusion des sciences qui ne figurent désormais plus dans les écrits de Schmidt. L'idéalisation est détruite, l'auteur semble s'être affranchi des sciences. Malgré ce désenchantement, l'œuvre de Schmidt témoigne en réalité d'une continuité de la pensée, des méthodes et des concepts scientifiques, même si les représentations poétiques du personnage scientifique sont absentes. Le prestige des sciences naturelles a changé, mais la conception de Schmidt a survécu à cette désillusion, n'opérant plus avec le label ou le qualificatif « scientifique ». L'étude de l'EdA a confirmé que la réflexion conflictuelle et la représentation diverse des sciences entamées dans *Léviathan* et dans la RdS, persistent, voire se radicalisent. Cet ouvrage tardif présente ainsi un kaléidoscope de la réflexion scientifique à travers les discours mythologiques, la conception artisanale qui s'oppose à la conception magique de la poésie, et l'analogie entre écrivain et géographe dans l'épisode Spenser-Island. Dans cette œuvre, la réflexion scientifique est transposée dans la langue et l'écriture. On constate alors une radicalisation et une évolution importante du travail sur la langue. Au niveau de l'intrigue, Schmidt reste fidèle à

Conclusion

la conception poético-scientifique que l'on a déjà mise en évidence dans *Léviathan*, tout en accentuant les caractéristiques dans le portrait du poète. Ce dernier doit nécessairement être athée, ce qui signifie pour Schmidt qu'il analyse la situation humaine comme un naturaliste de manière précise et impitoyable. Ensuite, il doit faire une proposition pour soulager et améliorer cette situation désespérée. Cette combinaison d'une analyse naturaliste et d'un contre-projet ne se réalise qu'à condition d'être athée puisque le croyant se rend inapte à percevoir la réalité (la jugeant belle et bonne) et ne propose en remède que la doctrine religieuse et non pas l'art. De même, l'idéal de l'homme incorruptible et rigoureux, déterminé et fidèle à ses convictions persiste jusqu'à la fin de l'œuvre, comme le montre l'épreuve sur Spenser-Island qui désigne Kolderup gagnant puisqu'il n'a pas cédé aux tentations et aux besoins physiques. C'est dans cette perspective idéaliste que se comprend le statut important des sciences pour Schmidt. Celles-ci rationalisent les processus et les mystères et contribuent ainsi à une intellectualisation du monde.

Schmidt donne une image variée et complète des sciences tout au long de son œuvre, à la fois dans ses textes fictionnels et non-fictionnels. Il fait ressortir les avantages et des faiblesses des méthodes scientifiques, qu'il intègre dans une pensée dialectique. Dans notre travail, nous avons repris cette dialectique en opposant le caractère réfléchi des sciences à la religion, au mythe, à la littérature, à la politique et à l'esprit (Geist). Ces oppositions changent cependant de connotation et de valeur au cours de l'œuvre, témoignant d'une évolution de la conception de l'auteur. Au cours de notre étude, le thème des sciences a été décliné sous l'aspect de leur statut, à la fois comme voix de la rationalité contre le mystère et la superstition, mais aussi comme un discours d'autorité. Le prestige des sciences naturelles joue ainsi un rôle prédominant à l'époque de *Léviathan*. Les méthodes scientifiques sont garantes d'une argumentation prouvée et d'une compréhension sensée. Dans cette visée, les sciences chez Schmidt s'opposent surtout à la religion que l'auteur cite en contre-exemple.

La religion, particulièrement chrétienne, constitue l'antagoniste le plus important

Conclusion

de la science et révèle la motivation première pour l'intégration des sciences dans l'œuvre schmidtienne. Tandis que la relation à la politique change, l'opposition entre sciences et religion reste valable du premier au dernier texte de Schmidt. Dans sa conception, la science figure comme garante et protectrice contre les croyances superstitieuses, la spéculation et les mystères que Schmidt considère comme irrationnels et nocifs. Cette opposition historique s'appuie sur des descriptions dialectiques comme la croyance et le savoir, l'intuition et le calcul, où Schmidt prend clairement position pour les sciences, désignant la religion comme une spéculation sans fond, une superstition fondée sur une doctrine mensongère et idéologique qui contredit et ignore les sciences naturelles et les preuves que celles-ci apportent. Dans sa présentation, Schmidt polémique souvent, notamment en ce qui concerne la religion. Dans cette opposition à la religion, les sciences ont une valeur propre pour l'auto-déclaré « athée » Schmidt. Il l'emploie dans une vision hérétique où il se sert d'une argumentation scientifique qui s'appuie sur l'explication rationnelle d'un phénomène inconnu ou mystérieux, et écarte la spéculation et la référence à un pouvoir supérieur et surnaturel. Alors que les textes de Schmidt comprennent eux-mêmes des parties hautement spéculatives, la spéculation, l'intuition et la croyance sans fondement empirique sont attribuées à la religion. Il reproche à la religion, à la doctrine chrétienne, aux prêtres et à l'Église ainsi qu'aux croyants d'ajouter du mystérieux dans ce monde. Selon Schmidt, ils ne contribuent en rien à l'éclaircissement et l'explication rationnelle du monde, mais, au contraire, à une mystification et un refus de rationalité, ce qui les oppose aux sciences.

Tandis que la relation science – religion ne varie guère tout le long de l'œuvre, l'image de la politique change. Dans *Léviathan*, la science et la politique semblaient dans une opposition presque naturelle et absolue, puisque la science pure était en quelque sorte immunisée contre l'idéologie politique. Cette idéalisation est détruite dans la RdS où la politique a corrompu les sciences. Désormais, les sciences de la nature ne garantissent plus, telle qu'elles le faisaient dans *Léviathan*, une recherche pure, et l'image exclusivement positive de la science et des scientifiques est profondément ébranlée. Les scientifiques dans la

Conclusion

RdS sont tous ridiculisés et caricaturés comme des êtres manipulés par les hommes politiques. Schmidt montre ici un danger historique de la science et des scientifiques qui était absent dans *Léviathan*. L'idéal des sciences, leur prestige, leur rôle historique et le discours d'autorité sont supprimés, l'utopie de la science se transforme en une menace. Sous l'emprise de la politique, l'opposition entre technologie/science et mythe/littérature montre une grimace terrifiante qui paralyse cette conception autrefois productive et complémentaire. En thématissant la relation entre science et politique, Schmidt s'approche au plus près d'une actualité politique et de sujets traités également par ses contemporains. Cette époque est marquée par l'affranchissement des scientifiques dans l'œuvre de Schmidt et la perte du prestige que les sciences possédaient dans la conception de Schmidt.

À côté des couples antagonistes science – religion et science – politique, la relation entre sciences et littérature se révèle la plus intéressante dans notre perspective. Cette relation inclut en réalité les autres couples antagonistes que Schmidt décline dans une perspective poétologique. La représentation des sciences se construit toujours en vue de la création et de la composition poétologiques de sa littérature. L'œuvre de Schmidt se comprend comme une tentative de rationalisation du processus poétologique et de la création poétique. Il essaie de fonder sa littérature sur la construction et non sur l'inspiration en créant la figure de l'auteur « scientifique », conscient et rationaliste, qui s'oppose à l'écrivain enthousiaste, inspiré.

Tout en jouant avec le vocabulaire scientifique et le contexte que ces termes créent, Schmidt conçoit une poétologie qui se nourrit à la fois de la science comme moment rationnel et de l'infini comme moment irrationnel et insaisissable. Disposant de la langue, et ainsi des images et de l'imagination, la littérature possède des stratégies de saisie et de description différentes de celles de la science. Pour cette raison, elle est en mesure d'aller plus loin vers l'inexpliqué et de s'en approcher par la description. La littérature selon la conception de Schmidt peut ainsi contribuer à la rationalisation du mystérieux, se démarquant fortement d'une forme de littérature qui ajoute au mystérieux et l'agrandit.

Conclusion

Dans notre travail, nous avons vu les différentes facettes de la passion et de la fascination de Schmidt pour les sciences qui se montrent dans la figure du savant-scientifique, dans la forme du texte qui subvertit les aspects d'une narration épique et dans les auto-définitions où Schmidt rapproche une partie des écrivains des scientifiques et la création poétique d'un procédé scientifique que l'on peut décrire et expliquer rationnellement. Schmidt associe la création rationnelle à une nécessaire incroyance du poète qui refuse l'inspiration divine, la magie, la superstition et le surnaturel afin de pouvoir créer véritablement et mettre en évidence un ordre rationnel qui se révèle dans la nature.

Malgré l'image globalement positive des sciences, Schmidt se montre aussi critique à leur égard, en particulier en raison de l'incapacité des méthodes scientifiques à saisir l'au-delà du chiffre, représenté par « l'infini » dans *Léviathan*. Dans la RdS, le caractère automatique des scientifiques et l'absence d'une conscience éthique ressortent violemment. Le reproche du caractère automatique constitue un lieu commun dans la critique des sciences, en les désignant comme « inhumaines » par opposition aux sciences humaines, et en soulignant un fonctionnement mécanique sans réflexion continue. La critique dans *Léviathan*, en revanche, s'attaque au « mythe » de l'exactitude des sciences qui prétendent pouvoir tout décrire et expliquer. Dans le domaine de « l'infini » et de l'incommensurable qui se montre par exemple dans les relations humaines ou dans la question du sens, les sciences font cependant échec. Les sciences ont ici besoin de la littérature et des écrivains qui possèdent des méthodes de description et d'explication différentes. Cette symbiose est réclamée dans les écrits où Schmidt parle d'un besoin mutuel : le scientifique/technicien a besoin de l'écrivain et vice versa puisque les deux excellent en leur domaine spécifique. Schmidt propose alors une symbiose de la littérature et des sciences qui doivent combiner leurs compétences et leurs méthodes afin de fournir une image complète et une représentation et description fidèles du monde. Grâce à cette symbiose, la science étend son domaine aux régions qui sinon lui échappent. La combinaison de la science et de la littérature serait ainsi en mesure de couvrir la totalité des domaines à représenter. Pour la littérature, cette symbiose constitue une garantie

Conclusion

contre la région de la croyance, de l'intuition vague et de la superstition. Dans cette auto-définition, il s'agit alors notamment d'une entreprise destinée à poser des limites, à dresser des frontières et des lignes de démarcation. Cette entreprise révèle la tentative de Schmidt de se définir. Les limites des sciences sont élargies grâce à la littérature, et celle-ci reçoit une délimitation bénéfique qui la distingue de la religion. La vision de Schmidt se compose alors de ces trois domaines sciences – littératures – religions qui peuvent se classer selon une gradation du plus certain au plus incertain, du plus vérifiable au plus invérifiable, mais aussi, une gradation du domaine matérialiste au domaine métaphysique, du descriptible à l'indescriptible, du profane au divin.

Nous avons remarqué une tension forte entre les pôles du mythe et de la science, l'inexpliqué et la rationalisation, le récit et le chiffre, que Schmidt essaie de fédérer et d'harmoniser à l'intérieur du texte littéraire. L'œuvre de Schmidt se comprend comme une tentative de rationalisation sans cependant penser cette évolution comme finie. Tout comme le mythe, la tentative de rationalisation est éternelle et n'arrive jamais à une fin. À l'époque de la RdS, la plus pessimiste de Schmidt, l'auteur réfléchit à une fin de ce processus suite à l'accomplissement de la synthèse totale. L'œuvre de Schmidt crée en même temps que la rationalisation une mystification qui la contrecarre sans l'annuler. Ainsi, il est en mesure de surmonter ce moment de crise à l'époque de la RdS.

Le paradoxe persistant dans l'œuvre de Schmidt se trouve dans la rationalisation d'un côté et la mystification de l'autre côté. Schmidt développe sa propre vision scientifique qu'il peut associer au mythe et qui rationalise le mythe, le distinguant de la magie, du surnaturel et de la superstition. Malgré cette assimilation où la rationalisation semble absorber le mythe, la science et le mythe s'opposent naturellement dans l'œuvre de Schmidt et l'harmonie dans l'exposé du Léviathan n'est que temporaire.

Dans la construction que Schmidt propose dans le recueil *Léviathan*, il fait appel à la fonction de désenchantement des sciences (Max Weber), mais ne voit pas cette évolution comme linéaire et constante. Contrairement à Max Weber ou Wilhelm Nestle, Schmidt ne formule pas la relation entre mythe et science/rationalité

Conclusion

comme une intellectualisation progressive du mythe au logos. Chez Schmidt, le mythe revient malgré les rationalisations, malgré le désenchantement, ce qu'on a vu dans l'exposé du Léviathan ou dans le conflit de Philostrate entre explication scientifique et explication mythologique. Le mythe revient dans la forme de l'insaisissable ainsi que dans la littérature et la poésie.

La conception de Schmidt se rapproche ainsi plutôt de celle de Hans Blumenberg qui explique l'existence quasi éternelle du mythe dans une perspective anthropologique. Selon lui, le mythe existera toujours puisqu'il subvient à des besoins existentiels de l'homme comme la nomination de l'inconnu et la domination du monde (apprivoiser la peur, chasser le temps et l'ennui).

La littérature se nourrit profondément du mythe en étant une narration, un récit d'une histoire qui est un mode profondément différent de l'explication et de l'argumentation scientifiques. L'œuvre de Schmidt met en scène cette différence en conjuguant le mythe qui enchante et la science qui désenchante. Dans ses écrits non-fictionnels, Schmidt démontre la différence de « l'explication » dans les sciences et dans la littérature, en valorisant l'explication symbolique. La narration représente quelque chose par le biais du symbole, l'histoire narrée véhicule un sens qu'il faut révéler, comprendre, déchiffrer. Étant à l'opposé d'une signification littérale et d'un sens univoque et visible spontanément, la littérature et la poésie s'opposent d'abord à la « science » qui représente une certitude mathématique, une clarté et une visibilité. Le symbolique n'est cependant pas « clair » et « univoque » puisqu'il requiert d'abord une interprétation qui dépend de l'interprète-herméneute. La littérature semble ainsi s'opposer par définition aux sciences et à une approche scientifique qui garantit un résultat univoque, certain et répétable.

L'œuvre de Schmidt se présente ainsi comme ambiguë au lecteur en oscillant entre la science et le mythe, le savoir et l'intuition, le fait et la fiction tout en se servant des deux pôles. Dans l'œuvre de Schmidt, on trouve une représentation des sciences et une valorisation des méthodes scientifiques d'un côté, et une mise en scène de l'insaisissable et une mystification du propos de l'autre côté. La situation paradoxale des écrits de Schmidt et de l'auteur vis-à-vis des sciences s'explique par un jeu de l'auteur. Ce dernier présente le mode explicatif et le mode mystifiant

Conclusion

tout en les subvertissant : l'explication brouille et les mystifications révèlent l'intention réelle.

En déclinant des pôles opposés, Schmidt thématise la nature de la littérature à travers une démarcation des sciences. Le mythe y apparaît sous plusieurs formes, comme le nomade Béchar, l'irrationnel de la création poétique, l'infini ou aussi l'inconnu et le merveilleux que la science rationalise petit à petit. Pour représenter le procédé de rationalisation et la part de l'écriture dans cette saisie, Schmidt choisit le genre des romans d'explorations et de voyages qui déclinent tout naturellement ce sujet. Dans tous ses textes, l'observation, le regard et la vision sont la clé de la compréhension et de l'appropriation du monde par l'individu. La méthode du scientifique naturaliste sert de modèle pour une observation précise des événements et processus dans le monde que l'écrivain analyse et décrit à travers son texte. Celle-ci permet de relever un ordre naturel que l'auteur poétique retrouve et reconstruit. Le statut et la forme du texte se sont avérés être les critères-clés à travers lesquels Schmidt définit « l'écrivain scientifique » et la « littérature scientifique ». À partir des sciences, Schmidt a développé une caractéristique « scientifique » d'une narration réduite et concise, fondée sur « l'observation » du protagoniste d'un côté, et sur la composition consciente par l'auteur de l'autre côté.

Dans la conception de Schmidt, cette structure du texte, l'organisation et l'assemblage des parties, ne sont pas arbitraires, mais suivent un plan explicite. Il s'agit d'une reconstruction d'un ordre naturel que le poète restitue à partir de son observation attentive de la nature, des événements ou phénomènes autour de lui.

Le poète peut ainsi déduire cet ordre et cette structure qui s'imposent comme « naturels » grâce à l'observation. Alors que l'observation ressort comme l'action première de l'auteur, elle ne forme que le fondement de la description qui, elle, permet aux éléments du texte de s'organiser selon un ordre naturel.

La figure du scientifique naturaliste, observateur consciencieux, représente une synthèse de la nature et de la réflexion et ainsi un idéal auquel l'auteur aspire. Le scientifique représente à la fois la réflexion consciente et analytique faite par l'homme d'un côté et la compréhension de processus naturels, indépendants de

Conclusion

l'homme de l'autre côté. Le scientifique montre ainsi une forme de rationalité qui unit la conscience humaine, la réflexion et l'abstraction, avec l'idée d'une nature pure et inconsciente, indépendante de l'homme

L'écrivain scientifique se caractérise par cette combinaison de nature et de conscience, selon le modèle du scientifique naturaliste. Cette combinaison lui permet de saisir la structure et le fonctionnement perçus comme naturels. L'analogie crée premièrement un monde de l'écriture qui se construit selon les règles du monde physique, et deuxièmement, l'écrivain scientifique qui se distingue par une meilleure compréhension de ce monde. Schmidt ne situe pas l'écrivain dans un monde imaginaire séparé et éloigné (« weltfremd ») du monde physique. Selon l'auteur, la faculté d'observer et d'analyser affûte également la perception qu'a le poète des événements dans le monde physique. Les deux mondes, l'un sensible et l'autre écrit, sont ainsi intimement entrelacés et interdépendants.

Le travail poétique de création et de construction textuelles se définit alors comme la reconstruction correcte d'une observation. Cette restitution n'est pourtant possible qu'à la condition d'un esprit rationnel qui révèle une conformité entre nature et esprit humain à travers le critère de la rationalité. Celle-ci est l'un des fantasmes de Schmidt qui montrent que l'auteur considère la nature ou le monde non-humain et inconscient comme rationnel dans le fond. L'opposition entre conscient et inconscient traverse l'œuvre de Schmidt et relève d'une connotation ambiguë de la « nature ». Pour la compréhension de sa conception, il faut faire une distinction importante entre le domaine des hommes et la nature non-humaine, les animaux et les plantes.

D'un côté, la nature non-humaine est vorace et destructrice, suivant à l'aveugle ses pulsions et instincts. Ceci est visible par exemple dans la cruauté que les protagonistes observent dans la nature des animaux. D'un autre côté, la nature inconsciente est pure et innocente, représentant à travers le caractère inné l'origine, l'essence et la « vérité » de toute chose. Cette nature-là anime et organise l'ensemble des choses existantes selon un certain ordre rationnel. La nature pulsionnelle, en revanche, représente un principe destructeur qui crée le chaos et

Conclusion

renverse l'organisation et l'ordre naturels.

Dans la vision de Schmidt, l'être humain possède ces deux natures en lui. Afin de parvenir à la nature pure, innocente et pacifique, l'homme doit lutter contre les pulsions, qui essaient de dominer et s'imposer. L'homme qui écoute sa nature pulsionnelle agrandit la souffrance sur Terre puisque son ambition le pousse à accumuler des biens matériels et du pouvoir, ce qui entraîne d'autres dans sa chute et génère des conséquences tragiques. Les guerres, les pertes et tragédies personnelles ainsi que les échecs dans la société (cf. le chapitre sur Faust et Marguerite) sont pour Schmidt des conséquences de cette ambition insatiable. Cette nature pulsionnelle est liée aux ambitions terrestres qui attendent de l'être humain de s'imposer auprès des autres et ainsi réussir. Pour contourner les règles de ce monde-ci, Schmidt crée le contre-monde de la littérature et de l'écriture qui est libre de ces ambitions terrestres, matérielles et pulsionnelles.

On retrouve dans l'œuvre de Schmidt une interrogation sur la relation entre science et littérature, des représentations et des définitions des deux domaines, de leurs convergences et de leurs différences fondamentales qui restent aujourd'hui valables. La polémique autour de Sokal/Bricmont à la fin des années 1990 illustre que le « conflit des deux cultures » reste virulent puisqu'il traduit une lutte de suprématie entre les sciences naturelles (dites « exactes ») et les « sciences de l'esprit » qui, elles, réclament une tradition et une réflexion supérieures. En 1996, le physicien américain Alan Sokal a publié l'article *Transgresser les frontières : vers une herméneutique transformative de la gravitation quantique* dans la revue *Social Text*. Il y emploie excessivement des métaphores scientifiques et crée une supercherie qui veut parodier les philosophes et intellectuels qui intègrent des formules et des termes scientifiques dans leurs explications. Le livre que Sokal et son collègue belge Bricmont ont publié sur cette polémique, intitulé « Impostures intellectuelles » (1997), possède des traductions allemande et anglaise plus évocatrices et plus accusatrices : « Fashionable nonsense : Postmodern Intellectuals' Abuse of Science » (1998) et « Eleganter Unsinn : wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen » (1999). Les physiciens

Conclusion

souhaitent démontrer les « impostures intellectuelles » des penseurs et philosophes (notamment français)¹ à se servir de contextes et concepts scientifiques pour leur propre construction théorique. Celle-ci serait cependant irrationnelle et transforme les savoirs scientifiques intégrés en les rendant « faux », servant à propager un relativisme qui abolit le réel et l'idée d'une vérité objective.² Ils soulignent également que les emprunts scientifiques que les savants font, servent à mystifier leur propos et non pas à le clarifier. Ils mettent en relief alors l'emploi (l'abus) de la science par des savants d'autres domaines sans réelle compréhension de ces termes et concepts. Ils leur reprochent de vouloir décorer leur propos par ces termes scientifiques tout en négligeant les standards et règles de la scientificité. Ils s'attaquent notamment au postmodernisme qui abolit, selon eux, la vérité objective que les sciences naturelles postulent.³

Dans l'exposé de Léviathan, on rencontre des circonstances similaires où l'auteur nourrit son exposé de savoirs scientifiques qu'il adapte et transforme. La discussion que l'exposé a soulevée se déroule effectivement dans les critères de vrai et de faux, c'est-à-dire dans un cadre similaire des accusations de Sokal/Bricmont. Schmidt contrecarre cette possible accusation dans le texte même en exagérant la scientificité et en la rendant ainsi dérisoire. L'exposé sur Léviathan ne souhaite ni représenter ni expliquer le monde physique, mais illustre le procédé poétologique d'une poésie qui est en mesure de s'associer avec son domaine antagoniste, les sciences. Dans l'exposé de Léviathan, Schmidt place lui-même une critique de la science qui est facilement employée comme un discours

1 En particulier Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bruno Latour, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Paul Virilio, Jacques Derrida ... Cf. Alan Sokal, Jean Bricmont, *Eleganter Unsinn: wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*. Trad. du français par Johannes Schwab et Dietmar Zimmer. Munich : Beck, 1999.

2 « Unser Interesse beschränkt sich hier auf bestimmte intellektuelle Aspekte der Postmoderne, die in den Geistes- und Sozialwissenschaften einen Niederschlag fanden : die Faszination wirrer Ideen, ein epistemischer Relativismus, der mit einem allgemeinen Skeptizismus gegenüber der modernen Naturwissenschaften verknüpft ist, ein extremes Interesse an subjektiven Überzeugungen unabhängig von deren Wahrheitsgehalt sowie eine Betonung von Diskurs und der Sprache unter Hinansetzung der Tatsachen, auf die sich diese Diskurse beziehen (oder, schlimmer noch, bereits die Ablehnung des Gedankens, daß Tatsachen existieren oder daß man sich auf sie beziehen kann.) » Sokal/Bricmont, *Eleganter Unsinn*, pp. 229-230.

3 La revue a fait paraître leur canular, ce qui témoigne, selon eux, du manque de crédibilité des sciences humaines. La position d'un « relativisme cognitif » les empêcherait de vérifier les propos faits et d'exiger une exactitude rigoureuse.

Conclusion

d'autorité prétendant être une présentation véridique. Schmidt met en question la « scientificité » à travers ses représentations conflictuelles et contrastées qui transgressent les limites des sciences, de la littérature, de la langue et de l'écriture. Dans l'œuvre de Schmidt le statut de la scientificité est également au premier plan à travers les textes qui oscillent entre une bravade et une exactitude, et les textes non-fictionnels et « explicatifs » qui relèvent d'une scientificité exagérée. Dans les exagérations, on remarque une reprise ironique des allures scientifiques que l'auteur confère à ses textes ainsi qu'à l'écrivain. Ces propos ironiques et exagérés soulignent par exagération une critique des sciences, d'un discours scientifique autoritaire qui dissimule la délimitation réelle des méthodes scientifiques.

À travers l'exigence scientifique et sa reprise ironique, Schmidt illustre le danger de la science à vouloir s'imposer en tant qu'autorité en raison de sa référence au monde physique. La reprise ironique empêche d'une part le propos de Schmidt de devenir autoritaire et idéologique et indique d'autre part la limite nécessaire des sciences qui ont tendance à vouloir désigner ce qui est vrai et ce qui est faux – tel que le montre l'affaire Sokal. Les physiciens jugent du vrai et du faux en utilisant un discours scientifique comme autorité. En même temps, les philosophes et intellectuels auxquels Sokal/Bricmont reprochent un emploi abusif de termes et concepts scientifiques, ne font-ils pas également référence à un discours autoritaire des sciences ? Ne profitent-ils pas du caractère mythique des termes scientifiques qui mystifient leur propos tout en leur conférant un aspect de vérité puisque scientifiquement fondés ?

L'œuvre de Schmidt représente cette situation complexe des sciences qui signifie un réel danger et une menace à laquelle Schmidt répond par la désignation de deux mondes distincts. La revendication des sciences à représenter la vérité se nourrit de leur référence au monde physique avec ses preuves visibles et mesurables ainsi que sa domination corporelle et concrète. Dans la conception de Schmidt, l'auteur désigne deux mondes, l'un physique et immédiat, l'autre écrit et abstrait. Dans l'un, le règne des sciences n'est pas questionné, mais dans l'autre monde, celui de la poésie, de l'écriture et de l'infini, les lois des sciences ne s'appliquent pas. La concurrence entre les mondes existe également dans l'œuvre

Conclusion

de Schmidt et le monde « réel » (physique) et concret tend à s'imposer auprès du monde abstrait de la pensée et de l'écriture. De la même manière, le monde de l'écriture dans l'EdA tend à se substituer à la réalité physique. Néanmoins, les deux n'ont pas de succès et doivent admettre leur complémentarité. Science et littérature, l'interprétation du monde physique et l'interprétation du monde écrit, sont équivalentes dans la conception de Schmidt. On distingue cependant une évolution : dans *Léviathan*, l'auteur s'intéresse aux deux de la même manière, tandis qu'il s'est désintéressé de l'interprétation du monde physique à l'époque de l'EdA. Le monde physique ne révèle plus qu'une sexualité crue sans esthétique ni consolation, tandis que le monde de l'art sublime la sexualité et possède une fonction de consolation dans l'idée d'un contre-monde meilleur.

L'affaire Sokal/Bricmont s'intègre dans le conflit des deux cultures illustrant « une attaque » des sciences à se désigner plus précises dans la représentation et la description du monde. L'idée d'un conflit des deux domaines s'enracine dans le discours *Two cultures conflict* que C.P. Snow a tenu à Cambridge en 1959. Ce discours sur les deux cultures prend source dans la double nature de son auteur qui se caractérise scientifique par éducation et écrivain par vocation.⁴ Snow dresse un portrait des deux domaines comme deux pôles opposés qui ne communiquent pas entre eux. Son discours se comprend dans un contexte politique et sociologique, où l'auteur fait des remarques sur le système éducatif et la concurrence internationale. Cette vision est entièrement absente dans l'interrogation sur les deux domaines que Schmidt en fait. Ce dernier manifeste à travers son œuvre une entreprise de contre-projet et d'auto-définition poétologique. Schmidt saisit le rôle du poète en tant que créateur et invente un monde nouveau et artistique dont il souligne la fonction de consolation. Alors que l'interrogation chez Schmidt et chez Snow se réalise dans des conditions et des perspectives bien différentes, il est néanmoins intéressant de les comparer, soulignant le noyau de la problématique.

Snow constate un manque de communication entre les scientifiques naturels (Naturwissenschaftler) et les « scientifiques de l'esprit » (Geisteswissenschaftler).⁵

4 Charles P. Snow, *The Two Cultures : and A Second Look*. Cambridge University Press, 1964. p. 1.

5 Snow les appelle « non-scientists » ou « literary intellectuals ». Cf. Snow, *The two cultures*, p. 4. La dénomination des personnes des sciences humaines se montre effectivement difficile,

Conclusion

En revanche, l'œuvre de Schmidt présente une variété de convergences, d'associations et de coopérations entre les deux domaines. À de multiples reprises, il souligne l'erreur de certains « intellectuels » qui consiste à négliger les sciences naturelles et il invite sans cesse les littéraires à s'unir aux techniciens et aux scientifiques.

Dans l'œuvre de Schmidt, on a constaté qu'il ne s'agit pas d'un conflit entre sciences et littérature, mais que les oppositions et incompatibilités sont bien plus variées. L'œuvre de Schmidt fournit une illustration manifeste de l'interrogation sur la manière dont les deux domaines (cultures) peuvent être associés. Il donne ainsi un avis sur la discussion des « deux cultures », engendrée par Charles Snow, qui définit les deux cultures comme étant d'une nature fondamentalement différente. Chez Schmidt, les sciences viennent en aide à la littérature, la parant en quelque sorte contre le vague, l'intuition et la croyance. Elles apportent des méthodes de saisie et de vérification qui permettent à la littérature de Schmidt (« scientifique ») de se démarquer des écrivains appliqués, fabulateurs et enthousiastes.

Malgré ces différences, le texte de Snow montre certaines caractéristiques et réflexions qu'on retrouve dans l'œuvre de Schmidt. Dans le texte de Snow, on décèle une position ferme de l'auteur qui exige une activité de l'être humain qui analyse la situation de sa propre condition et de ceux qui l'entourent et contribue ensuite à une amélioration de la condition humaine tragique. Snow se plaint par exemple que les écrivains n'aient pas saisi l'ère nouvelle de l'industrialisation, leur reprochant de s'être désintéressés du monde et de se réfugier dans un monde littéraire propre.⁶ Chez Schmidt, on retrouve cette culture de l'activité à l'opposé de la contemplation. Au cours de notre travail, nous avons vu à plusieurs reprises l'idéalisme et l'optimisme de l'approche de Schmidt. Même si ce dernier ne croit pas en une amélioration réelle de la situation humaine, son activité littéraire révèle

fédérant des matières très diverses qui n'ont que peu en commun. Le terme allemand Geisteswissenschaftler (qui ne fédère pourtant pas toutes les sciences humaines) semble plus précis dans notre étude puisque Schmidt se consacre particulièrement à l'esprit (Geist) abstrait et théorique à l'opposé du corporel. Le terme plus récent de « Humanwissenschaftler » ne serait ainsi pas correct puisque Schmidt refuse explicitement l'étude de l'homme.

6 « Almost everywhere, though, intellectual persons didn't comprehend what was happening. Certainly the writers didn't. Plenty of them shuddered away, as though the right course for a man of feeling was to contract out ... » Snow, *The Two Cultures*, p. 25.

Conclusion

une conception artistique qui définit l'art comme une consolation par rapport à la situation désespérée de l'homme. Snow caractérise cette culture active typique des scientifiques qui voudraient toujours améliorer la situation de l'homme.⁷ Chez Snow, il s'agit certes d'un aide réelle et pragmatique, alors que chez Schmidt, cette contribution et amélioration se trouvent à un niveau abstrait de l'art puisqu'il juge la situation physique et réelle de l'homme impossible à améliorer.

Une autre caractéristique se retrouve à la fois dans le texte de Snow et dans la vision de Schmidt : la nécessité de comprendre le progrès technologique. Snow justifie cette revendication avec ses observations sur la société industrielle et technologique en Angleterre. Chez Schmidt, ce contexte précis n'existe pas. Néanmoins, nous avons vu nombre de textes qui mettent au défi les écrivains de comprendre le progrès scientifique et technologique, et où Schmidt ne se lasse pas de souligner une symbiose et une communication nécessaires. Dans la vision des deux hommes, il est essentiel de suivre le rythme du progrès, c'est-à-dire de s'agencer à un développement extérieur à l'individu. Le progrès semble ainsi exister par nature, et chez Schmidt, l'écrivain est obligé à faire développer les formes poétiques conformes aux évolutions du progrès. Schmidt souligne ainsi la conformité nécessaire et une complémentarité entre les deux domaines de la poésie/littérature et de la science/technologie.

Cette forme d'optimisme, qui repose sur l'idée que le progrès technologique provoque une amélioration de la condition humaine, est profondément ancrée dans la conception de Schmidt. Nous l'avons vu particulièrement dans l'opposition de la culture occidentale technologique et de la culture indigène, primitive et superstitieuse dans le roman RdS. Afin de réduire la souffrance des hommes, Schmidt pose en premier lieu la compréhension nécessaire de la situation qui se réalise à travers des méthodes scientifiques et littéraires, à travers des outils technologiques et des outils bibliophiles. L'étude des Anciens et des classiques contribue autant à la compréhension de la situation humaine que les outils de mesure. L'étude y contribue même davantage puisque l'écriture est en mesure de saisir, ce que les méthodes scientifiques ne peuvent pas saisir.

7 Cf. Ibid., p. 7.

Conclusion

Malgré la différence que Schmidt accorde à ces deux domaines, littéraire et scientifique, l'auteur possède une conception originale d'une convergence entre *esprit* et *nature* qui se poursuit tout au long de son œuvre. Cette convergence projette l'idée d'un ordre naturel et absolu et le fantasme d'une description correcte. Il s'agit d'une conception traditionnelle qui instaure un ordre invariable et indépendant de l'individu. On retrouve alors chez Schmidt l'idée d'une « vérité » objective composée de faits retraçables qui constituent des preuves de l'argumentation. Dans la conception de Schmidt, la « science de l'esprit » est en effet une « science », c'est-à-dire qu'elle se compose de cette vérité objective qu'elle retrace et reconstitue. *Esprit* et *nature* se correspondent tout comme le monde physique et le monde écrit. Plus encore, les livres sont des outils qui aident à mesurer, à scruter et à comprendre le monde physique. Le protagoniste de Schmidt interprète et saisit le monde autour de lui à l'aide de l'écriture : d'un côté des livres qu'il consulte et qui lui fournissent l'expérience de prédécesseurs qui l'empêchent de faire les mêmes erreurs ; et de l'autre côté, il écrit lui-même – une activité qui transforme son expérience en écriture et lui permet ainsi une meilleure compréhension du monde, réunissant la physique et la poésie, le concret et l'abstrait, l'immédiat et l'écriture.

On retrouve dans l'œuvre de Schmidt une réflexion sur les sciences, à la fois sur leurs atouts et spécificités et sur leurs délimitations, dangers et menaces, qui est toujours valable et instructive aujourd'hui. L'écrivain révèle une vision lucide des sciences qu'il met en lien avec son œuvre artistique et atteint ainsi une synthèse des deux domaines sans tomber dans des réductions ni stéréotypes, mais en incluant les grandes questions du XX^e siècle dans les pôles science, politique, religion et littérature.

Bibliographie

1. Ouvrages de littérature

1.1. Arno Schmidt

Bargfelder Ausgabe. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Zurich : Haffmans 1986-2011.

SCHMIDT Arno, Leviathan oder Die beste der Welten. Facsimilé du manuscrit avec deux transcriptions. Éd et commenté par Susanne Fischer. Zurich : Haffmans, 1994.

SCHMIDT Arno, Zettels Traum. 6^e édition. Francfort s. M. : Fischer, 2004.

SCHMIDT Arno, Der Briefwechsel mit Wilhelm Michels. Mit einigen Briefen von und an Elfriede Bokelmann, Erika Michels und Alice Schmidt. Éd par Bernd Rauschenbach. Zurich : Haffmans, 1991.

SCHMIDT Arno, Der Briefwechsel mit Alfred Andersch. Éd par Bernd Rauschenbach. Zurich, Bargfeld : Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag, 1985.

Traductions françaises

SCHMIDT Arno, Léviathan. Trad. par Dominique Dubuy, Pierre Pachet, Jean-Claude Hémerly et Claude Riehl. Christian Bourgois Editeur, 1991.

SCHMIDT Arno, Scènes de la vie d'un faune. Trad. par Jean-Claude Hémerly avec la collaboration de Martine Vallette. Christian Bourgois Éditeur, 1991. [René Julliard, 1962 pour la traduction française]

SCHMIDT Arno, Brand's Haide. Trad. par Claude Riehl. Christian Bourgois Éditeur, 1991.

SCHMIDT Arno, Miroirs noirs. Trad. par Claude Riehl. Christian Bourgois Éditeur, 1994.

SCHMIDT Arno, Roses & Poireau. Traduit par Claude Riehl. Maurice Nadeau, 1994.

SCHMIDT Arno, La République des Savants. Trad. par Martine Vallette avec la collaboration de Jean-Claude Hémerly. Christian Bourgois Éditeur, 2001.

SCHMIDT Arno, Le cœur de pierre. Roman historique de l'an de grâce 1954. Trad. par Claude Riehl. Tristram, 2002.

SCHMIDT Arno, Cosmas ou la montagne du Nord. Trad. par Claude Riehl. Auch : Éd du Tristram 2006.

Bibliographie

1.2. Autres auteurs

BRECHT Bertolt, *Leben des Galilei*. In : *Gesammelte Werke in 8 Bänden*. Tome II. Éd Par Elisabeth Hauptmann. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1967. pp. 1229-1345.

DÜRRENMATT Friedrich, *Die Physiker*. In : *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Éd par Franz-Josef Görtz. Tome 2. pp. 131-209.

EICH Günter, *Träume*. In : *Die Hörspiele I. Gesammelte Werke in vier Bänden*. Tome II. Ed. par Karl Karst. Francfort s. M. : Suhrkamp Verlag, 1991. pp. 349-390.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Novelle*. In : *Werke 3. Romane und Novellen*. Hamburger Ausgabe. Éd par Erich Trunz. Munich : Beck, 1973.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust*. *Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Edité et commenté par Erich Trunz. Munich : C.H. Beck, 2005. [1986]

HÖLDERLIN Friedrich, *Aux Parques*. In : *Œuvre poétique complète*. Texte établi par Michael Knaupp. Trad. de l'allemand par François Garrigue. Edition bilingue. Paris : Éditions de la Différence, 2005. pp. 366-369.

KLOPSTOCK Friedrich Gottlieb, *Die deutsche Gelehrtenrepublik*. In : *Werke und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Tome VII/1. Éd par Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch, Rose-Maria Hurlebusch. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1975.

MANN Thomas, *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*. In : *Tagbücher in 10 Bänden*. Éd par Peter de Mendelssohn, Inge Jens, Frankfurt s. M. : Verlag S. Fischer, 1989.

MAY Karl, *Ardistan und Dschinnistan, Reiseerzählung von Karl May*. Tome V/5+6. *Karl Mays Werke, Historisch-kritische Ausgabe für die Karl-May-Stiftung*. Hrsg. v. Hermann Wiedenroth. Bücherhaus Bargfeld, 2002. [1909].

NERVAL Gérard de, *Les deux Faust de Goethe*. Texte établi et annoté par Fernand Baldensperger. Paris : Honoré Champion, 1932.

PLATON, *Cratyle*. In : *Œuvres complètes*. Tome V. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1931. pp. 49-138.

POE Edgar Allan, *Werke I*. Trad. par Arno Schmidt, Hans Wollschläger et. al. Éd par Kuno Schuhmann. Olten/Fribourg : Walter, 1966.

POE Edgar Allan, *Heureka*. Trad. par Arno Schmidt. In : *Werke II*. Olten/Freiburg : Walter Verlag, 1967. pp. 896-1060.

Bibliographie

- POE Edgar Allan, *Histoires, Essais et Poèmes*, Paris, La Pochothèque, 2006.
- POE Edgar Allan, *Œuvres complètes*. Trad. par Charles Baudelaire. Paris : Éd Louis Conard, 1936.
- TIECK Ludwig, *Die Vogelscheuche. Eine Märchen-Novelle in fünf Aufzügen*. In : *Schriften 1834-1836. Ludwig Tieck Schriften in zwölf Bänden*. Éd par Manfred Frank, Achim Hölder, Paul Gerhard Klussmann, Uwe Schweikert. Tome 11. Francfort s. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1988.
- VERNE Jules, *Voyage au centre de la Terre*, Librairie Générale Française, 2001.
- VERNE Jules, *L'École des Robinsons*. In : *Les romans des îles. Omnibus*, 2010. pp. 703-831.
- VERNE Jules, *Die Eissphinx. Die Schule der Robinsons*. Francfort s. M. : Bärmeier & Nickel, 1968.
- VERNE Jules, *Vingt milles lieues sous les mers*, Flammarion, 1977.
- WIELAND Christoph Martin, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*. In : *Sämtliche Werke*. Tome 34, Leipzig : Göschen, 1800.

2. Sur Arno Schmidt et son œuvre

- AHRENDT Peter, *Der Büchermensch. Wesen, Werk und Wirkung Arno Schmidts. Eine umfassende Einführung*. Paderborn : Igel, 1995.
- ALBRECHT Monika, « Mir war nie wohl in meiner rosa Haut » Arno Schmidts 'Kurzroman' *Die Gelehrtenrepublik* aus postkolonialer Sicht. In : *Der Prosapionier als Letzter Dichter*. Éd par Timm Menke, Robert Weninger. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 2001. (Hefte zur Forschung, 6). pp. 53-72.
- ALBRECHT Wolfgang, *Arno Schmidt*, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1998.
- « Alles=gewendet ». Zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten ». Éd par Horst Denkler, Carsten Würmann. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2000.
- Arno Schmidt. Éd par Heinz Ludwig Arnold. *Text + Kritik*, Heft 20/20a. 4^e édition. Munich : edition text + kritik, 1986.
- Arno Schmidt. Dossier coordonné par Claude Riehl. In : *La Main de Singe*, n° 4. Éditions Comp'Act, 1992.
- Arno Schmidt und die Antike. *Untersuchungen, Annäherungen, Essays*. Éd par

Bibliographie

Klaus Geus. Dresde : Neisse Verlag, 2011.

BÄNSCH Dieter, Rückzug in die Heide. Über Arno Schmidts fünfziger Jahre. In : Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Éd par Dieter Bänsch. Tübingen : Gunter Narr, 1985. pp. 326-365.

BARON Ulrich, Über die Grenzen. Strategien des Entkommens in den frühen Werken Arno Schmidts. In : Arno Schmidt, Éd par Heinz Ludwig Arnold. Munich : edition text + kritik 20/20a, 1986. p. 58-70.

BARTL Maike, Ein erloschener Leuchtturm. Pharos oder von der Macht der Dichter und die « Methodik des Entkommens » in den Juvenilia. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 2001. (Hefte zur Forschung ; 5).

BARTL Maike, Prosa-Theorie als Gedankenspiel. Arno Schmidts Berechnungen. In : *Zettelkasten*, 22. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Éd par Gregor Strick. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 2003. pp. 95-130.

BERENTELG Wilhelm, Der Löwe brüllt wenn er nicht schweigt. Zum Problem der Sprache bei Arno Schmidt. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 234/236. Munich : edition text + kritik, 1998. pp. 3-47.

BRENNER Peter J., Melancholische Aufklärung. Literarische Konstruktion als Wirklichkeitskritik im Werk Arno Schmidts. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 55–56. Munich : edition text + kritik, 1981. pp. 3-22.

CLAUSEN Bettina, Der Koitus im Werk. Zur Metaphernlage. In : Timbuktu, Bloemfontein. Sieben Vorträge zur Sexualität im Werk Arno Schmidts. Éd par Arno Schmidt Stiftung Bargfeld. 1998. pp. 53-70 (=Hefte zur Forschung ; 4).

CLAUSEN Bettina, Existenz textintern. Zum Fluchtpunkt einer Poetik Arno Schmidts. In : Der Prosapionier als Letzter Dichter. Éd par Timm Menke, Robert Weninger. Arno Schmidt Stiftung Bargfeld, 2001. pp. 31-50 (=Hefte zur Forschung ; 6).

CLAUSEN Lars, Axiomatisches in Arno Schmidts Weltmodell. In : « Vielleicht sind noch andere Wege – ». Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 1992. pp. 53-63 (=Hefte zur Forschung ; 1).

DATH Dietmar, Kalter Krieg, tote Welt, neuer Stil. Wie Arno Schmidt 1957 wieder einmal ein schwer verkäuflicher Bestseller gelang. (Postface) In : Die Gelehrtenrepublik. Francfort s. M. : Suhrkamp, 2006. pp. 205-216.

DIETZ Hartmut, Der Trickster bei den Großen Müttern. Über Arno Schmidts Erzählmuster Prosa und Erzähltheorie. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 182–184. Munich : edition text + kritik, 1993. pp. 11-43.

Bibliographie

DREWS Jörg, « Wer noch leben will, der beeile sich. » Weltuntergangsphantasien bei Arno Schmidt. In : Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Éd par Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1986. pp. 14-34.

DREWS Jörg, Arno Schmidt und James Joyce, und im Hintergrund der Dritte : Der Einfluß von Joyce und Sigmund Freud auf Arno Schmidts Werk. In : *Protokolle*, Zeitschrift für Literatur und Kunst. Wien, 1992. pp. 5-22.

EGGEBRECHT Axel, Buchkritik. NDR UKW, 6.7.1959. 22.10–22.25h. In : Über Arno Schmidt. Éd par Hans-Michael Bock. Zurich : Haffmans, 1984. p. 96.

FELTEN Georges, Explosionen auf weiter Flur. Narration, Deskription und ihre ästhetisch-politischen Implikationen in zwei Texten von Arno Schmidt und Peter Weiss. Bielefeld : Aisthesis, 2013.

FISCHER Susanne, Das letzte Walroß. Die Gelehrtenrepublik als Grenzroman. In : Der Prosapionier als letzter Dichter. Éd par Timm Menke, Robert Weninger, Bargfeld 2001. p. 75-89. (Hefte zur Forschung ; 6).

FISCHER Susanne, Archivnote zur Datierung des Pharos. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 253-254. Munich : edition text + kritik, 2001. p. 28-30.

FLEMING Günther, Letternspuren : Arno Schmidt und Eberhardt Schlotter : Die Außenseite ihrer Freundschaft. Munich : edition text + kritik, 1983. (Sonderlieferung des Bargfelder Boten).

FRÄNZEL Marius, Ions neue Kleider. Politischer Autor ... Arno Schmidt... In : *Zettelkasten* 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Éd par Friedhelm Rathjen. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 225-245.

GEULEN Hans, Nossacks Untergang und Arno Schmidts Leviathan. Probleme ihrer Gegenwärtigkeit nach 1945. In : *Zettelkasten* 8. Éd par Friedhelm Rathjen. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1990. pp. 211-231.

GEUS Klaus, Nemo geometriae ignarus intrato. Drei Mutmaßungen über die Latein- und Griechisch-kenntnisse Arno Schmidts. In : *Zettelkasten*: Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 23. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 2004. pp. 143–56.

GNÜG Hiltrud, Warnutopie und Idylle in den Fünfziger Jahren. Am Beispiel Arno Schmidts. In : Utopie-Denken. Éd par Hiltrud Gnüg. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1982. pp. 277-290.

GNÜG Hiltrud, Die Unvernunft der technologischen Vernunft. In : Literatur und

Bibliographie

Geschichte 1788-1988. Éd par Gerhard Schulz, Tim Mehigan, Marion Adams. Bern : Peter Lang, 1990. pp. 285-300 (=Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur ; 15).

GRADMANN Stefan, Penser, situer, écrire : texte et configuration spatiale chez Arno Schmidt. In : Penser, classer, écrire de Pascal à Perec. Éd par Béatrice Didier et. al. Saint-Denis : PU Vincennes, 1990. pp. 55-68.

GUNTERMANN Georg, « In unserer Bestjen der Welten ... » Zeit- und Religionskritik im Werk Arno Schmidts. In : Arno Schmidt, Leben – Werk – Wirkung, Éd par M. Schardt, H. Vollmer. Reinbek, Hambourg : Rowohlt 1990. p. 216-235.

HAGESTEDT Lutz, KISCHEL André, Herr der Welt. Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Schwarze Spiegel. Munich : Belleville, 2009.

HERZOG Martin, Glaucus Adest. Antike-Identifizierungen im Werk Arno Schmidts. *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 14. Munich : edition text + kritik, 1975. pp. 3-27.

HESSE Hermann, Arno Schmidts « Leviathan ». Ein Brief an Freunde. In : Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Éd par Jörg Drews, Hans-Michael Bock. Munich, 1974. pp. 7-8.

ISERMANN Thomas, Ästhetische Geometrie. Verteidigung der Naturkunde bei Arno Schmidt vor Kaff auch Mare Crisium. In : *Zettelkasten* 14. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Francfort s. M./Wiesebach : Bangert & Metzler, 1995. pp. 79-110.

JAPP Uwe, Zweimal deutsche Gelehrtenrepublik : Klopstock und Arno Schmidt. In : Literatur und Geschichte 1788-1988. Éd par G. Schulz et T. Mehigan. Bern/Frankfort s. M./New York/Paris : Peter Lang, 1990.

JAPP Uwe, Rekapitulation der Weltliteratur. Arno Schmidts Totengespräche. In : *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 1. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1997.

JAUSLIN Kurt, Der magersüchtige Leviathan. Essen und Trinken im Werk Arno Schmidts – Ein Versuch zur Mythologie des Alltagslebens. Wiesebach : Bangert & Metzler, 1998.

JÜRGENSEN Christoph, « Der Rahmen arbeitet » : paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

JÜRGENSMEIER Günter, Verlarvtere Arten der Mathematik. « Die, jedem Former größerer Gebilde unerlässlich'n Arithmetica, bzw. Architectonica » in Arno

Bibliographie

Schmidts « Die Schule der Atheisten » und « Abend mit Goldrand ». In : *Bargfelder Bote*, n° 204-206. Munich : edition text + kritik, 1996. pp. 21-45.

KLEIN Joachim, Arno Schmidt als politischer Schriftsteller. Tübingen, Bâle : Francke, 1995.

KÖRBER Thomas, Arno Schmidts Romantik-Rezeption, Heidelberg : Winter, 1998. (= Beihefte zum Euphorion ; 31).

KÖRBER Thomas, Unzeitgemäße Betrachtungen. Politik und Politisches bei Arno Schmidt. In : *Zettelkasten* 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Éd par Friedhelm Rathjen. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 247-268.

KRÜGER Wolf-Dieter, Arno Schmidt und die Logarithmen, oder : Autor als Alternative ? In : *Zettelkasten* 24. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 2005. pp. 153-210.

KRÜGER Wolf-Dieter, Enthymesis oder die Vermessung der Erde. In : Arno Schmidt und die Antike. Untersuchungen, Annäherungen, Essays. Éd par Klaus Geus. Neisse Verlag, 2011. pp. 63-142.

KUHN Dieter, Die Schule der Atheisten (I). In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 7-8. Munich : edition text + kritik, 1974. pp. 3-7.

KUHN Dieter, Leviathan (I). In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 16. Munich : edition text + kritik, 1976, pp. 3-23.

KUHN Dieter, Das Missverständnis. Polemische Erörterungen zum politischen Standort Arno Schmidts. München : edition text + kritik, 1982.

KUHN Dieter, Mannert : ich danke dir. Über eine Quelle zu Arno Schmidts « Kosmas ». In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 134-136. Munich : edition text + kritik, 1989. pp. 4-33.

KUHN Dieter, Erläuterungen zu Schmidts « Gadir ». In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 149/150. Munich : edition text + kritik, 1990. pp. 16-34.

KUHN Dieter, Heute lesen wir Enthymesis. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 296. Munich : edition text + kritik, 2006. pp. 3-13.

KYORA Sabine, « Freud hat doch Recht ! » Arno Schmidts Freud-Rezeption. In : *Bargfelder Bote* n° 162-163. Munich : edition text + kritik, 1993. pp. 11-25.

LOWSKY Martin, Auf den Spuren von Karl Mays Ulanen. Mays Kolportage und Molières Theater in Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten ». In : *Zettelkasten*

Bibliographie

6. Éd par Thomas Krömmelbein. Francfort s. M. : Bangert & Metzler, 1986. pp. 21-46.

LOWSKY Martin, Zählen und Erzählen. Arno Schmidt mathematicus. In : *Zettelkasten* 10. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1991. pp. 233-254.

LOWSKY Martin, Mathematik und Poesie. Arno Schmidt in der Avantgarde. In : Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-Amerikanische Blicke auf sein Werk. Éd par Timm Menke. Munich : edition text + kritik, 1992. pp. 122-134.

MARTYNKEWICZ Wolfgang, « Fremdeste Welten würden sich auftun » Die Entscheidung für das Imaginäre beim frühen Arno Schmidt. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 149-150. Munich : edition text + kritik, 1990. pp. 3-14.

MARTYNKEWICZ Wolfgang, Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek, Hambourg : Rowohlt, 1992 (rororo Monographie ; 484).

MENKE Timm, « Goethe und Einer seiner Bewunderer » : Höhepunkt und Umschlag der Goethe-Rezeption Arno Schmidts. In : *Bargfelder Bote* n° 217-218. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1997. pp. 6-19.

MÜLLER Götz, Utopie und Robinsonade. In : Text + Kritik 20/20a. Éd par Heinz Ludwig Arnold. Munich : edition text + kritik, 1986. pp. 71-91.

MÜLLER Götz, Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart : Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989.

NOERING Dietmar, Der « Schwanz-im-Maul » Arno Schmidt und die Gnosis. In : *Bargfelder Bote*. Materialien zum Werk Arno Schmidts, n° 63. Munich : edition text + kritik, 1982. pp. 3-17.

ORTLEPP Gunar, Gunar Ortlepp über Arno Schmidts : Zettels Traum. APROPOS : Ah !; Pro=Poe. In : *Der Spiegel*, n° 17/1970. pp. 225-233. [<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44944192.html>, consulté août 2013].

PLÖSCHBERGER Doris, SilbmKünste & BuchstabmSchurkereien !: Zur Ästhetik der Maskierung und Verwandlung in Arno Schmidts 'Zettels Traum'. Heidelberg : Winter, 2002. (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 191).

PODAK Klaus, Arno Schmidt : Weltanschauung und Sprache. In : Arno Schmidt. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, n° 20. Éd par Heinz Ludwig Arnold. Munich : edition text + kritik, 1968.

Bibliographie

POSTMA Heiko, Nachwort. In : Schule der Robinsons. Haidnische Altertümer. Zweitausendeins, 1984. pp. 497-564.

Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur, n° 12. Éd par Jan Philipp Reemtsma, Bernd Rauschenbach. Bargfeld, Zurich : Arno Schmidt Stiftung, Haffmans, 1985.

RADBRUCH Knut, Mathematik als Provokation. In : Mathematische Strukturen in der Literatur. Éd par Knut Radbruch. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. pp. 188-198.

RATHJEN Friedhelm, Gegenzauber im Hominidenstreifen : Arno Schmidt (üb)ersetzt Hassoldt Davis. In : *Zettelkasten* 26. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 2007-2008. pp. 17-68.

RATHJEN Friedhelm, The Making of Gelehrtenrepublik. Tagebuch einer Schwangerschaft Arno Schmidts. In : Textarbeit, Textvergnügen. Einzelstudien zu Arno Schmidt. Scheeßel : EDITION ReJOYCE, 2008. pp. 81-114.

RATHJEN Friedhelm, Astreiner Entdeckerschinken. Ist Arno Schmidts Gelehrtenrepublik antirassistisch ? In : Textarbeit, Textvergnügen. Einzeltextstudien zu Arno Schmidt. Éd par Friedhelm Rathjen. Scheeßel : EDITION ReJOYCE, 2008. pp. 103-114.

RAUSCHENBACH Bernd, Editorisches Nachwort zur Entstehung des Romans. In : Die Gelehrtenrepublik. Roman aus den Rossbreiten. Zurich : Haffmans, 1993. pp. 201-208.

RAUSCHENBACH Bernd, Wasser ist zum Waschen da. Beobachtungen zum Abscheu vor dem Organischen bei Arno Schmidt. In : Timbuktu, Bloemfontein. Sieben Vorträge zur Sexualität im Werk Arno Schmidts. Éd par Arno Schmidt Stiftung Bargfeld. 1998. pp. 17-33 (=Hefte zur Forschung ; 4).

REEMTSMA Jan Philip Reemtsma, Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall. Nationalsozialismus und Nachkrieg als Textmerkmale. In : Vielleicht sind noch andere Wege – ». Bargfeld : Arno Schmidt Stiftung, 1992. pp. 21-50 (Hefte zur Foschung, 1).

REEMTSMA Jan Philipp, Arno Schmidts poetische Sendung. In : Der Prosapionier als Letzter Dichter. Éd par Timm Menke, Robert Weninger. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 2001. pp. 7-28 (Hefte zur Forschung ; 6).

REEMTSMA Jan Philip, Über Arno Schmidt : Vermessungen eines poetischen Terrains. Francfort s. M. : Suhrkamp, 2006.

RIEHL Claude, Arno à tombeau ouvert. In : Tina ou de l'immortalité. Trad. par Claude Riehl. Éd Tristram, 2001. pp. 49-121.

Bibliographie

RITTE Jürgen, Deutschland, Deutsches und Deutsche bei Jules Verne. In : Marianne – Germania. Les transferts culturels France-Allemagne et leur contexte européen 1789-1914. Leipziger Universitätsverlag, 1998. pp. 597-615.

ROSENBERG Leibl, Das Hausgespenst. Ein begleitendes Handbuch zu Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten ». 2 Volumes. Munich : edition text + kritik, 1977. (=Sonderlieferung Bargfelder Bote).

SCHMANDT Torsten, Das Kunstkonzept des frühen Schmidt im literarischen Diskurs der Nachkriegszeit. In : *Zettelkasten* 14. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Éd par Friedhelm Rathjen. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1995. pp. 60-77.

SCHMANDT Torsten, Das Phantastische in Arno Schmidts Frühwerk. In : *Zettelkasten* 15. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Éd par Friedhelm Rathjen. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1996. pp. 35-53.

SCHMIDT-HENKEL Gerhard, Arno Schmidt und seine « Gelehrtenrepublik ». In : *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n° 87, 1968, pp. 563-591.

SCHULZE Dirk, VANDERBEKE Dirk, Wer Augen hat zu sehen. Zum Status der Wissenschaft in Arno Schmidts Leviathan oder die beste der Welten. In : *Zettelkasten* 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno Schmidt Leser. Éd par Friedhelm Rathjen. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 67-81.

SCHWEIKERT Rudi, Erzählziel : Transzendenz. Metaphysik und Ästhetik im Werk Arno Schmidts. Einige Aspekte. In : *Zettelkasten* 18. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts. Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 1999. Éd. par Friedhelm Rathjen. Wiesbaden : Bangert & Metzler, 1999. pp. 41–66.

SCHWEIKERT Rudi, « Suchen wir Zarzura ! ». Überlegungen zu Arno Schmidts 'Wüsten-LGs'. In : *Wiederholte Spiegelungen. Elf Aufsätze zum Werk Arno Schmidts*. Éd par Robert Weninger. Munich : edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003. pp. 84-98.

SCHWEIKERT Rudi, Die Jules-Verne-Welten in Arno Schmidts « Die Schule der Atheisten ». Munich : edition text + kritik, 2009.

Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Éd par Jörg Drews, Hans-Michael Bock. Munich : edition text + kritik, 1974.

STEIN Christian, Das Primat der Sprache, Leitmotivik und Topologie des Subjekts bei Arno Schmidt. Heidelberg : Winter, 2012.

Bibliographie

STEINWENDER Ernst-Dieter, Arno Schmidts Enthymesis, ein Phantasiestück in Hoffmanns Manier. In : Arno Schmidt : das Frühwerk (1). Éd. par Matthias Schardt. Aix-la-Chapelle : Rader, 1986. pp. 56-75.

STENGLIN Jürgen von, Die Verteidigung der maßlosen Vernunft. Philosophie, Wissenschaft und Atheismus im Frühwerk Arno Schmidts. In : Arno Schmidt : das Frühwerk (1). Éd par M.M. Schardt. Aix-la-chapelle : Rader, 1986. pp. 185-201.

Strahlungen. Atom und Literatur. Marbacher Magazin n° 123/124. Deutsche Schillergesellschaft, 2008.

STRICK Gregor, « An den Grenzen der Sprache. » : Poetik, poetische Praxis und Psychoanalyse in « Zettel's Traum » ; zu Arno Schmidts Freud-Rezeption. Munich : edition text + kritik, 1993.

SUHRBIER Hartwig, Zur Prosatheorie von Arno Schmidt. Munich, 1980.

SÜSELBECK Jan, Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt und Thomas Bernhard. Stroemfeld/Nexus, 2006.

STIEG Gerald, Von der Hommage zum Verriss. Der Austriophobe Arno Schmidt über Adalbert Stifter. In : *Austriaca*. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, n° 48. Université de Rouen, 1999. Éd par Jacques Le Rider. pp. 93-106.

THOME Horst, Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts. Munich : edition text + kritik, 1981. (Sonderlieferung des Bargfelder Boten).

THOME Horst, Wissenschaft und Spekulation in Arno Schmidts « Leviathan ». In : *Gebirgslandschaft mit Arno Schmidt*. Éd par Jörg Drews. Munich : edition text + kritik 1982. pp. 9-29.

Über Arno Schmidt. Éd par Hans-Michael Bock. Zurich : Haffmans, 1984.

VOGT Jochen, 'Erinnerung ist unsere Aufgabe'. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1991.

VOIGT Stefan, Selbstexplikation als Textstrategie. Überlegungen zu einem Textphänomen bei Arno Schmidt nebst einigen Bemerkungen zu seinen Folgen für die Sekundärliteratur. In : *Zettelkasten* 14. Francfort s. M./Wiesbaden : Bangert & Metzler 1995. pp. 261–290.

VOIGT Stefan, In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk. Bielefeld : Aisthesis, 1999.

VOLLMER Hartmut, Das vertriebene und flüchtende Ich. Zu den Protagonisten im Frühwerk Arno Schmidts. In : Arno Schmidt. Leben, Werk, Wirkung. Éd par.

Bibliographie

Michael M. Schardt, Hartmut Vollmer. Reinbek, Hambourg : Rowohlt, 1990. pp. 89-108.

WENINGER Robert, Allegorien der Naturwissenschaft oder : Intentionalität versus Intertextualität als Problem der Arno Schmidt-Forschung. In : Arno Schmidt am Pazifik. Éd par Timm Menke, Munich : edition text + kritik, 1992. pp. 25-48.

WENINGER Robert, Letzte Menschen und der Tod Gottes. Eine philosophische und literarische Genealogie. In : *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, n° 35. Éd par John Neubauer, Jürgen Wertheimer. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2000. pp. 2-24.

WILLER Stefan, « Die scheinbar erdenfernste aller Wissenschaften » Arno Schmidts astronomische Orientierungen. In : *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Éd par M. Bergengruen, D. Giuriato, S. Zanetti. Francfort s. M. : Fischer Taschenbuchverlag, 2006. pp. 225-239.

WOLLSCHLÄGER Hans, Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt. Wallstein Verlag, 2008.

WOLF Thomas, « Einmal lebt' ich wie Götter » !!! Nachforschungen zu Arno Schmidts « Gelehrtenrepublik ». Francfort s. M : Bangert & Metzler, 1987.

« Wu Hi ? » Arno Schmidt in Görlitz, Lauban, Greiffenberg. Éd par Jan Philipp Reemtsma, Bernd Rauschenbach. Bargfeld/Zurich : Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag, 1986.

ZEKIAN Stéphane, Arno Schmidt in Frankreich. In : *Arno Schmidt global. Eine Bestandsaufnahme der internationalen Rezeption 1950-2010*. Éd par Friedhelm Rathjen. Munich : edition text + kritik, 2010. pp. 19-33 (Sonderlieferung des Bargfelder Boten).

ZYMNER Rüdiger, « Rein » und « angewandt ». Wissenschaft als Orientierungsmodell von Literatur. In : *Arno Schmidt. Leben im Werk*. Éd par Guido Graf. Wurtzbourg : Königshausen & Neumann, 1998. pp. 28-40.

3. Sciences et littératures

ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Francfort s. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. [1944].

BILLIG Volkmar, Inseln. Geschichte einer Faszination. Berlin : Matthes & Seitz, 2010.

Bibliographie

BLUMENBERG Hans, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1979.

BLUMENBERG Hans, Die Lesbarkeit der Welt. 3^e édition. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1996. [1981].

BLUMENBERG Hans, La lisibilité du monde. Trad. par Pierre Rusch et Denis Trierweiler. Paris : Editions du Cerf, 2007.

CHALMERS Alan F., Qu'est-ce que la science ? Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend. Trad. de l'anglais par Michel Biezunski. Paris : La Découverte, 1987.

DESCARTES René, Discours de la méthode. In : Œuvres de Descartes. Discours de la méthode & Essais VI. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery. Paris : Vrin, 1973. pp. 1-78.

DILTHEY Wilhelm, Die Entstehung der Hermeneutik. In : Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Gesammelte Schriften Tome 5. Leipzig, Berlin : Verlag von B. G. Teubner, 1924. pp. 317-331.

EMTER Elisabeth, Literatur und Quantentheorie. Berlin : de Gruyter, 1995.

Ératosthène : un athlète du savoir. Actes de colloque réunis par Christophe Cusset. Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

Eratosthenes' Geography. Fragments rassemblés et traduits avec un commentaire et des annexes supplémentaires par Duane W. Roller. Princeton University Press, 2010.

Die geographischen Fragmente des Eratosthenes. Nouvellement rassemblés, organisés et commentés par Ernst Hugo Berger. Leipzig : Maison d'édition de B.G. Teubner, 1880.

Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien. Éd par Michael Gamper, Wallstein Verlag, 2010.

fülle der combinationen. Éd par Sigrid Weigel, Bernhard Dotzler. Munich : Fink, 2005.

Fiction & Connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction. Éd par Catherine Coquio, Régis Salado. Paris : L'Harmattan, 1998.

GELLHAUS Axel, Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung. Munich : Fink, 1995.

GENETTE Gérard, Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris : Éditions du Seuil, 1976.

Bibliographie

Geschichte der Naturwissenschaften. Von der Antike bis heute. Éd par R.R. Subramanyam (et. al.). Potsdam : h.f.ullmann (Tandem Verlag), 2010.

GEUS Klaus, Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. Munich : Beck, 2002. (=Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte ; 92).

GILLI Yves, MONTACLAIR Florent, PETIT Sylvie, Le naufrage dans l'œuvre de Jules Verne. Paris : L'Harmattan, 1998.

HENSCHERL Gerhard, Scheibe, Kugel, Birne, Tisch. Aus der Enzyklopädie der Erdwissenschaften. In : Kulturgeschichte der Missverständnisse : Studien zum Geistesleben. Éd par Eckhardt Henschel, Gerhard Henschel, Brigitte Kronauer. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1997. pp. 104-111.

HERRMANN Dieter B., Das Weltall. Aufbau, Geschichte, Rätsel. Munich : C.H. Beck, 2006 (= Reihe Wissen).

HOGREBE Wolfram, Der Dichter und die Ahnung. In : Antizipation in Kunst und Wissenschaft. Ein interdisziplinäres Erkenntnisproblem und seine Begründung bei Leibniz. Éd par Friedrich Gaede, Constanze Peres. Tübingen, Bâle : Francke Verlag, 1997. pp. 101-112.

HOGREBE Wolfram, Ahnung und Erkenntnis. Brouillon zu einer Theorie des natürlichen Erkennens. Francfort s. M. : Suhrkamp, 1997.

JENS Walter, Plädoyer für die abstrakte Literatur. In : *Texte und Zeichen*, 1955 1, n° 4. pp. 505-515.

KERSTING Wolfgang, Thomas Hobbes zur Einführung. Hamburg : Junius, 2002.

KOESTLER Arthur, Die Nachtwandler. Das Bild des Universums im Wandel der Zeit. Stuttgart, Bern : Scherz, 1959.

KOSELLEK Reinhart, « Historia magistra vitae ». De la dissolution du « topos » dans l'histoire moderne en mouvement. In : *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris : Éd de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990. pp. 37-62. [1979].

KRÜGER Hermann Anders, Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdner Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Leipzig : Haessel, 1904.

Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935/Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1930. Éd par Christine Maillard. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2005.

Bibliographie

LIVIO Mario, *Ist Gott ein Mathematiker ? Warum das Buch der Natur in der Sprache der Mathematik geschrieben ist.* Traduit de l'anglais par Susanne Kuhlmann-Krieg. Munich : C.H.Beck, 2010. [2009, *Is God a Mathematician ?* NY, Simon & Schuster, Inc.]

La naissance du paradigme herméneutique. De Kant et Schleiermacher à Dilthey. Éd par André Laks et Ada Neschke. Nouvelle édition revue et augmentée. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2008 (=Cahiers de philologie ; 24).

RICOEUR Paul, *Qu'est-ce qu'un texte ? Expliquer et comprendre.* In : *Hermeneutik und Dialektik.* Éd par Rüdiger Bubner. Tübingen 1970. p. 181-200.

SCHADEWALDT Wolfgang, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage.* 3^e édition. Stuttgart : Köhler, 1959.

SCHMIDT Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945.* 2 tomes. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

SINGH Simon, *Der Ursprung des Kosmos und die Erfindung der modernen Naturwissenschaft.* Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Munich, Vienne : Carl Hanser Verlag, 2005.

SNOW Charles P., *The Two Cultures : and A Second Look.* Cambridge University Press, 1964.

SOKAL, Alan, BRICMONT Jean, *Eleganter Unsinn : wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen.* Trad. du français par Johannes Schwab et Dietmar Zimmer. Munich : Beck, 1999.

TOZER Henry F., *A history of ancient geography.* 2^e édition. Cambridge University Press, 1935. [1897].

TATON René, *La science antique et médiévale. Des origines à 1450.* Quadrige / Presses universitaires de France, 1994. [PUF 1957].

VOßKAMP Wilhelm, *Utopieforschung, Einleitung.* In : *Utopieforschung.* Éd par Wilhelm Voßkamp. 3 tomes. Francfort s. M. : 1985. pp. 1-10.

WEBER Max, *Wissenschaft als Beruf.* In : *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre.* 2^e édition revisitée et complétée par Johannes Winckelmann. Tübingen : J.C.B. Mohr, 1951. pp. 566-597.

WEBER Max, *Le métier et la vocation de savant.* In : *Le Savant et le politique.* Librairie Plon, 1958. (Le monde en 10/18.). pp. 53-98.

Bibliographie

Multimédia

Documentaire « Essais atomiques à Bikini en 1946 » dirigé par Serge Viallet dans « Mystères d'archives » arte éditions, 2009.

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/politischeliteratur/750299/> [émission du 3 mars 2008, consulté dernièrement en août 2013]

4. Encyclopédies, ouvrages de références

La Bible. Nouvelle édition de Genève. (NEG 1979).

Stuttgarter Erklärungsbibel : die Heilige Schrift ; mit Einführungen und Erklärungen. Version revue de 1984. Après la traduction de Martin Luther. Éd par Evangelische Kirche Deutschland, 1992.

FRENZEL Elisabeth, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10^e édition, retravaillée et agrandie en collaboration avec Sybille Grammetbauer. Stuttgart : Kröner, 2005.

FRENZEL Elisabeth, Motive der Weltliteratur. 6^e édition. Stuttgart : Kröner, 2008.

GÄTJENS Dieter, Die Bibliothek Arno Schmidts. Ein kommentiertes Verzeichnis seiner Bücher. Bargfeld, Zurich, Arno Schmidt Stiftung, Haffmans 1991. Également en accès libre dans une version retravaillée sur le site de la Fondation Arno Schmidt.

GÖRTEMAKER Manfred, Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart. Munich : C.H. Beck, 1999.

Handbuch der literarischen Gattungen. Éd par Dieter Lamping et. al. Stuttgart : Kröner Verlag, 2009.

MEGENBERG Konrad von, Das 'Buch der Natur'. Kritischer Text nach den Handschriften. 2 Tomes. Éd par Robert Luff et Georg Steer. Tübingen : Niemeyer, 2003.

MANNERT Konrad, Geographie der Griechen und Römer. Dritter Theil. Germania, Rhaetia, Noricum, Pannonia. Nuremberg : Ernst Christoph Grattenauer, 1972.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Éd par Jan-Dirk Müller. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2007.

Walther Killy Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Éd par Volker Meid. Tome 14. Güterloh, Munich : Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993.

VII. Annexes

1. Tableaux

1.1. Notice biographique de l'auteur¹

18 janvier 1914 naissance à Hambourg

1928 Après la mort du père Otto Schmidt, la mère Clara déménage avec Arno et sa sœur aînée Luzie à Lauban en Silésie, la région originaire de sa mère

1933 Arno Schmidt finit le lycée (Abitur)

1934 Apprentissage aux usines Greiff à Greiffenberg, la plus grande fabrique de textiles de l'Allemagne

1937 Schmidt se marie avec Alice Murawski

1938 Déménagement à Greiffenberg (Silésie)

1940 Schmidt est incorporé dans l'artillerie ; travaux de bureau à Haguenau (Alsace)

1942 Engagement en Norvège (Molde-Fjord)

1945 Prisonnier des Anglais dans un camp près de Bruxelles

1946 Interprète dans une école anglaise de policiers auxiliaires dans la lande de Lüneburg ; les Schmidt habitent le « Mühlenhof » à Cordingen

1949 Première publication *Leviathan* (Rowohlt Verlag)

1950 Prix de l'Académie de Mayence « Großer Akademie-Preis für Literatur » ; Déménagement à Gau-Bickelheim (région de Rheinhessen)

1951 Déménagement à Kastel s/Saar

1955 Procès pour diffusion d'écrits pornographiques et blasphématoires dans la narration *Paysage lacustre avec Pocahontas* ; déménagement à Darmstadt

1956 Cessation de l'enquête juridique ; début de la coopération avec la maison d'édition Stahlberg

1958 Déménagement à Bargfeld (département de Celle)

1964 Le prix Fontane (Berliner Kunstpreis für Literatur)

1970 L'ouvrage majeur *Rêve de Zettel* est publié après environ six ans de travail

1972 Infarctus

¹ Trad. d'après la Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld. <http://www.arno-schmidt-stiftung.de/Leben/Lebenslauf.html>

Annexes

1973 Schmidt reçoit le prix Goethe de la ville de Francfort sur le Main

1977 Début du mécénat par Jan Philipp Reemtsma

3 juin 1979 Arno Schmidt meurt des suites d'une attaque cérébrale à l'hôpital de Celle

1981 Alice Schmidt et Jan Philipp Reemtsma créent la fondation Arno Schmidt

31 août 1983 Décès d'Alice Schmidt

1.2. Chronologie des publications premières (France/Allemagne)²

Rédaction	1 ^e publication allemande	Publication française
<i>Juvenilia</i> (dix narrations, 1937-1944/1945, huit poèmes, 1933-1937)	1988 Bargfelder Ausgabe, Edition de la fondation Arno Schmidt chez Haffmans	
<i>Enthymésis</i> ou <i>C.J.V.H.</i> février 1946	dans le recueil <i>Léviathan</i>	dans le recueil <i>Léviathan</i>
<i>Léviathan</i> ou <i>le meilleur des mondes possibles</i> octobre 1946	dans le recueil <i>Léviathan</i>	dans le recueil <i>Léviathan</i>
<i>Gadir</i> ou <i>connais-toi toi-même</i> mars-juillet 1948	1949 Rowohlt, recueil <i>Léviathan</i> des trois narrations <i>Gadir</i> , <i>Léviathan</i> et <i>Enthymésis</i>	1991 Christian Bourgois
<i>Alexandre</i> ou <i>Qu'est-ce que la vérité</i> février 1949	dans <i>Roses & Poireau</i> , 1959	dans <i>Roses & Poireau</i> , 1994
<i>Massenbach, une revue historique</i> octobre-novembre 1949	dans le recueil <i>Belphegor</i> , 1961 Stahlberg	
<i>Brands Haide</i> janvier-septembre 1950	avec <i>Miroirs noirs</i>	1991 Christian Bourgois
<i>Miroirs Noirs</i> mai 1951	1951 Rowohlt (<i>Brands Haide</i> et <i>Miroirs Noirs</i>)	1994 Christian Bourgois
<i>Les Émigrants</i> mai 1952	1953 Frankfurter Verlagsanstalt (avec <i>Alexandre</i>)	dans <i>Roses & Poireau</i> , 1994

² Cf. l'édition de Bargfeld.

Annexes

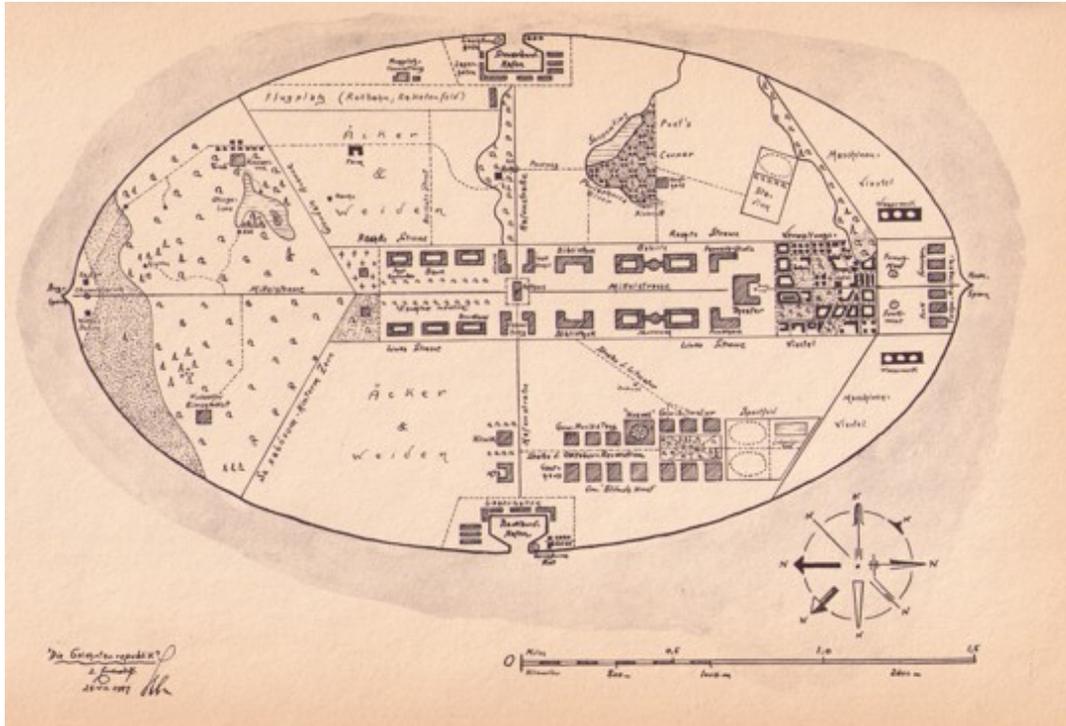
<i>Scènes de la vie d'un faune</i> décembre-janvier 1953	1953 chez Rowohlt	1962 Julliard 1976 10/18 1991 Bourgois 2005 Tristram
<i>Paysage lacustre avec Pocahontas</i> juillet-octobre 1953	1955 dans la revue <i>Texte + Zeichen</i> n° 1	dans <i>Roses & Poireau</i> , 1994
<i>Cosmas ou la montagne du Nord</i> janvier 1954	1955 Agis Verlag	2006 Tristram
<i>Le cœur de pierre</i> novembre 1954 – avril 1955	1956 Stahlberg	2002 Tristram
<i>Tina ou de l'immortalité</i> novembre 1955	1956 dans la revue <i>Augenblick</i> n° 4	2001 Tristram
<i>Goethe et un de ses admirateurs</i> mai-juin 1956	1957 <i>Texte + Zeichen</i> n° 13	2006 Tristram
<i>La République des Savants</i> juillet-août 1957	1957 Stahlberg	2001 Christian Bourgois
<i>Fouqué et quelques-uns de ses contemporains</i> , reprise du travail février 1958	1958 Bläschke Verlag Darmstadt	
<i>Dya na sore</i> (huit essais radiophoniques ainsi que les narrations <i>Tina</i> , <i>Goethe</i>)	1958 Stahlberg	
<i>Roses & Poireau</i>	1959 Stahlberg (<i>Cosmas</i> , <i>Pocahontas</i> , <i>Emigrants</i> , <i>Alexandre</i> et la série <i>Calculs</i> , rédigée entre 1954-1956)	1994 Nadeau
<i>Kaff auch Mare Crisium</i> (<i>On a marché sur la lande</i>) novembre 1959 – février 1960	1960 Stahlberg	2005 Tristram
<i>Belphegor</i> (cinq essais radiophoniques et la revue historique <i>Massenbach</i>)	1961 Stahlberg	
<i>Les Enfants de Nobodaddy</i> (<i>Brands Haide</i> , <i>Miroirs</i>)	1963 Rowohlt	(publié)

Annexes

<i>Noirs, Scènes de la vie d'un faune)</i>		
<i>Sitara ou le chemin qui y mène</i> août 1962 – février 1963	1963 Stahlberg	
<i>Vaches en demi-deuil</i> (ou : <i>Histoires champêtres</i> , dix narrations) 1960-1963	1964 Stahlberg	2000 Tristram
<i>Les chevaliers de l'esprit</i> (<i>Ritter vom Geist</i> , six essais radiophoniques)	1965 Stahlberg	
<i>Tambours chez le tsar</i> (23 narrations courtes et 19 essais)	1966 Stahlberg	
<i>Le Triton avec son parasol</i> (<i>Der Triton mit dem Sonnenschirm</i> , essais radiophoniques et essais)	1969 Stahlberg	
<i>Rêve de Zettel</i> 25.8.1965 - 31.12.1968	1970 Stahlberg	
<i>L'École des Athées</i> 31.12.1970 - 16.7.1971	1972 S. Fischer Verlag	
<i>Soir bordé d'or</i> 4.7.1974 - 28.1.1975	1975 S. Fischer Verlag	1991 Nadeau
<i>Julia ou les tableaux</i> 10.2.1979 - 30.5.1979	1983 Haffmans	

2. Cartes géographiques dessinées

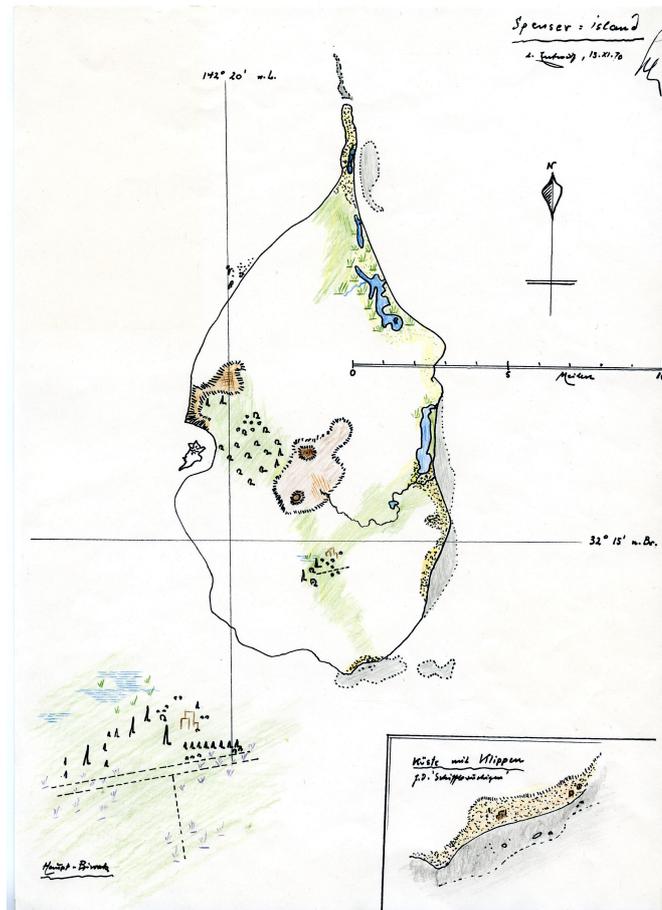
La carte de l'IRAS :



© Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld

Annexes

La carte de Spenser-Island :



© Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld

3. Résumé allemand du travail (cotutelle)

I. Einleitung

In meiner Arbeit setze ich mich mit dem poetischen Werk Arno Schmidts und dessen Verhältnis zu den Naturwissenschaften auseinander. Dieses Thema wurde in der Arno Schmidt Forschung kontrovers diskutiert und hat unter anderem zu der überspitzten Opposition geführt, Arno Schmidt einerseits als einen Wissenschaftler zu bezeichnen, der mathematische Anschauungen und Beweisführungen in seinen Werken darlegt, und andererseits als einen „Bluffeur“, der vorgibt nach wissenschaftlichen Richtlinien zu arbeiten und wissenschaftliches Wissen in seine Werke einzubringen, was jedoch einer Überprüfung nicht standhält. Die Stellung der Wissenschaften in Arno Schmidts Werk ist bis heute ungeklärt und verlangt eine genauere Untersuchung der poetologischen Vorgehensweise und der Position, die Schmidt den Wissenschaften innerhalb des kreativen Prozesses zuordnet. Um die Beziehung Schmidts zu den Wissenschaften im Verlauf seiner 30-jährigen Publikation herausarbeiten zu können, habe ich mich für drei Werke aus unterschiedlichen Epochen entschieden: „Leviathan“ (1949), „Die Gelehrtenrepublik“ (1957) und „Die Schule der Atheisten“ (1971). Ich untersuche dabei im Besonderen die Figur des Wissenschaftlers und Gelehrten, die Textformen, die Schmidt entwickelt und austestet sowie die Sprache und Beschreibungen in den Texten Schmidts. Das Konzept des wissenschaftlichen Schriftstellers, das Schmidt in seinen nicht-fiktionalen Texten darlegt, wird sowohl im Zusammenhang mit der Darstellung und Nachahmung als auch der Kritik und Ironie der Wissenschaften geklärt.

II. A. Das Exposé über den Dämon Leviathan

In diesem ersten Teil widme ich mich in einem ersten Schritt ausschließlich dem Leviathanexposé, das mit seinem Hang zur Spekulation und der Vermischung von

Annexes

naturwissenschaftlichen, geisteswissenschaftlichen und theologischen Diskursen den am meist kontrovers diskutierten Text Schmidts darstellt. Der namenlose Protagonist der titelgebenden Geschichte entwirft während seiner Flucht kurz vor Ende des zweiten Weltkrieges eine Interpretation der Welt, die aus der Schlechtigkeit der Welt schließt, dass sie nicht von einem Gott, sondern von einem Dämon beherrscht wird. Die Leviathanstheorie speist sich sowohl aus gnostischen und philosophischen als auch aus literargeschichtlichen Quellen, wie dem biblischen Monster Leviathan, dem gleichnamigen Wesen bei Hobbes oder der Idee einer grundauf schlechten Welt. Der Protagonist koppelt die geisteswissenschaftlichen Quellen mit dem kosmologischen Konzept der Big Bang Theorie: Das Weltall expandiert und die Materie dehnt sich beständig weiter aus. Schmidt jedoch adaptiert diese Idee und verkehrt sie ins Gegenteil. Laut dem Protagonisten hat sich ein kritischer Punkt eingestellt, der die Expansionsbewegung umdreht und das Universum kollabieren lässt. Aus dieser Idee eines „Big Crunch“ leitet sich die zerstörerische Natur des Universums und der Welt ab. Diese Weltsicht zieht ihre Spannungskraft von Beginn an aus dem Paradoxon einer wissenschaftlichen Dämonologie. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Wissenschaft und der Mythos hier eine Gemeinschaft in Opposition zur Religion eingehen. Die gesamte Leviathanstheorie versteht sich aus der Gegenüberstellung des Protagonisten und des Pastoren, der sich ebenfalls in der Gruppe der Flüchtenden befindet. Die „Theorie“ des Protagonisten ist ein Gegenmodell zum christlichen Bild und der christlichen Lesart der Welt. Die geisteswissenschaftlichen und die naturwissenschaftlichen Quellen erscheinen in einer Harmonie und Kohärenz, die zu beweisen scheinen, dass das christliche Modell falsch ist.

In der Konkurrenzsituation mit dem Pastoren verwendet der Protagonist erstens einen autoritären Diskurs der Naturwissenschaften und zweitens die christliche Argumentationsstruktur selbst, die er für seine Zwecke umwandelt.

Auch wenn die Leviathanstheorie keine tatsächliche Theorie darstellt, argumentiert der Protagonist dennoch kausal und empirisch und liefert sichtbare „Beweise“ für seine Dämonologie. Diese Beweise finden sich einerseits in der

Annexes

Natur und der Welt selbst, andererseits in den Schriften der Gelehrten, die die Schlechtigkeit der Welt bezeugen und „logisch“ herleiten. Diese „logische“ Herleitung besteht aus einer Analyse der Naturvorgänge und -prozesse, die ergeben, dass die herrschende Grausamkeit, der Egoismus und die Ambition Leiden und Misere über der Menschheit anhäufen und die Welt damit nicht von einem gütigen Gott beherrscht werden kann. Das Theodizeeproblem wird hier gegen die Religion vorgebracht, indem es als unsinnig und irrational angesehen wird, an einen gütigen Gott zu glauben, da sich überall sichtbare Beweise gegen dessen Existenz finden. Es handelt sich hierbei um eine Adaption der physikotheologischen Beweisführung wie sie zum Beispiel Leibniz verwendete: Aus der Konstitution unserer Welt ergibt sich, dass sie die beste der möglichen Welten ist. Schmidt kehrt diese Beweisführung um und folgert, dass die leviathanische Welt die schlechteste der möglichen Welten sei.

Die Erklärung des Dämons Leviathan vollzieht sich anhand mathematischer Ideen und Ausführungen, welche im Ganzen dem Exposé einen hermetischen Charakter geben. Obwohl sie sich häufig aus populärwissenschaftlichen Schriften speisen, dienen diese Ausführungen mehr der Mystifikation und der Verwirrung als einer tatsächlichen Klärung. Die mathematischen Ausführungen stehen den Glaubensbezeugungen des Pastoren gegenüber, also in einer Opposition von Wissenschaft und Glaube. Der Protagonist appelliert damit an die historische Rolle der Wissenschaften, die Glaube, Wunder, Mythen und Aberglauben aufklären, rationalisieren und Übernatürliches erklärbar machen. Die Wissenschaft wird hier jedoch selbst zum Mythos. Ihre übertriebene Wissenschaftlichkeit verhüllt eine Strategie der Überzeugung und ist damit ein Diskursspiel. Der Dämon ist ein Mythos, der zwar nach mechanistischen Regeln funktioniert, dessen Ursprung und Motivation jedoch nicht geklärt sind. In seiner hermetisch-mystischen Natur, die sich mit einer naturwissenschaftlichen Funktionsweise und Beschreibbarkeit vereint, stellt der Dämon Leviathan ein wesentliches ästhetisches Merkmal der Texte Schmidts dar: eine Kombination von Rationalisierung und Mythos, von Aufklärung und Geheimnis, von Entschlüsselung und Kodifizierung.

II. B. Die hellenistische Wissenschaft

In diesem Teil widme ich mich besonders den beiden Erzählungen „Enthymesis“ und „Gadir“, die in der Antike angesiedelt sind. Anders als in „Leviathan“ werden hier der Mythos und die Wissenschaft gegeneinander gesetzt und getestet. Die Geschichten spielen in der hellenistischen Epoche zu einer Zeit als die moderne Wissenschaft sich gerade zu formen begann. Beide Geschichten thematisieren mit Pytheas aus Massilia und Eratosthenes, den Bibliotheksdirektor in Alexandria, eine historische Persönlichkeit, die sich auf besondere Art und Weise auf der Kreuzung zwischen Wissenschaft und Literatur befindet. Während der Entdecker Pytheas die Welt bereiste und in unbekannte Länder vordrang, ermittelte der Gelehrte Eratosthenes den Erdumfang zum ersten Mal in der Geschichte ausschließlich mit mathematischen Methoden. In „Enthymesis“ erzählt Schmidt jedoch nicht von diesem Meilenstein der Wissenschaftsgeschichte, sondern von einem Konflikt des Philostratos, einem fiktiven Schüler des Eratosthenes. Philostratos ist hin- und hergerissen zwischen Wissenschaft und Mythos, die durch die Figuren Eratosthenes (Wissenschaft) und Beschar (Mythos) repräsentiert werden. Der Wissenschaftler Philostratos befindet sich auf einer Messungsexpedition in der Wüste Afrikas, vermutlich in Hinblick auf die Vermessung des Erdumfangs. Dort trifft der Messtrupp auf vier Beduinen, deren Gestalt und Erzählungen sagemwoben sind und die Fantasie Philostratos beflügeln. Der Anführer Beschar ersetzt die Vaterfigur Eratosthenes und gibt mit seinen Legenden von der Silberstadt, die sich weit in der Wüste befinden soll, Philostratos in seiner Konzeption von der Unendlichkeit der Erdscheibe Recht. Dieser Konflikt hatte ihn und seinen Lehrer Eratosthenes bereits vor der Expedition entzweit. Während Eratosthenes an die Kugelgestalt der Erde glaubt, verfiht Philostratos die Idee einer Erdscheibe, die sich bis in die Unendlichkeit erstreckt. Philostratos trennt sich von seinem Trupp und dringt auf der Suche nach dieser „Unendlichkeit“ tief in die Wüste ein. Das Ende der Geschichte stellt jedoch wieder eine Versöhnung zwischen ihm und Eratosthenes her, der während einer späteren Expedition die Bücher und Schriften des Philostratos findet.

Annexes

Die Erzählung verdeutlicht einerseits die Synthese von Wissenschaft und Literatur, die Schmidt anstrebt, verdeutlicht jedoch andererseits eine fundamentale Kritik an den Wissenschaften, deren Methoden jenseits des Sichtbaren und Messbaren nicht mehr greifen. Im Bereich des Vagen und Intuitiven, hier verdeutlicht durch das „Unendliche“, sind sie hilflos. Dennoch strebt Schmidt in Philostratos eine Synthese von Literatur und Wissenschaft an, da beide Bereiche als komplementär gesehen werden. Dies zeigt sich anhand der Versöhnung von Eratosthenes und Philostratos sowie der Doppelnatur des Protagonisten, der sich als Wissenschaftler und als Schwärmer dem Unendlichen nähert.

Die Figur Philostratos aber auch Pytheas verdeutlichen die Idee einer Lesbarkeit der Welt, das Buch der Welt, das die beiden auf ihrem Weg in die Wüste und aus dem Gefängnis entziffern. Sie sind damit Repräsentanten einer vormodernen Wissenschaft, die den Wissenschaftler als Leser des Weltenbuches charakterisiert. Der Weg der beiden Protagonisten reicht jedoch weit in eine Traumwelt hinein: Pytheas Flucht aus dem Gefängnis ist ein Fiebertraum des sterbenden Greises und Philostratos Mangel an Wasser lässt ihn halluzinieren. Die physische Wirklichkeit löst sich für beide auf und auf dem Weg in die andere Welt dechiffrieren sie die Zeichen der Natur, Hieroglyphen, Traumschriften und geheime Botschaften. Diese Form von Wissenschaft markiert damit eine Art Traumwissenschaft, die sich in anderen Sphären als der physischen Realität bewegt. Auch wenn sie Methoden und Konzepte aus der Naturwissenschaft übernimmt, definiert sie ihre Interpretation anders: Sie will nicht Naturprozesse erklären, sondern poetische Prozesse darstellen.

Anhand des Weges der beiden antiken Entdecker liefern die beiden Erzählungen ein Bild des poetischen Schaffens. Folglich wird die Wissenschaft auf die Poetologie Schmidts übertragen. In dieser Perspektive, wird der Schriftsteller zum Geographen, der die Welt auf der Suche nach Inspiration durchkämmt – bildlich dargestellt anhand der Figur Philostratos, der durch die steinige Wüste irrt. Der kreative Akt muss jedoch auf wissenschaftlichem Wege erzeugt werden und nicht durch die magische Weise einer göttlichen Inspiration. Schmidt wendet sich hier gegen die Enthusiasmus-Idee, wie sie seit den Musen existiert, und proklamiert

eine wissenschaftliche Kreation von Literatur.

Die Wissenschaft hilft der Literatur, nicht in den unüberprüfbar Bereich der Religion abzurutschen und stattdessen eine solide Basis von „Beweisen“, das heißt von nachprüfbar Fakten zu liefern. Um seine Synthese von Literatur und Wissenschaft trotz der vorgebrachten Kritik an der Wissenschaft durchführen zu können, unterscheidet Schmidt zwischen reiner und angewandter Wissenschaft. In seinen zahlreichen „theoretischen“ Arbeiten, die sein Werk vor allem in den Fünfzigerjahren begleiten, überträgt Schmidt diese Unterscheidung auf die Poesie. Seine „theoretischen“ Schriften sind jedoch selbst von einem poetischen Gestus beherrscht, so dass sie weder als „wissenschaftliche“ Erklärung der narrativen Texte oder der Poetologie angesehen werden können, noch dem Leser die Lektüre der Erzählungen erleichtern. Die nicht-fiktionalen Texte geben sich den Anschein, die Poetologie Schmidts zu erklären. Sie sind jedoch von narrativen Strängen und vom Gestus der wissenschaftlichen Übertreibung durchdrungen, wie es sich auch im Leviathanexposé feststellen ließ. Schmidt zitiert wissenschaftliche Versatzstücke und präsentiert Poesie quasi als Mathematik, besonders in der Serie „Berechnungen“. Diese offensichtliche Übertreibung führt jedoch in Wirklichkeit zu einer Kluft zwischen Wissenschaft und Literatur, da aus den Texten die Unvereinbarkeit der beiden Bereiche hervortritt. Die nicht-fiktionalen Texte weisen ebenso wie die Erzählungen eine Imitation und Faszination der Naturwissenschaften auf, aber ironisieren und kritisieren sie gleichzeitig.

Die Analogie von Schriftsteller und Geograph sowie die gleichzeitige Übertreibung von Wissenschaftlichkeit erlauben dem Autor, zahlreiche seiner nicht-fiktionalen Schriften so zu erzählen, dass sie den Bereich eines theoretischen Textes, das heißt einer Erklärung verlassen und stattdessen einen narrativen Text darstellen. Diese Texte, die nicht wie eine Erzählung konstruiert sind, geben sich den Anschein eines theoretischen Textes, einer Analyse und einer poetischen Erklärung. Anstatt jedoch zu erklären, repräsentieren sie: Sie zeigen durch symbolische Darstellung und verwenden somit eine andere Form von Erklärung. Die buchstäbliche Erklärung wird zur symbolischen und vermittelt damit einen grundlegenden Unterschied von Wissenschaft und Literatur. Erstere befindet sich

für Schmidt im buchstäblichen Bereich, wohingegen die Natur der Zweiten klar als symbolisch und metaphorisch definiert wird.

II. C. Die Geographie: Wissenschaft der Welt, Wissenschaft des Textes

In Verlängerung der Analogie von Geograph und Schriftsteller geht es im dritten Teil der Arbeit vor allem um die Textproduktion und den Status des Textes in Bezug auf die geographische Expedition und Vermessung von Welt. Die drei Texte des Leviathanbandes siedeln sich zwischen dem Textgenre des Tagebuchs und des wissenschaftlichen Protokolls an. Die drei Protagonisten verankern ihre Erzählung innerhalb einer zeitlichen und räumlichen Struktur jenseits des Textes, wie zum Beispiel Zeit- und Datumsangaben sowie Angaben zu räumlichen Begebenheiten. In Schmidts spezifischem Rekurs auf die antike Geographie, liegt die Analogie von Geograph und Schriftsteller in einer Beschreibung der Welt mittels Worten. Die ersten Geographen im weitesten Sinn, wie Hesiod, Herodot, Pytheas oder Eratosthenes, zeichnen sich durch eine enge Verbindung von Text/Schreiben und Exploration der Welt aus. Im ersten Stadium dieser Wissenschaft, spielen der Text und die Textabfassung eine weitaus gewichtigere Rolle als in der modernen Geographie. Aus dieser Verbindung von Wort und Welt leitet Schmidt eine fast magische Relation ab, wodurch die Welt durch das Wort gebändigt und beherrscht wird. In der Analogie von Text und Welt stehen sich die beiden in einem Konkurrenzverhältnis gegenüber. Die Kreation von Text, das Abwägen der Worte und die Suche nach Beschreibungsmöglichkeiten wird hierbei dem mathematischen Vermessen der Welt gleichgesetzt. In Anlehnung an Eratosthenes, der sich von Homers Erzählungen absetzt und sie als „offensichtlich Erdichtetes und Unmögliches“ brandmarkt, wird die Unterscheidung zwischen einem erfundenen Text und einem beschreibenden Text deutlich. Diese Unterscheidung ist grundlegend für Schmidts Verständnis von einem wissenschaftlichen literarischen Text. Dieser soll keine Geschichten erfinden, sondern sich an die existierenden Gegebenheiten halten, sie beschreiben und analysieren.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, entwickelt Schmidt ein starres Prosagefüge, das alles Narrative ausschließt, Ausführungen und Erläuterungen abbricht. In dem spezifischen Genre dieser Reiseberichte oder Tagebuchschriften, wie man sie bis Ende der Fünfzigerjahre bei ihm findet, verbindet Schmidt persönliche und subjektive Schilderungen des Protagonisten mit einem protokollarischen Stil, der konzise die essenziellen Details der Beschreibung liefern soll. Dieser Stil schwankt zwischen hermetischer Reduktion und manieristischen Beschreibungen, dem Anspruch alles darzustellen und einem unvollständigen, lochhaften Text. Tatsächlich zeichnen sich die Texte Schmidts durch „Lücken“ aus, die der Leser selbst zu füllen hat, will er den Text verstehen. Diese Form des Textes entsteht auf der Schwelle der Jugendtexte Schmidts („Juvenilia“) und seiner ersten Publikation „Leviathan“, der diese „poröse Struktur“, wie Schmidt sie selbst in seinen „Berechnungen“ nennt, aufweist. Der Text des Protagonisten soll sich ganz auf seine genaue Beobachtungsgabe stützen und alles, was darüber hinausgeht (Exkurse, Erläuterungen etc.) weglassen. Die Beobachtung der Umwelt wird hier als wissenschaftliche Methode in den Vordergrund gestellt, anhand derer das Sichtbare beschrieben wird. Für das Unsichtbare, das sich dem wissenschaftlichen Zugriff erwehrt, finden sich die „Lücken“ im Text, die ihn durchlässig machen und in einen größeren Zusammenhang einordnen.

Diese Lücken stehen in einem Spannungsverhältnis zur Gelehrsamkeit der Texte Schmidts. Der Autor integriert Wissen aus verschiedenen Schriften und Wissensbereichen, mit denen er seine Texte anreichert. Der Bezug zu Vorgängern, eine Wiederaufnahme von Elementen, Meinungen oder Motiven ist ebenfalls typisch für die antike Geographie, die sich vor allem durch weite philologische Merkmale charakterisierte. Die antike Geographie situiert sich zwischen mathematischer Vermessung der Welt, deren Beschreibung in Texten und einem gleichzeitigen Bezug auf Vorgänger. Diese philologische Arbeit spielt für die Adaption durch Schmidt und die Analogie von Geograph und Schriftsteller eine herausragende Rolle. Der Bezug auf Vorgänger vollzieht sich bei Schmidt jedoch nicht innerhalb eines wissenschaftlichen Rahmens, sondern auf spielerische,

transformierende und ironische Weise, die vor allem ein Messen und Austesten an den Vorgängern und ihrer Texte zeigt.

Die Theoretisierungen Schmidts sind durch eine ironische Brechung und einen triumphierenden Gestus markiert und illustrieren dadurch die Vorgehensweise Schmidts, dessen Wissenschaftlichkeit mit einem selbstherrlichen Gestus vorgeführt wird und dadurch zu einer *Mise en abyme* führt. Schmidt verfiicht die Idee des wissenschaftlichen Blicks, der präziser wahrnimmt und dadurch genauer analysiert. Aus dieser Überzeugung leitet er einen Anspruch auf einen genaueren, besseren und wissenschaftlicheren Zugang ab, dessen alleiniger Wahrheitsanspruch allerdings ironisch gebrochen wird. Der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zeigt durch die Übertreibung in Wahrheit eine Kritik an der Wissenschaft, die autoritär einen Wahrheitsanspruch verfiicht und Hierarchien schafft. Trotz dieser Kritik an der Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit zeigt die Referenz auf Vorgänger ein eigenes philologisches Prinzip Schmidts, der dadurch ein Literaturkontinuum aktiviert, in das er sich selbst einordnet. Dieses Literaturkontinuum, das er auch in einigen seiner nicht-fiktionalen Texte anspricht, hat erstens die Funktion einer Gegenwelt und zweitens einer Beweisstruktur. Das Kunstwerk ist dank der Referenzen auf andere Werke überprüfbar geworden. Diese neue Überprüfbarkeit anhand der Schrift bedeutet eine Wissenschaftlichkeit des kreativen Schaffens, das nicht auf Inspiration beruht, sondern auf Anverwandlung, Adaption und Transformation von Tradition. Diese Form von Wissenschaftlichkeit des Textes setzt Schmidt in einem Spiel von Rationalisierung und Mystifizierung in Szene, die spezifische Konsequenzen für den Leser, die Lektüre und das Textverständnis haben. Das Nichtwissen und Nichtverstehen, das in den Texten Schmidts direkt thematisiert wird, setzt den Leser an die Stelle des Geographen und Entdeckers, der die weißen Flecken der Landkarte füllen, Mysterien rationalisieren und Zusammenhänge herstellen muss. Die Mystifizierungen und angeblich hermetischen Stellen der Texte Schmidts lassen sich erklären und das mystifizierende Spiel Schmidts zeugt damit von seiner Vision einer in Wahrheit rationalen und organisierten Welt, in der Mysterien erklärbar sind. Die „wissenschaftlichen“ Texte Schmidts überholen damit die

Wissenschaften und kreieren eine neue Wissenschaftlichkeit, die sich als genauer herausstellt, da sie auch das Unsichtbare und Unmessbare darstellen kann.

III. A. Die Insel der Gelehrten: Kontinuität und Ernüchterung

In einer ersten Annäherung an das Inselmotiv, das eines der Hauptmotive Schmidts darstellt, hebe ich verschiedene Wurzeln und Bedeutungen der 'Insel' hervor, die Schmidt in seinem Werk aufnimmt. Die Insel repräsentiert für Schmidt eine Art heilige Stätte, ein Refugium, in dem andere Gesetze herrschen als in der restlichen Welt. Das Bild der Insel, das sich bei Schmidt bereits in den ersten Texten findet, ist ein Sinnbild der poetischen und literarischen Gegenwelt, die Schmidt als Gegengewicht zur physischen Welt errichtet. Die Insel ist motivgeschichtlich sowohl in der utopischen Tradition als auch innerhalb der Reise-, Abenteuer- und Entwicklungsromane verankert.

Auch wenn die Insel in Schmidts Werk positiv konnotiert ist, markiert der Roman „Die Gelehrtenrepublik“ (GR) eine Ernüchterung über dieses Ideal. Schmidt liefert in diesem Roman ein verrücktes Szenario, das von grotesken und ridikülen Elementen geleitet wird und eine Entzauberung sowohl der bibliophilen Insel als auch der Wissenschaften darstellt. Der Roman aus dem Jahr 1957 erzählt die Reportage des jungen Journalisten Charles Winer, der zum ersten Mal seit Jahren die Erlaubnis erhält, die Gelehrtenrepublik IRAS zu besuchen. Der Besuch wird jedoch zum Albtraum, da Winer nicht nur die Untätigkeit der Künstler, sondern auch den Wahn der Wissenschaftler entdeckt, die unter politischer Kontrolle Menschenversuche machen, Organe verpflanzen und jegliche ethischen Richtlinien sowie menschliche Verantwortung missachten. Der Roman GR ist eine harsche Satire über jedwede Form von Künstlerkolonie und -gruppierung sowie der Gattung der Gelehrtenrepubliken, wie wir sie bei Autoren wie Friedrich Klopstock, aber auch bei Arno Schmidt selbst finden. Schmidt unterzieht sein eigenes Motivrepertoire einer kritischen Untersuchung, beständig bemüht Überflüssiges oder Unzutreffendes abzuwerfen.

Annexes

Neben einer Kunstsatire ist der Roman ebenfalls eine Wissenschaftssatire, die die Wissenschaftler schonungslos und karikiert darstellt. Die GR ist eine Anti-Utopie, deren Insel sich vor allem als wissenschaftlicher Albtraum einer „technoiden Hölle“ entpuppt. Die Politik hat die Wissenschaftler vollkommen absorbiert und benutzt diese skrupellos zur Durchsetzung ihrer politischen Ziele. Die Wissenschaftler, so die Kritik Schmidts, sind willenslose Puppen, die sich manipulieren lassen. Das ehemals sehr positiv konnotierte Bild des (reinen) Wissenschaftlers hat sich nun, circa zehn Jahre nach „Leviathan“, völlig gewandelt und markiert eine enorme Desillusionierung der Wissenschaften bei Schmidt.

Das satirische Bild der Wissenschaftler, die ausschließlich als Karikaturen im Roman auftauchen, erklärt sich aus der historischen Situation Deutschlands in den Fünfzigerjahren. Für seinen Roman GR lässt sich Schmidt von der aktuellen Situation des Kalten Krieges inspirieren. Der Kalte Krieg spiegelt sich in der Teilung der Insel in eine russische und eine amerikanische Hälfte sowie in einer mysteriösen Stimmung wider, in der die Beteiligten auf kodifizierte Art miteinander sprechen und in der beide Seiten durch Spionage, Wettrüsten und Wettexperimentieren versuchen, eine eventuelle Vormachtstellung des Anderen zu verhindern.

Die Thematisierung von Wissenschaft und Politik innerhalb der Literatur ist in der deutschen Literatur der Fünfziger- und Sechzigerjahre weit verbreitet. Die Kritik an Wissenschaft und Politik, unverantwortlich zu handelnd, zeigt sich besonders eindringlich. In einem ersten Schritt zeige ich Interpretationsansätze zur politischen Position Schmidts auf und gehe der Frage nach, ob der Autor und seine Texte politisch sind. In einem zweiten Schritt vergleiche ich den Roman GR mit Theaterstücken von Dürrenmatt und Kipphardt sowie Gedichten von Eich und Weyrauch. Durch diesen Vergleich sieht man Parallelen zwischen den zeitgenössischen Texten, wie zum Beispiel das Motiv der Verrücktheit der Wissenschaftler, die sich bei Dürrenmatt, bei Verne und bei Schmidt in einem karikierenden Portrait niederschlägt. Die Serie „Träume“ von Günter Eich gibt aktuelle Ereignisse und Entwicklungen der Nuklearwissenschaft wieder und

zeichnet ein apokalyptisches Bild der Menschheit. Dürrenmatt wie Eich thematisieren eindringlich die Verantwortung der Wissenschaftler, aber auch – besonders Eich – die des Individuums. Obwohl die GR sich aus dem gleichen Zusammenhang speist, verbietet der satirische Ton und der alles beherrschende Sarkasmus jedoch eine Interpretation im Sinne der „littérature engagée“. Die aktuelle Situation, die durch die GR zu erkennen ist, scheint das negative Menschenbild Schmidts zu bestätigen, der dieses nun in einer überzogenen Grotteske darstellt.

In seinem Essay „Dichter und ihre Gesellen: Jules Verne“ aus dem Jahre 1965 thematisiert Schmidt sein wechselndes Bild der Wissenschaften. In einem Rekurs auf Jules Verne gibt Schmidt diese Ernüchterung als Modernisierung aus, die er in Abgrenzung zu Vernes Texten vollzogen hätte. Verne wird hierbei als ein naiver Technologieoptimist dargestellt, der jedoch zu seiner Zeit die negativen Seiten der Technik noch nicht kennen konnte. Der Essay illustriert die Vorgehensweise Schmidts in seinen nicht-fiktionalen Texten, poetologische und konzeptuelle Veränderungen zu erklären, indem er sie narrativ darlegt. Er verwendet eine Erklärungsstruktur, die seinen eigenen Text als Reaktion auf einen Text Vernes ausgibt, wobei er tatsächlich seine eigene Desillusionierung der Wissenschaften als Modernisierung „tarnt“, und damit rationalisiert. Die Übertreibung und *mise en abyme* innerhalb des Textes zeigt, dass Schmidt dieses Verfahren als narrative Strategie verwendet und markiert. Er führt den Leser jedoch nicht „an der Nase herum“, sondern nutzt die Veränderung seines Wissenschaftsbildes als Schreibanlass, die Beziehung seines Werkes und seiner Person zu Jules Verne und dessen Werk zu thematisieren. Gemeinsam mit dem Roman GR zeigt der Essay einerseits ein poetologisches Verfahren und andererseits verdeutlichen die Texte das wandelnde Wissenschaftsbild Schmidts. Hatte die Rationalisierung durch die Wissenschaft in „Leviathan“ ausschließlich positive Konsequenzen (vor allem in Opposition zur Religion), werden hier die Konsequenzen einer Entzauberung der Welt und der Literatur deutlich. Schmidt schildert die Annulierung einer ehemals produktiven Dialektik von Wissenschaft und Mythos, die in der GR zum Erliegen kommt: Die Wissenschaft ist in den Labors der IRAS zum Mythos geworden,

wohingegen der Mythos kontrolliert, bewacht und domestiziert ist. Wie die Insel sich am Ende auf der Stelle dreht, ergeht es dem dialektischen Konzept Schmidts, das an einem Endpunkt und einer Krise angelangt zu sein scheint. Die plötzliche Realisierung der negativen Seiten von Technologie und Wissenschaft, im Sinne der Dialektik der Aufklärung, zerstört die einstige Produktivität des Konzepts.

III. B. Die Reise- und Abenteuererzählung

Im zweiten Teil meiner Analyse der „Gelehrtenrepublik“ geht es zum einen um das Genre der Reise- und Abenteuerromane und zum anderen um den genaueren Vergleich mit den Werken Jules Vernes. Schmidt setzt seinen Roman durch Rekonstitution von Motiven, Textgattungen und Schreibweisen in Bezug zu den Werken Jules Vernes. Gleichzeitig thematisiert er seine Arbeitsweise und die wichtige Textquelle der Werke Vernes in seinem Essay „Dichter und ihre Gesellen: Jules Verne“.

Im Vergleich mit den Werken und den Figuren bei Jules Verne, vor allem „Reise zum Mittelpunkt der Welt“ und „20000 Meilen unter dem Meer“, treten einige Hauptmerkmale der Wissenschaftlerfigur bei beiden Autoren zu Tage. Bei Verne wie bei Schmidt ist der Wissenschaftler vor allem Dechiffreur, das heißt er entspricht dem vormodernen Bild des lesenden Naturwissenschaftlers, der die ehemals unverständenen Naturvorgänge durch Aufschlüsselung entziffert. Die Natur ist das Geheimnis, das der Wissenschaftler rationalisiert. Bei beiden Autoren charakterisiert sich das Ideal des Wissenschaftlers durch eine rigorose Haltung der Figur, die sich ganz der wissenschaftlichen Entdeckung und Erforschung hingibt und diesem höheren Ziel jeglichen anderen Wunsch unterordnet. Die persönliche Entschlossenheit und Überzeugung ist hier Beweis einer mentalen Haltung, die das Geistige über das Körperliche stellt.

In der GR findet sich jedoch keine der typischen wissenschaftlichen Gelehrtenfiguren, wie in „Leviathan“. Stattdessen folgt der Leser einem anfangs naiven Journalisten auf der Suche nach der Geschichte seines Lebens. Der Roman

Annexes

rekonstruiert einen Reise- und Abenteuerroman, indem er Winer durch die Wüste bis zur Insel schickt. Auf dem Weg erlebt der Journalist viele Abenteuer und entgeht nur knapp dem Tod. Denn, wie sich herausstellt, wollen die Amerikaner gar nicht, dass er auf der Insel ankommt, und stellen ihm viele Fallen. Durch diesen Kontext wird Winer ebenfalls zum Entzifferer, der hinter der falschen Fassade, falschen Worten und Gesten den tatsächlichen Sinn erst entziffern muss. Der Reiseroman eignet sich hierzu besonders, da das Genre eine Anzahl von unbekanntem und mysteriösen Elementen konjugiert, die bei Schmidt von Winer demystifiziert werden müssen. Gleichzeitig liefert Schmidt jedoch eine Parodie des Genres, indem er die Merkmale übertreibt und das Genre in die Grotteske treibt. Der Autor spielt mit dem Nichtwissen seiner Figur (und des Lesers) und mokiert sich dabei über spannungsgeladene Kolportageromane.

Die Veränderung, die Winer erlebt, nachdem er begriffen hat, dass die Politiker ein Spiel spielen, vollzieht sich nur scheinbar nach den Merkmalen einer Initiation. Die Initiation ist ein typisches Motiv von Reise- und Abenteuerromanen, aber auch des Bildungsromans. Bei Schmidt findet sich jedoch eine originelle Adaption und Variation, indem sich der Protagonist im Moment des Begreifens von der Welt abwendet und nicht wie in der traditionellen Initiation zu einem Reifegrad kommt, durch den er in einen bestimmten Kreis von Menschen aufgenommen wird. Durch die Rekonstruktion und Variation drückt Schmidts Text eine Gesellschaftskritik aus und positioniert sich selbst durch seinen Text. Gleichzeitig veranschaulicht diese Form von kritischer Rezeption die Vorgehensweise und die poetische Praxis Schmidts.

Im letzten Teil der Analyse der GR analysiere ich diese Vorgehensweise einer kreativen Rezeption von Vorgängern und deren Texten genauer. Die Politsatire und Grotteske der GR verwandelt sich hierbei zu einer spielerischen und ironischen Persiflage, anhand derer Schmidt Parallelen und Differenzen zwischen seiner Schreibweise, Textproduktion und -komposition und der Vernes auslotet. Der Text des Romans und der des Essays ergänzen sich bei der Erklärung des persiflierenden Verfahrens, wodurch der nicht-fiktionale Text auch zum erklärenden Text wird – trotz seiner narrativen und übertriebenen Partien und

Annexes

Elemente. Die Kritik an Verne zeigt sich bei Schmidt in einer betont unterschiedlichen Schreibweise, die man in der GR vorfindet. In seinem Essay bemängelt Schmidt vor allem eine eindimensionale Sprache in den Romanen Vernes. Laut Schmidt hat Verne es nicht geschafft, die Synthese von Wissenschaft/Technologie und Literatur/Poesie auf die Ebene der Sprache und der Form zu übertragen. Daher bleiben Vernes Romane innerhalb eines geschwätigen Genres (Reise- und Abenteuerroman) ohne ihr eigentliches Potenzial – was Schmidt unermüdlich betont – voll zu entfalten. Schmidt als dessen Nachfolger ist nun in der Lage, dies nachzuholen. In der weiteren Darlegung von Schmidts Poetologie unterscheide ich zwei Punkte: zum einen das Portrait eines geschwätigen Autors und Schmidts Gegenentwurf des Prosaconstructeurs und zum anderen die handwerkliche Konzeption von Poesie, die sich von der magischen Idee des göttlichen Enthusiasmus absetzt. Trotz der Desillusionierung der Wissenschaften auf der narrativen Ebene, zeigt sich, dass Schmidts Position sich nach wie vor über die Wissenschaft definiert. Literarische Schöpfung und Textkomposition sind rational und auf wissenschaftlichem Wege herzustellen. Man erkennt jedoch nun deutlicher die ambivalente Natur seines Konzepts, das die Kategorien irdisch/göttlich und natürlich/künstlich in einer neuen Form der Rationalität definiert. Diese Rationalität ist eine natürliche Ordnung, die sich in der Kunst zeigt. Der Prosaconstructeur soll sich irdisch, nicht göttlich geben, jedoch nicht dem Körperlichen verfallen. Die handwerkliche Schöpfung gibt sich als rationale Entscheidung aus, verbirgt jedoch die Idee einer natürlichen Ordnung und Konformität von Texten und Autoren, was auf ein überindividuelles Prinzip jenseits der rationalen Entscheidung des Individuums hinweist. Dieses natürliche Prinzip determiniert eine spezifische Form für literarische Texte, die sich aus den Gegebenheiten ergibt. Außerdem bedeutet dieses Prinzip die Idee einer natürlichen Ordnung. Bei der Kreation seiner Figuren und Situationen zum Beispiel erfindet der Autor nicht, sondern extrapoliert bereits Existierendes. Wenn das politische Szenario der GR eine Extrapolation der Situation 1957 darstellt (auf 2008 übertragen), so gilt die gleiche Verfahrensweise für die integrierten Elemente und Referenzen auf andere Texte. Zum Beispiel entstammen alle Kreaturen, die

Annexes

die Wüste besiedeln, literarischen Vorgängertexten und repräsentieren eine Weiterentwicklung von Wesen, die in der Literatur bereits existieren. Diese Methode stellt im Grunde ein rationales Verfahren dar, die sich mit den individuellen Entscheidungen des Autors erklären lässt. Schmidt geht jedoch einen Schritt weiter und erklärt das Resultat dieses Verfahrens als zwingend. Die poetische Schöpfung folge hier einem übergeordneten Organisations- und Kurationsprinzip, das sich nicht auf den Willen des Autors, sondern auf die Sache selbst bezieht und damit eine universelle und natürliche Form darstellt. Obwohl Schmidt die rationale und handwerkliche Seite der poetischen Schöpfung betont, integriert er hier ein irrationales Moment, dessen Ursprung nicht im Individuum liegt, sondern in einer übergeordneten Instanz der Natur. Diese überindividuelle Instanz bedeutet, dass es Regeln der Kombination und Kreation gibt, die der Autor beachten muss. Innerhalb seiner produktiven Rezeption heißt dies, dass die Autoren und deren Texte, die er in seinen Literaturkosmos aufnimmt, sich gegenseitig entsprechen müssen. Der Literaturkosmos erlangt damit ein überindividuelles und autonomes Ordnungsprinzip, den Status einer objektiven Wahrheit. Dadurch wird der kreativen Schöpfung trotz des betonten Bewusstseins und Rationalität des Individuums ein unbeherrschbares Moment zugesprochen, das sich dem Kalkül des Autors entzieht. Schmidt vereint beide jedoch wieder anhand seiner Idee von Rationalität: Der rationale Geist des Autors und der rationale Aufbau des Literaturkosmos sind konform und durch diese Entsprechung werden die unbewussten Aspekte im Kurationsprozess rationalisiert. Die Idee der Berechnung von Poesie, das Zerebrale und Bewusste des Schmidt'schen Ansatzes entsprechen zeitgenössischen Überlegungen, wie man sie zum Beispiel bei dem Kritiker Walter Jens findet. Die Rückbindung an die Natur und an eine objektive Wahrheit widerspricht jedoch einer modernen Auffassung von Kuration und markiert die individuelle Position Schmidts zwischen Tradition und Avantgarde.

IV. A. Das Ende der Zivilisation?

Im ersten Teil zur „Schule der Atheisten“ gehe ich den apokalyptischen Elementen in Verbindung mit einem post-atomaren Szenario nach. Mit Hilfe des Zukunftsromans (2014), der gleichzeitigen Regression von Kultur und Kunst durch den nuklearen Krieg sowie einer Erlösungsmotivik schafft Schmidt eine spezifische Verbindung von Wissenschaft und Religion in diesem Spätwerk, das zwischen Science-Fiction, Kulturkritik und Religionssatire changiert. Der Beginn des Projektes und die Materialsammlung für „Die Schule der Atheisten“ (SdA) reicht bis an den Anfang der Sechzigerjahre zurück und weist somit viele Merkmale des Romans „Die Gelehrtenrepublik“ auf, wie zum Beispiel das Inselmotiv, den atomaren Krieg und die Konstellation von Politik und Kunst. Die SdA zeugt jedoch von einer starken Weiterentwicklung, indem die Wissenschaftssatire vollständig zurückgenommen wird. Gibt es in der GR ein Dreieck von Politik, Kunst und Wissenschaft, so wird diese letzte Komponente in der SdA durch die Religion ersetzt. Die Wissenschaft spielt hier auf der narrativen Ebene keine Rolle mehr und zeigt somit eine logische Konsequenz aus der Desillusionierung, die sich in der Analyse der GR feststellen ließ. Das Verhältnis Schmidts zur (christlichen) Religion hat sich jedoch nicht verändert, vielmehr hat sich seine Ausdrucksweise sogar radikalisiert. Der satirische Ton wird beibehalten und sowohl die Apokalyptik als auch die Erlösungsmotivik vorgeführt.

Das Reservat Tellingstedt, das auf ehemals deutschem Boden (heute nuklear verseucht und weitestgehend unbewohnbar) ein Inseldasein fristet, ist eine der letzten Kulturbastionen der westlichen Welt. Es steht dennoch kurz vor der Schließung, da die USA ihre Subventionen einstellen möchten. Eine politische Delegation reist an, um die kulturelle Produktivität Tellingstedts zu überprüfen. Kolderup, der 75-jährige Leiter und Patriarch des Reservats, ist körperlich ebenso zerbrechlich wie sein Reservat, für das er erstens keinen Nachfolger hat, und das zweitens schon seit langem keine qualitative Kunstproduktion mehr aufzuweisen hat. Das „Kunstschaffen“ des Reservats besteht einzig aus Kitsch und Folklore, die wenigen wahren Kunstwerke beschränken sich auf alte Bücher, Bilder und

Annexes

Musikstücke, die Kolderup in seinem Haus hortet und beschützt. Die junge Generation in Gestalt des Apothekers Fritzchen und Kolderups Enkelin Suse, besitzt eine ihm entgegengesetzte Auffassung von Kunst und Leben und scheint somit der Verwaltung der Kulturgüter unwürdig. Der bereits vergangene nukleare Krieg, der weite Teile Europas unbewohnbar machte, wird hier nicht als Ende der Menschheit angesehen, sondern als Apokalypse von Kunst und Kultur. Dieser Untergang ist auch in der SdA an die (negative) Technologie gekoppelt, denn bei Schmidt ist der Ausbruch des nuklearen Krieges ein unwiderrufliches Zeichen der Regression von Kultur. Diese Regression bedeutet eine Umkehrung der Menschheitsentwicklung, das heißt eine Zurückentwicklung der Menschheit bis in ihre unzivilisierten Anfänge. Folglich ist die Natur in der SdA mythologisch aufgeladen und die Umgangsformen im Dorf Tellingstedt beschränken sich auf instinkt- und reflexhaftes Verhalten, beeinflusst von den Haupttrieben der Nahrungsaufnahme, Reproduktion und Absicherung der eigenen Stellung. Technologie und Kunst sind also verschränkt, werden hier jedoch nicht mehr als solche thematisiert, da die SdA sich bereits jenseits dieses Punktes befindet und eine Konsequenz aus den Anti-Utopien der Fünfzigerjahre darstellt. Am Ende der Zeit angekommen, rücken nun eschatologische Überlegungen und Motive in den Vordergrund.

Als die politische Delegation in Tellingstedt anreist, erscheint in dem jungen, naiven Dichter Cosmo eine Erlöserfigur für Kolderup und das Reservat. Anhand der Insel- und Reisemotivik sowie der Kontrafaktur einer Romans Jules Vernes gestaltet sich dann die „Schulung“ des jungen Amerikaners. Um seine Gäste zu unterhalten und gleichzeitig Cosmo einen Gründungsmythos und eine poetische Konzeption zu vermitteln, erzählt Kolderup die Binnengeschichte seines fiktiven Schiffbruchs auf Spenser-Insel. Diese Geschichte ist ein Palimpsest aus Texten zu Schiffbrüchen und rekonstruiert auf der Handlungsebene, wie in der GR, einen Roman Vernes, hier „Die Schule der Robinsons“. In diesem Roman Vernes inszeniert der Onkel Kolderup für seinen abenteuersuchenden Neffen Godfrey einen Schiffbruch mit anschließender (überwachter und gesicherter) Robinsonerfahrung auf einer einsamen Insel. Am Ende erscheint Kolderup, deckt

Annexes

seine trickreiche Illusion auf und verheiratet den abenteuergenesenen Godfrey mit seiner Tochter. Schmidt überträgt die Idee des Romans (ein inszenierter Schiffbruch und Robinsonerfahrung) auf eine Glaubensfrage. In der SdA erleiden zwei Atheisten und zwei Christen einen ebenfalls inszenierten Schiffbruch auf Spenser-Insel, wo sich anschließend der Atheist Butt zum Christentum konvertiert, während der Atheist Kolderup standhaft bleibt. Dieser Test sowie die gesamte Binnenerzählung Spenser-Insel ist eine Metapher für den poetischen Beruf und die poetische Schöpfung, die an früher bereits dargelegte Konzeptionen anknüpft. Der Dichter muss hier nun zwangsläufig Atheist sein, denn er darf nicht an die göttliche Inspiration glauben und muss ein scharfes, wissenschaftliches und analytisches Auge besitzen, um die Situation der Welt deutlich und ohne Blendungen und Beschönigungen zu erfassen. Ebenso muss er Trugbilder und Lügengebilde von artistischer Illusion unterscheiden können und hierin seine Autonomie beweisen.

Schmidt distanziert sich von jeglicher religiöser Auffassung von Poesie, die entweder die Kreation oder den Dichter selbst in die Nähe des Göttlichen rückt. Daher macht er auch die Geniekonzeption lächerlich, die den Dichter als Prometheus sieht und, laut Schmidt, den Dichter zu sehr in die irrationale und übernatürliche Ecke des Göttlichen rückt. Die satirische Prometheusszene auf Spenser-Insel verbindet sich mit der mystischen Schrift des Werkes und dem „ÜberBuch“ das in Tellingstedt verehrt wird. Dieses Überbuch ist Zettels Traum, das Schmidt kurz vor der SdA veröffentlicht hat und das in Form und Umfang tatsächlich herkömmliche Texte überbietet. In der SdA ist es von Timon d'Arsch geschrieben und angeblich unlesbar, aber ein magisches Buch, das Aufschluss gibt über die Rätsel der Welt. Diese Mystifizierung, die sich in der Schreibweise der SdA fortführt, wird jedoch als falscher Spuk abgelehnt und lächerlich gemacht. Es gibt weder eine prophetische Schrift, noch ein Erlöserbuch, das von niemandem gelesen werden kann. Der Sarkasmus Schmidts zerschlägt hier jegliche religiöse Konnotation und das Spiel mit christlichen oder genialen Motiven und Konzepten zeigt die „wissenschaftliche“ Perspektive Schmidts, der Göttliches, Übernatürliches und Irrationales ablehnt und als einen gefährlichen Aberglauben

identifiziert, bei dem es um persönliche Macht und Bereicherung geht.

IV. B. Bilder und Illusionen

Die Konstellation Kolderup – Cosmo – Apotheker verdeutlicht zwei verschiedene „Schulen“, wie sie in „Leviathan“ und der „Gelehrtenrepublik“ bereits unter unterschiedlichen Bezeichnungen auftraten. In der ersten Schaffensperiode stehen sich reine und angewandte Schriftsteller gegenüber, während ab Mitte der Fünfzigerjahre der Schwätzer dem Konstrukteur, der Handwerker dem Dichterpriester und Enthusiasten gegenübersteht. In der SdA repräsentiert der Apotheker Dämpfelleu (Apo) das Gegenmodell zu Cosmo und Kolderup und deren poetischer Konzeption. Durch die literarischen Vorlagen in Tiecks „Die Vogelscheuche“ und Goethes „Faust“ ist Apo als Schwätzer und Scharlatan entlarvt, der seine poetischen Kreationen nicht aus Wissen, Technik und Handwerk zusammenstellt, sondern ein einfacher Plagiator ist, der seine Kreationen mit dem göttlichen Enthusiasmus erklärt. Apo ist ein Hochstapler und Scharlatan, während Cosmo durch Kolderup das Hantieren mit Werkzeugen und damit einen handwerklichen Zugang zu Sprache und Literaturtradition lernt. Die Scharlatanerie Apos verdeutlicht sich ebenfalls in seinem Beruf als Apotheker, der getreu dem mittelalterlichen Szenario in der SdA Zaubersäfte, Cremes und Lotionen mischt, deren Zutaten er bei ganz bestimmten Witterungsverhältnissen sammeln muss. Für diese Auffassung „in verbis, herbis et lapidibus“ hat Kolderup, der sich für wissenschaftliche Fakten, technologische Vorgehensweise und rationale Argumentation ausspricht, nichts übrig.

Die Imitation und Annäherung an den Apotheker Dämpfelleu in Tiecks „Vogelscheuche“ vollzieht sich spielerisch und die Figur weist in beiden Texten groteske Züge auf, die den Leser zum Lachen bringen. Der Vergleich mit Goethes „Faust“ gestaltet sich ungleich kritischer. Die Gegenüberstellung von Tieck und Goethe innerhalb der Figur des Apo ist daher auch bezeichnend. Faust wird dabei mit dem lächerlichen Apotheker Dämpfelleu gleichgesetzt, was eine klare

Positionierung Schmidts bedeutet. In seiner werkbegleitenden Auseinandersetzung mit Goethes Schaffen und Dichterexistenz kritisiert Schmidt den großen deutschen Dichter sehr harsch. In der SdA kommt diese Ablehnung neu zum Ausdruck, indem der Text Versatzstücke aus Goethes Faust aufnimmt, transformiert und verzerrt. Die Mann-Frau-Thematik wird vertauscht, die pantheistische Auffassung wird zu einer esoterischen Kräutersuche, das poetische Schaffen zum einfachen Abschreiben und der Geniegedanke zum irrationalen Geschwafel. Innerhalb dieses Komplexes kommt der Sexualität ein besonders schlechter Stellenwert zu. Der Geschlechtsakt als triebgesteuerte Handlung wird zum Ursprung des Negativen, das das Leid und Elend der Menschheit vergrößert und verlängert. Apo zeigt sich hier triebgesteuert und dadurch als prinzipiell verschieden von der Auffassung Kolderups und Cosmos. Das Körperliche ist nicht nur das Unbewusste und Triebhafte, sondern auch das Vergängliche und daher der Kunst, die ewig sein soll, gegenübergestellt.

Um das Reservat zu retten, verfolgt Kolderup zwei Strategien: Zum einen blendet er die Politiker, denen das Reservat eine blühende Kulturproduktion vorspielt, und zum anderen erzählt Kolderup die Spenser-Insel-Episode, die sowohl an Isis als auch an Cosmo gerichtet ist. Durch den doppelt inszenierten Schiffbruch auf Spenser-Insel (die Geschichte ist erstens erfunden und zweitens ist der Schiffbruch nur eine Illusion) und die Trugbilder, die Butt zur Konversion führen, soll Cosmo die Fähigkeit erlernen, zwischen Lüge und Kunst zu unterscheiden. Ebenso verdeutlicht die Opposition von Kolderup und Butt auf Spenser-Insel den Unterschied von Körperlichkeit und Geistigkeit. Professor Butt denkt ohne Unterlass über seine körperlichen Funktionen nach, kommentiert sie und sieht sie als Anfangs- und Endpunkt der menschlichen Existenz. Kolderup hingegen repräsentiert das Geistige, dem Körperlichen, Irdischen und Instiktiven Abgewandte. Diese Unterscheidung setzt sich auf der Ebene Tellingstedt in den Dichtern Apo und Cosmo sowie deren Beziehung zu den beiden Mädchen fort. Während Apo und Suse vor allem eine körperliche Beziehung führen, sublimieren Cosmo und Nipperchen ihre Liebe auf ein künstlerisches und künstliches Niveau. Ihre Annäherung vollzieht sich anhand artistischer Codes und der Nachahmung

von literarischen und gemalten Modellen.

Die Elaboration der Binnenerzählung lässt sich im Text aus den Gegebenheiten der Handlung ableiten. Schmidt integriert Details der Episode Spenser-Insel so, dass die Inspiration Kolderups, die Zusammensetzung und Gestaltung von Spenser-Insel deutlich wird. Damit ist nicht nur die Fiktionalität dieser Binnenerzählung bewiesen, sondern auch anschaulich dargelegt, wie Literatur entstehen soll: einerseits aus den Geschehnissen und der Situation der physischen Welt, der unmittelbaren Realität, sowie Begebenheiten aus der Literatur, der mediatisierten Realität, hier deutlich anhand der Kontrafaktur des Verne'schen Romans „Die Schule der Robinsons“.

IV. C. Die Entschlüsselung von Zeichen

Dieses letzte Kapitel widmet sich im Besonderen der Episode Spenser-Insel und der Sprachauffassung der Schule der Atheisten. In der Binnenerzählung Spenser-Insel finden sich die Merkmale der frühen Geographen in der Figur Kolderup, der auf Spenser-Insel strandet und dank seiner Beobachtungs- und Analysefähigkeiten zum Überleben auf der Insel beiträgt. Die beiden christlichen Missionare werden ohne große Beachtung als Verblendete dargestellt, die die Natur und die Welt nicht so sehen, wie sie tatsächlich sind. Professor Butt hingegen erliegt den Täuschungsmanövern, weil er Materialist ist und glaubt, was er sieht. Kolderup geht als Sieger aus dieser Bewährungsprobe hervor, indem er seine Determination, seine Überzeugung, rationale Argumentation und die Fähigkeit, sich geografisch zurecht zu finden, unter Beweis stellt. Die Kritik an Butt entspricht der frühen Kritik an den Naturwissenschaften, die sich auf das Sichtbare und Beweisbare beschränken. In der Spenser-Probe glaubt Butt schließlich, was er sieht, obwohl es sich nur um eine Täuschung handelt. Da er (wie die Naturwissenschaften) nicht weiter sehen kann als sichtbare „Fakten“, lässt er sich täuschen und glaubt an Gott, das Paradies und die christliche Doktrin, weil er es selbst erfahren und mit seinen eigenen Augen gesehen hat. Butts

Konversion illustriert die Charakterisierung der Naturwissenschaften in der SdA: Die Wissenschaftler seien „charakterlos, und ganz leicht döp= & fanatisierbar“ (S. 300).

Auf der einen Seite werden die Naturwissenschaften also abgewertet, auf der anderen Seite existieren sie weiterhin in der poetischen Konzeption Schmidts, die sich trotz der Desillusionierung in den Fünfzigerjahren nicht verändert hat. Schmidt kommt daher zu einem ambivalenten Wissenschaftsbegriff. Die SdA thematisiert mehr als die vorhergehenden Werke die Sichtbarkeit, die durchgehend in Schmidts Werk eine Schlüsselrolle in der Erkenntnis und dem Verständnis von Welt spielt. Schmidt schafft eine Wissenschaftlichkeit, die über das Sichtbare und Messbare hinausgeht.

Neben Kolderup ist der Altphilologe Gottfehd Schweighäuser die positiv konnotierte Hauptfigur der Binnenerzählung. Der Name dessen, der mit Gott kämpft, ist Programm, ebenso wie sein Beruf. Der atheistische Altphilologe hat einen wissenschaftlichen und philologischen Zugang zu einer historischen Ebene der Worte und spürt dadurch ihre Bedeutung auf. Die Worte haben eine eindeutige Bedeutung und basieren auf Vernunft und Verstand. In einem Rekurs auf Platons Dialog „Kratylos“ reaktiviert Schmidt die Idee einer natürlichen Sprache, deren Worte sich nicht auf Konvention stützen, sondern auf eine natürliche Angemessenheit und Richtigkeit der Namen.

Die linguistische Sprachbetrachtung hat in Schmidts Werk bereits kurz nach der GR begonnen und kumuliert in der Etymtheorie, die Schmidt in „Zettels Traum“ darlegt. Laut der Etymtheorie variiert die Bedeutung der Worte je nach psychologischer Lage des Autors und eines freien Spiels der Wurzelworte Etymy. Diese Beliebigkeit sowie die psychologische Komponente der Etymy (Worte als Abbild der Autorenpsyche) werden in der SdA komplett zurückgenommen. Schweighäuser sucht wieder nach Eindeutigkeit, Klarheit, Verstand und Rationalität. In diesem späten Werk ist der Mensch erneut vollkommen aus der Sprache eliminiert, die frühere und früheste Körperfeindlichkeit wieder gültig und das Phantasma einer natürlichen Rationalität in der Natur. Diese Rationalität existiert ebenfalls in der Sprache und macht daher eine exakte Beschreibung

möglich. Natur und Sprache gehen konform und allein die richtige Wortwahl, die zu finden die Aufgabe des Dichters ist, garantiert eine korrekte Beschreibung. Die Idee einer Entsprechung von Natur und Sprache findet sich in zahlreichen Artikeln und Essays. Sie begründet ebenfalls die überspitzte Argumentation Schmidts, Autoren wie Goethe fehle eine notwendige naturwissenschaftliche Exaktheit, da sich in ihren Texten Fehler finden. Diese Fehler beruhen laut Schmidt auf einer fehlenden Naturbeobachtung. Auch wenn die Darstellung offensichtlich übertrieben ist, zeigen sich dennoch Schmidts eigene Ansätze, die den literarischen Text stark an die Naturabläufe und Vorgänge der physischen Welt binden. Diese polemische Kritik an Goethe zeigt ebenfalls das angespannte Verhältnis, das Schmidt zu diesem Vorgänger hatte.

Die Natur ist bei Schmidt ambivalent. Er unterscheidet zwischen der körperlichen, triebhaften und ehrgeizigen Natur, wie sie zum Beispiel in den meisten Menschen vorherrscht. Diese bringt nur Zerstörung und vergrößert das Leiden der Menschheit. Die reine oder wirkliche Natur hingegen ist friedvoll, geistig und abstrakt.

Die Opposition von Text und Welt ist in der SdA besonders virulent durch die unkonventionelle Schrift. Anhand dieser Veränderungen von Orthographie, Neologismen und Doppelschreibungen wird Sprache sichtbar gemacht. Sie bekommt eine körperliche Gestalt, die den normalerweise abstrakten Charakter von Schrift überschreitet. Sprache und Schrift scheinen hier die körperliche Welt ersetzen zu wollen. Die Symbolisierungen, Zeichnungen und Bilder mystifizieren jedoch gleichzeitig die Sprache der SdA und zeigen damit ein typisches Spiel Schmidts, dessen Texte zwischen den Polen der Rationalisierung und der Mystifizierung oszillieren. Dadurch, dass die Sprache materiellen Charakter erlangt, kann sie sich ein Spiel mit dem Sichtbaren erlauben: Wie die religiösen Illusionen auf Spenser-Island gibt sie vor, sichtbare Realität zu sein. Durch die Übertreibung und offensichtliche Zurschaustellung (*mise en abyme*), transformiert sie sich jedoch in einen Mythos – im Gegensatz zu den Täuschungen auf Spenser-Island. Die Sprache der SdA substituiert daher, trotz ihrer Erweiterungen, Sichtbarmachungen und Konkretisierungen, nicht die physische Welt. Die Sprache

wird Mythos, Bild und Kunst und verdeutlicht damit ihre artistische Natur, wohingegen die physische Welt als *physis* notwendiger Gegenpol ist. Die Sprache der SdA geht in ihrer Unkonventionalität zwar über die Grenzen traditioneller Sprache hinaus, lotet diese Grenzen jedoch aus. Sie macht sie deutlich und bestätigt sie dadurch. Dieses Austesten der Sprache ist eine Kritik der Sprache, die ebenfalls ein melancholisches Moment zur Folge hat: Der Autor muss die Grenzen der Sprache und die Begrenzung der Schriftwelt akzeptieren. Die versöhnliche Haltung von physischer und poetischer Welt drückt damit auch ein Moment der Krise von Schmidts Dichtung aus. Die Synthese von Dichtung und Wissenschaft liegt damit in einem Konzept von Rationalität begründet, das Kunst und Natur, das Künstliche und das Organische vereint. Bei Schmidt finden sich eine harmonische Auffassung von Bewusstsein und Reflexion durch den Menschen und einem organischen Prozess, die beide (Bewusstsein und Natürlichkeit) die gleiche Rationalität aufweisen. Diese ideale Rationalität setzt sich von den destruktiven Elementen der Triebe, Körperlichkeit, Ehrgeiz, Lüge und dem „Geschwätz“ der unwissenschaftlichen Dichter ab.

V. Fazit

Die Analyse des paradoxen Bildes der Wissenschaften im Werk Arno Schmidts hat eine differenzierte Reflexion des Autors gezeigt, der zahlreiche Aspekte der Wissenschaften in seinem Werk darlegt und reflektiert. Schmidt dekliniert das Thema der Wissenschaften anhand verschiedener Oppositionen und integriert Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit in seine poetologische Konzeption. Die Aspekte der Naturwissenschaft sind vor allem konstitutiv für die kreative Schöpfung, die Textkomposition durch andere Texte und die Textform des konzisen Berichtes. Neben der großen Faszination der Naturwissenschaften, die im Werk zum Ausdruck kommt, macht Schmidt jedoch ebenfalls die Grenzen der Naturwissenschaften deutlich. Sie sind auf das Sichtbare und Messbare begrenzt und daher ursprünglich auf die materielle, physische Welt beschränkt. Die Kritik

an den Naturwissenschaften ergibt sich einerseits aus dem Überschreiten ihrer Kompetenzen und andererseits aus der späteren Ansicht, beziehungsweise Einsicht, dass diese Begrenzung eine Beschränkung ist. Bereits in „Leviathan“ verdeutlicht und kritisiert Schmidt den autoritären Wahrheitsanspruch der Wissenschaften, den sie formulieren, obwohl ihre Methoden im Bereich des Unsichtbaren und Unmessbaren nicht greifen. In der SdA wird diese Begrenzung abschließend noch einmal vorgeführt. Schmidts Werk verdeutlicht die Komplementarität von Literatur und Wissenschaft, Text und Welt, die sich auf unterschiedliche Bereiche beziehen. Der etwas ambivalente Schluss der SdA, melancholisch aber versöhnlich, veranschaulicht noch einmal die notwendige Symbiose.

Anders als in C.P. Snows Idee eines Konfliktes zwischen den beiden Kulturen, die nicht miteinander kommunizieren, sieht man bei Schmidt ein viel differenzierteres Bild zweier komplementärer Bereiche, die zwar die Tendenz haben, den anderen wegzudenken und allein einen Wahrheitsanspruch zu formulieren, dies jedoch nicht können. Ihre Verschränkungen und Interdependenzen werden deutlich gemacht und in Beziehung zu Politik, Religion und Mythos gesetzt.

Die Kontroverse zwischen Schmidt *mathematicus* und Schmidt *bluffeur* erweist sich damit in ihren beiderseitigen Zuspitzungen als unzutreffend, da Schmidt das Verhältnis von Wissenschaft und Literatur produktiv in sein Werk aufnimmt. Er lotet die unterschiedlichen Bereiche, Methoden und Wirkungsfelder aus und stellt Vor- und Nachteile beider Disziplinen dar sowie deren Versprechungen und auch Bedrohungen. Während die Wissenschaften Gefahr laufen, einen autoritären Diskurs zu bedienen, ist die Literatur durch ein Abdriften in den Bereich der Spekulation und des „Geschwätzes“ gefährdet. Wissenschaft und Literatur befinden sich daher bei Schmidt in einer symbiotischen Beziehung, die den jeweils anderen Bereich vor diesen Gefahren bewahrt. Die wissenschaftliche Literatur Schmidts speist sich aus Fakten, Analysen und Observationen (wissenschaftliche Seite) und erweitert ihre Beschreibungsmöglichkeiten, indem sie Grenzen sprengt und herkömmlich nicht Erfassbares darstellt (literarische Seite).

Thèse de Doctorat

Kathrin Friederike SCHNEIDER

Arno Schmidt et les sciences.

Arno Schmidt and science.

Résumé

L'œuvre poétique d'Arno Schmidt (1914-1979) laisse apparaître une perspective paradoxale sur les sciences naturelles, thématissant de manière originale le conflit des « deux cultures ». Dans ses textes, Schmidt confronte un emploi de savoirs et d'images scientifiques à une mystification poussée de ces éléments intégrés. L'analyse de trois ouvrages, *Léviathan*, *La République des Savants* et *L'École des Athées*, soulève des pistes de réflexion variées sur les méthodes et les concepts scientifiques qui contribuent, à l'intérieur de l'œuvre de Schmidt, à une définition poétologique. S'enracinant dans le *topos* d'une lecture du monde, Schmidt fait une analogie entre le géographe et l'écrivain, qui lui permet de développer une réflexion sur l'observation et la lecture ainsi que sur la description et la rédaction de texte, tout en exprimant une revendication littéraire-scientifique.

L'auteur met en scène les notions de *rationalisation* et de *mystification*, d'*enchantement* et de *désenchantement*, à la fois en admirant et en critiquant les sciences naturelles. Celles-ci peuvent en effet aussi bien s'opposer à l'écriture poétique que se joindre à elle, ce qui conduit l'auteur à formuler une définition précise de sa poétologie à travers une composition hétérogène du texte, une création « calculée » et une forme littéraire et graphique inouïe. La construction du texte, comme description d'une exploration géographique ou d'une histoire fantastique, s'associe à une écriture ambiguë qui représente simultanément la clarté et l'hermétisme, la concrétisation et le chiffage, la mystification et le déchiffrement, éclairant sur les convergences et les limites de la littérature et des sciences.

Mots clés

Arno Schmidt, littérature allemande, XX^e siècle, Léviathan, La République des Savants, L'École des Athées, Déchiffrement, Conflit des deux cultures

Abstract

The poetic work of Arno Schmidt exhibits a paradoxical perspective on natural sciences representing in an original way the conflict between “two cultures”. Schmidt confronts in his texts a use of scientific knowledge and images with an advanced mystification of these integrated elements. The analysis of three books, *Leviathan*, *Egghead Republic* and *The School for Atheists*, emphasizes the varied reflection of scientific methods and concepts that contribute, within the work of Schmidt, to a poetological definition. Rooted in the *topos* of reading the world, Schmidt draws an analogy between the geographer and writer. This analogy allows him to develop a reflection on observation and reading as well as description and writing, making a literary-scientific claim.

The author depicts the concepts of *rationalization* and *mystification*, *enchancement* and *disenchancement*, at the same time admiring and criticizing natural sciences. These can both oppose and unite in poetic writing, which leads the author to an explicit definition of his poetology through a heterogeneous composition of the text, a “calculated” creation and a distinct literary and graphic form. The construction of the text, as a description of a geographical exploration or as a marvelous adventure, together with an ambiguous writing style represent simultaneously clarity and hermeticism, embodiment and encryption, mystification and decryption and thereby illuminate the convergences and limits of literature and science.

Key Words

Arno Schmidt, German literature, 20th century, *Leviathan*, *Egghead Republic*, *The School for Atheists*, Decryption, Two cultures conflict