

La tentation de l'immobilité ou l'homme qui courait à sa perte
Peter Härtling, *Niembsch ou l'immobilité*, suite musicale,
traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Seuil,
collection « Points-roman », 1985, 158 p.

Diane-Monique Daviau

Volume 27, Number 5 (161), October 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60422ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Daviau, D.-M. (1985). Review of [La tentation de l'immobilité ou l'homme qui courait à sa perte / Peter Härtling, *Niembsch ou l'immobilité*, suite musicale, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Seuil, collection « Points-roman », 1985, 158 p.] *Liberté*, 27(5), 165–169.

DIANE-MONIQUE DAVIAU

**LA TENTATION
DE L'IMMOBILITÉ
OU
L'HOMME QUI COURAIT
À SA PERTE**

Peter Härtling, Niembsch ou l'immobilité, suite musicale, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Seuil, collection «Points-roman», 1985, 158 p.

Vous me faites peur, Niembsch, laissez là vos chimères, où cela peut-il bien mener?

Vous posez vous-même la question. Elle m'intéresse, Zarg, voilà tout.

D'abord poète et essayiste, c'est par son deuxième roman, *Niembsch ou l'immobilité*, que Peter Härtling s'est fait connaître du public français: pour ce roman paru en Allemagne en 1964, on lui a décerné en 1966 le Prix du meilleur livre étranger.

Le personnage central, Nikolaus Niembsch, de son vrai nom Nikolaus Franz Niembsch, Edler von Strehlenau, était mieux connu sous le nom de Nikolaus Lenau. Poète, obsédé par le personnage de Don Juan, il avait rêvé de lui consacrer une œuvre, restée inachevée et dont le fragment ne fut publié qu'après sa mort. Lenau, poursuivi jusqu'à la démence par Don Juan, finit ses jours dans un asile d'aliénés à

Oberdöbling près de Vienne où il mourut en 1850 à l'âge de quarante-huit ans.

Dans son introduction aux lettres de Nikolaus Lenau à Sophie von Löwenthal qu'il a éditées en 1968, Härtling écrit: «Niembsch, un compagnon de Shelley et Byron, un propagandiste hautement musical du vague à l'âme, a mené une vie qui, du point de vue de la postérité, est son œuvre la plus réussie, un poème, écrit sur les lignes de la résignation et de la folie, de la passion sans scrupules et des éruptions inattendues. Il souhaitait être aimé, souhaitait tout autant que l'amour se refuse à lui. Le tourment éloquent de la distance était l'élément qui le poussait à écrire.»

En prenant comme exemple cette vie mouvementée, Härtling a composé une suite musicale où les nombreuses aventures amoureuses de Niembsch répondent au thème fondamental, celui de l'obsession, de la tentation de l'immobilité. La thèse qui supporte le jeu et les expériences de Niembsch se trouve résumée dans cette citation de Kierkegaard qui sert d'épigraphe au livre: «La répétition et le souvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées. Car ce qui est rappelé à la mémoire est du passé, est répétition dirigée vers le passé, tandis que la répétition proprement dite est un phénomène de mémoire dirigé vers l'avenir.»

L'instant parfait dont rêve Niembsch, cette «chose ronde, telle qu'en elle-même», cette pénétration du moment présent tel qu'il est pressenti à l'apogée de l'acte d'amour ou à la fin de l'agonie, sur un lit de mort, et grâce auquel l'instant participe à l'éternité, Niembsch est convaincu qu'on ne peut l'atteindre que par la répétition. C'est pourquoi il multiplie ses aventures. «Le corps n'a jamais qu'un seul et même désir: sortir du temps et entrer dans l'oubli total de l'étreinte», dit-il. «C'est cela précisément que je m'étais donné pour tâche, peut-être pour apaiser une peine de cœur dont j'ai souffert cruellement tout au début de ma route, en lui superposant aventure sur aventure et en l'oubliant par le renouvellement.»

Or, et c'est là le drame, l'immobilité que Niembsch entrevoit parfois se dérobe constamment à lui et le condamne à de nouvelles aventures dont il devient, à l'instar de Don Juan, la victime autant que le héros. Au lieu de se rendre maître du temps, de l'abolir, il ne parvient qu'à s'exclure de lui-même et à sacrifier l'amour à son désir d'immobilité; poussé par une force, il apparaît comme «un homme qui ne peut s'arrêter», qui perd tout et se perd lui-même en s'abandonnant à ses chimères. «Il avait perdu le visage aimé parce qu'il avait voulu saisir le temps», dira le mari d'une de ses maîtresses, «il avait perdu le temps, parce qu'il voulait atteindre l'espace inerte et immobile. Il avait perdu l'espace, parce qu'il était sorti de lui-même.»

De cette vie sombrant peu à peu dans la démente, Härtling n'a retenu que les traits principaux pour reconstituer, au-delà de l'anecdote historique, une unité psychologique et métaphysique. Quelques repères biographiques: le roman commence au moment où Niembsch rentre d'Amérique; nous sommes en 1833 (dans la vie de Lenau, ce retour eut lieu après un séjour d'un an dans le «Nouveau Monde» où son projet de s'établir sur une ferme échoua lamentablement). Un retour en arrière présente Niembsch étudiant à Vienne où il aurait contracté une maladie vénérienne qui le préoccupera longtemps. L'année passée chez les Kerner au milieu du cercle des poètes souabes constitue une autre étape importante que l'auteur a retenue et intégrée dans son récit.

Afin de garder le jeu libre des limitations que trop de précisions historiques auraient imposées, l'auteur a également choisi de transformer les noms des personnages secondaires. Ainsi, Uhland devient Roller, Justinus Kerner devint Kürner, Sophie von Löwenthal, la femme si longtemps courtisée, reçoit le nom de Karoline von Zarg; on reconnaît aussi, bien que le personnage ait subi de profondes transformations, Marie Behrends sous les traits de Juliette; quant aux deux sœurs, Maria et Margarethe Winterhalter, elles ont été inventées pour les besoins du récit.

Invention d'ailleurs fort réussie et très efficace par rapport à la réflexion érotique.

A côté de ces manipulations de premier niveau, l'auteur s'est permis, dans son jeu avec la fiction, un montage assez étonnant qui englobe des miroirs tendus vers le passé (Niembsch devenant la reproduction de Don Juan) et d'autres tournés vers l'avenir (Niembsch préfigurant des personnages ou des théories qui n'existent pas encore ou ne sont pas encore connus dans son présent à lui). Comme le temps à venir après Niembsch correspond pour nous à un passé, le jeu avec la temporalité et la chronologie a ici quelque chose de particulièrement fascinant: il permet à l'auteur de présenter des faits ayant l'apparence de prophéties que nous reconnaissons comme s'étant «réalisées». Trois exemples de ce jeu: lorsque Niembsch, pour donner du poids à ce qu'on qualifie chez lui d'élucubrations, dit: «Quelqu'un prêchera un jour, j'en suis certain — fût-ce un Danois — la philosophie de la répétition.» Puis ce passage où Kürner, répondant à ses amis qui lui demandent de quoi a l'air Niembsch, fait une description extrêmement détaillée du danseur Rudolf Noureev. Lorsqu'on lui oppose que ce danseur si minutieusement décrit n'a rien à voir avec le poète Niembsch, Kürner s'écrie: «Voilà de quoi il a l'air, de quoi il aura l'air. Que voulez-vous de moi? Son passeport? Son histoire? Il les a perdus. Ce n'est pas exact: il les trouvera. Ne redoutez pas de telles apparitions, ce sont les vrais reflets de notre pensée.» Ensuite, vers la fin du récit, ces vers que Niembsch récite et reconnaît ne pas être siens: à cette époque, ils n'ont pas encore été écrits puisque l'auteur du poème, Max Herrmann-Neisse, n'est pas encore né.

Härtling a aussi réussi le tour de force de nous faire *entendre*, par le biais d'une prose toute musicale, à quel point Niembsch, qui rêvait de mots vides sans lien entre eux, était pourtant enchaîné au langage. Parlant une langue élégante, lyrique et quelque peu précieuse, Niembsch apparaît rapidement comme quelqu'un qui «sans la réalité des mots (...) était

impuissant, ne voyait rien et ne sentait rien». La composition musicale de *Niembsch ou l'immobilité*, en refusant de développer le récit selon des critères chronologiques, permet également à l'auteur de montrer les différentes facettes d'une totalité intemporelle. Le thème traité impose à l'écriture son style, son rythme, son phrasé. Mais l'écriture de son côté contribue à mettre en évidence les contradictions profondes qui sont au centre du drame de Niembsch, à nous faire sentir les dissonances que des mots auraient été incapables d'exprimer à eux seuls. La musique de Härtling se retrouve certes dans la langue, mais on sent bien qu'elle prend naissance au-delà des mots. Le traducteur de ce roman a su redonner le mouvement du texte original: la «version» française est impeccable, on peut sans exagérer parler ici d'une transcription musicale.

Si Niembsch «eût plus volontiers chanté qu'écrit», le roman de Härtling, pour sa part, est un livre chantant où chaque phrase fait entendre ses mots, ses idées, pendant qu'on la lit. Le sous-titre n'est pas là que pour faire jolie: il s'agit véritablement d'une suite musicale.