Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 3

Artikel: Du drame religieux au théâtre socialiste : Hrotsvit de Gandersheim et Peter Hacks

Autor: Lenschen, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870738

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DU DRAME RELIGIEUX AU THÉÂTRE SOCIALISTE HROTSVIT DE GANDERSHEIM ET PETER HACKS

Dans la tradition de Térence, Hrotsvit de Gandersheim composa, dans l'Allemagne du Xe siècle, des drames religieux en langue latine. Notre choix s'est porté sur *Dulcitius*, dans l'intention d'en montrer les divers aspects, aussi bien spirituels qu'érotiques. Mille ans plus tard, Peter Hacks, auteur d'orientation marxiste, reprend la thématique chrétienne des pièces de Hrotsvit pour en donner une interprétation critique.

En apercevant les trois prisonnières pour la première fois, le gouverneur ne songe nullement à se contenir: mais qu'elles sont belles, qu'elles sont attrayantes, dit-il aux gardes. Pas un mot du crime qui doit bien être la cause de leur arrestation. Puis il ordonne de les conduire, non pas en prison, mais dans les garde-manger du palais — afin de pouvoir leur rendre visite plus aisément, comme il le dit ouvertement, sans détours, à ses soldats. La nuit venue, voulant prendre son plaisir avec elles, il agit comme un fou pour qui les objets ont perdu leur identité: il caresse, embrasse, étreint, non pas les prisonnières, mais les pots et poêles qui encombrent la pièce voisine. Il salit son visage, ses mains et ses vêtements tandis que, par une fente dans la paroi, les trois femmes l'observent et constatent du premier coup que ce sont elles que le gouverneur croit tenir dans ses bras. Il ne parvient pas à satisfaire son désir sur un plan réel et subit la contrainte d'une transposition. Et les victimes de reconnaître aussitôt le véritable objet de son acte.

En tant que consciences séparées, ces personnages ont un comportement étrange; souvent ils se solidarisent au-delà de leurs antagonismes: le gouverneur qui, lors d'un acte judiciaire, révèle ses intérêts personnels à ses subordonnés; les victimes qui, au moment même du danger, comprennent en analystes les mobiles de leur ennemi mortel. La gaîté de l'assurance chez les persécu-

tées, l'infériorité ridicule des persécuteurs — les règles du jeu social sont traversées par des conduites inattendues. S'il est criminel d'assassiner les trois femmes innocentes, seul ce crime leur donnera le martyre qu'elles désirent. C'est ce paradoxe de la victime sacrée[1] qui explique la convergence d'intérêts qui seraient, à notre avis, opposés.

Les scènes que nous venons d'évoquer proviennent d'un drame religieux du Xe siècle. L'auteur? Hrotsvit, chanoinesse à Gandersheim, en Allemagne du nord, près de Braunschweig. A en croire ses œuvres — à défaut d'archives — elle doit avoir vécu entre 935 et 973 (peut-être jusqu'aux alentours de l'an mille). Elle a composé 8 légendes, 7 drames, un poème sur les faits et gestes d'Othon Ier et une Histoire de la Communauté de Gandersheim. Pour deux de ces genres — l'histoire et le drame — elle est en fait la première femme écrivain en pays de langue allemande.

La Basse-Saxe, où est situé Gandersheim, n'avait été conquise au christianisme que quelques générations auparavant — le passage du paganisme au christianisme constitue l'arrière-plan de plusieurs des drames de Hrotsvit et devait encore vivre dans la mémoire collective de l'époque. Hrotsvit participe de cet essor culturel, que l'on a parfois nommé «Renaissance ottonienne», précédé de longues luttes civiles en Allemagne et de la victoire sur les Hongrois (955), important sur le plan politique tant extérieur qu'intérieur.[2] Othon Ier devient roi en 936, empereur en 962, les couronnements sont célébrés à Aix-la-Chapelle et à Rome, façon de signifier, par la géographie, le renouveau du pouvoir carolingien.[3] Comme Charlemagne, Othon reprend sa formation culturelle au milieu de sa vie, fait venir en Allemagne des étrangers cultivés et y fonde des écoles. Nombre de commandes artistiques — notamment en architecture et en sculpture — émanent de l'empereur en personne ou de membres de sa famille. La maison de Gandersheim, fondée par les prédécesseurs d'Othon Ier, liée étroitement à la famille impériale, est alors dirigée par une nièce de l'empereur, Gerberga.[4]

Aristocratique, par ses auteurs et mécènes, tournée vers la tradition carolingienne — si ce n'est l'héritage chrétien et antique — la culture ottonienne présente aussi tous les traits de la religiosité du Xe siècle: le transcendant semble s'ouvrir sur le quotidien, Dieu intervient dans les destinées individuelles, les reliques des martyrs provoquent des miracles. Le culte des saints et des reliques prend aux Xe et XIe siècles une dimension inconnue jusque-là.[5] A la suite de la dissolution de l'ordre ancien vers la fin

du IXe siècle, l'Eglise et les saints apparaissent comme les indicateurs d'une orientation nouvelle.

Gandersheim n'était pas un cloître, loin de là: aucune règle monastique n'y était imposée, aucun des vœux traditionnels n'y était prononcé — c'était en somme un lieu de formation exclusif, destiné aux femmes de provenance aristocratique. Ainsi Hrotsvit pouvait-elle y trouver, à côté des manuels, vulgates, légendes et apocryphes, les œuvres de Térence, Virgile, Horace, Ovide, Prudentius, Boèce, Venantius Fortunatus, Alcuin. Comme d'autres intellectuels allemands de l'époque, Hrotsvit se réfère à plusieurs reprises à Prudentius pour ce qui est des tournures et idiomes, mais c'est Térence qu'elle imite, consciemment.[6] Comme elle le déclare elle-même, c'est à Térence que remonte son inspiration pour ses propres drames — «drames à lire», comme l'étaient aussi très vraisemblablement ceux de Térence dans l'antiquité: «Or, il en est d'autres qui, tout en pratiquant les Ecritures saintes et en méprisant tout ce qui est d'origine païenne, lisent pourtant fréquemment les fictions de Térence, et, se délectant de la douceur de son discours, ne s'en souillent pas moins de pensées profanes; alors que d'autres l'aiment en le lisant, je me suis servie de ce genre même qui avait narré les égarements de femmes légères pour que soit louée, autant que mes moyens me le permettent, la chasteté des saintes vierges.»[7]

Dans cette critique, topique, d'une littérature païenne, la perfection de la forme est confrontée au vice du contenu: si la forme autorise l'imitation, le contenu, lui, demande transposition — dans la thématique, maintenue, des femmes, la chasteté s'est substituée à la lascivité. A l'image de cette transposition, le moi, l'«ego» se nomme «Clamor Validus», censé rendre le vieil allemand «hruod-svind» (son puissant, voix claire). Les étymologistes sont d'un autre avis (anc. saxon hrôt-swith = fort de gloire)[8], mais passons. Ce qui est remarquable, c'est que Hrotsvit ne latinise son nom que dans ce seul contexte, où c'est précisément l'imitation qui est thématisée. Ailleurs elle se nomme toujours «Hrotsvit». Etait-elle plus proche de Térence qu'elle ne le pensait elle-même? A en croire ses déclarations, l'imitation s'en est tenue au genre («genus»), témoin les scènes initiales, les exit dramatiques, les scènes d'écoute et de déguisement, les exclamations et les phrases elliptiques, etc.[9] Reste à savoir comment l'emprunt d'une expression urbaine, concise, précise, d'une ironie recherchée, destinée à un public cultivé, pouvait servir un contenu d'une tout autre teneur, inspiré, lui, de l'hagiographie.

Ce contenu subit en effet des modifications frappantes. *Dulcitius*, la pièce dont nous avons évoqué quelques scènes, comporte un long sous-titre:

> Passio sanctarum virginum Agapis, Chioniae et Hirenai quas sub nocturno silentio Dulcitius praeses clam adicit, cupiens earum amplexibus saturari; sed, mox ut intravit, mente captus ollas et sartagines pro virginibus amplectendo osculabatur, donec facies et vestes horribili nigredine inficiebantur. Deinde Sisinnio comiti iussu perpuniendas virgines cessit; qui, etiam miris modis illusus, tandem AG. et CHION. concremari et HIR. iussit perfodi.[10]
>
> Passion des saintes vierges Agape, Chionia et Irène, visitées dans le silence de la nuit par le gouverneur Dulcitius désirant se satisfaire dans leurs bras; mais à peine entré, troublé dans sa raison, il embrasse les pots et poêles au lieu des femmes vierges jusqu'à se salir la face et les vêtements d'une noirceur horrible. Puis il transmet au comte Sisinnius l'ordre de punir les vierges: ce dernier tombe également sous le charme des illusions, cependant il fait brûler Agape et Chionia et transpercer Irène d'une flèche.

Ce résumé, comme la pièce elle-même, quoique dans une moindre mesure, développe un épisode qui n'occupe qu'un dixième du texte de la source.[11] Dans cette martyrologie au féminin, Dulcitius, l'antagoniste masculin, est deux fois mis en évidence. Le résumé va jusqu'à commettre une inexactitude en sa faveur: il aurait «cédé» («cessit») le cas des trois femmes au comte Sisinnius, alors que, dans la version dramatique, il s'est simplement endormi...

Le drame de Hrotsvit commence avec la décision des trois jeunes femmes de se vouer à la chasteté; Régine Pernoud a souligné la valeur de ce choix dans l'Antiquité tardive: «prononcer librement le vœu de virginité revenait à proclamer la liberté de la personne et son autonomie de décision»[12].

Les trois sœurs refusent de renoncer au christianisme et d'accepter les mariages païens que l'empereur Dioclétien leur a réservés. Là-dessus, elles sont remises à Dulcitius qui doit les juger. Ce dernier réagit immédiatement à leur beauté et s'en ouvre, non aux femmes elles-mêmes, mais à ses soldats. Lui, l'homme qui, de toute la pièce, s'impose le plus assidûment aux trois femmes, n'a droit à aucun dialogue avec elles. La source ignore ces dialogues, étranges, avec les soldats, mais indique que

Dulcitius aurait promis la liberté aux prisonnières si celles-ci répondaient à ses désirs. Sans s'arrêter à ce chantage, Hrotsvit concentre l'action sur l'apogée, la tentative de viol — procédé magistral, souvent mentionné, d'ailleurs, par les commentateurs. L'acte manqué grâce à la batterie de cuisine, la source se contente de l'évoquer dans l'écho des psaumes chantés par les victimes qui ne s'aperçoivent de rien. Hrotsvit fait des trois femmes autant d'observatrices qui ont leur mot à dire. Si une telle description, en situation, d'un événement sans paroles répond aux exigences d'un drame destiné à la simple lecture, elle souligne du même coup l'inversion des forces — jusqu'au rire libérateur: «ridiculum» dit Chionia en observant Dulcitius.

Humour de cuisine? Sans doute, et du genre que l'on rencontre dans la comédie romaine (exemple: l'*Eunuque* de Térence, 814 et suiv.[13]) et dans la poésie courtoise carolingienne. Mais ici, l'humour traverse la situation de tentation, dont le symbolisme chrétien a certainement gardé la signification au Xe siècle. Agape, l'une des trois femmes, interprète la noirceur que Dulcitius doit aux poêles et chaudrons: «Decet, ut talis appareat corpore, qualis a diabolo possidetur in mente.»[14] («Il n'est que juste qu'il apparaisse dans son corps tel qu'il est dans son esprit, possédé par le diable».) De même, la nuit est un signe biblique et liturgique du mal et de la tentation. On trouvera des analogies entre le gouverneur noirci et l'image du diable au moyen âge; les cuisines peuvent évoquer l'enfer dans les descriptions médiévales et les récipients (ollae) le péché, Satan ou, plus précisément, les désirs sexuels. Exemple, les analogies de Hrabanus Maurus: «mens reproba... mentem reprobam desideriis carnalibus inflammatam... malitia diaboli...»[15]. Cette scène, quoique burlesque, ne sort pas du répertoire hagiographique, et traduit une étape dans la traversée des tentations, ici les tentations de la chair.[16]

Le moyen âge connaissait aussi une tradition proverbiale qui entre dans la thématique de cette scène (ce parallélisme n'a pas encore fait l'objet d'une étude détaillée[17]) et qui dit en substance: qui se frotte aux vieux pots aura vite fait de se salir. «Tangentem cacabi maculat fuligo uetusti»[18] est l'une des formules les plus anciennes, attestée dans un manuscrit du XIIIe siècle («La crasse du vieux chaudron salit celui qui le touche»). De même en allemand, dans un sermon du XIIIe siècle:

> Die fünfte sache ist, daz daz herze nit entreinet werde mit unreinen gedenken: wan wer sich dik an den kessel ribet, der

> wirt masig. Also geschiht der sele und dem herzen, daz mit bösen dingen umb gat, daz wirt entreinet.[19]
>
> Le cinquième point est que le cœur ne doit pas être souillé de pensées impures: car celui qui se frotte trop souvent aux chaudrons, celui-là se salit. Il en va de même pour l'âme et le cœur qui s'adonnent aux choses mauvaises, ils se salissent.

L'abandon aux pensées ou personnes mauvaises a des conséquences négatives pour l'être humain, voilà le thème de nombre de proverbes jusqu'à Luther: «Daher ein gemein sprichwort gehet: man sol sich nicht an alte Kessel reiben, man fehet sonst rom.»[20] («Voilà pourquoi le proverbe dit: il ne faut pas se frotter aux vieux chaudrons, sinon on en prend la crasse».) Ce savoir populaire, venu tout droit des cuisines médiévales, Dulcitius l'ignore et tombe dans le ridicule.

L'insolite, c'est que les scènes que Hrotsvit fait suivre ne concernent pas les trois femmes, mais Dulcitius, l'antagoniste, l'homme: fuite des soldats, effrayés par ce personnage noirci qui sort des garde-manger; il leur parle, ils reconnaissent sa voix mais voient en lui une «imago diaboli», un «fantasma» qui les menace. Même accueil par les gardes du palais impérial, où il veut se plaindre: ils le chassent en l'accablant d'injures. Sa femme, venue à sa rencontre en gémissant, le reconnaît enfin et lui dit que les «maleficia» des Chrétiennes ont atteint ses facultés et l'ont rendu ridicule sans qu'il le sache. Il est vrai que la source expose les lignes de l'action, mais c'est Hrotsvit qui approfondit la problématique de celui qui devient étranger à lui-même. La source situe la confusion avant tout au niveau de la vision: «Clauserat enim diabolus oculos eius nec poterat se ipsum attendere»[21] («Or le diable lui avait fermé les yeux afin qu'il ne puisse plus tourner son attention sur lui-même») — alors que chez Hrotsvit, le gouverneur, dérouté par le comportement des autres, se met à douter de sa propre identité: «et quicumque me aspicit, velut horribile monstrum fastidit»[22] («Et quiconque m'aperçoit, voit en moi un monstre horrible»). Quelques attaques de la part de ses subordonnés, et sa position dans la société perd toute solidité — ce passage fait déjà penser au «néant de l'existence»[23]. Aucune réponse ne lui parvient du côté des trois femmes dont il est pourtant si friand, en paroles. Lorsqu'il les approche lourdement, elles deviennent pour lui des objets inanimés; sa femme (lisible, sans doute, en termes maternels) est sa seule sécurité; à peine revenu à lui, il ordonne d'amener les trois femmes, de les dévêtir publiquement

afin qu'elles puissent connaître, pour une fois, les plaisanteries de l'adversaire.[24] Comme le montre la scène qui suit, rien de tel ne réussit: malgré tous leurs efforts, les soldats ne parviennent pas à arracher les vêtements qui leur collent au corps comme une peau. Et le magistrat Dulcitius qui veut superviser la scène est tombé dans un sommeil si profond qu'il est impossible de le réveiller.

Pour la suite des opérations, les soldats se voient obligés de s'en référer à l'empereur en personne. Ainsi disparaît de la scène le grand magistrat Dulcitius, qui n'a pu échanger une seule parole avec les trois femmes et dont les actes se sont révélé autant d'échecs — spécimen précoce de cet «homme soldatesque» qui est incapable d'enlever sa carapace et par là inapte à tout échange émotionnel. Si ce drame a connu quelque succès par la suite — et jusqu'à nos jours, comme nous allons le voir — n'est-ce pas dû, en partie, à l'amplification magistrale, du point de vue dramatique, de ce rapport ambigu, inversé, dont la source ne donne qu'un énoncé rectiligne?

L'empereur remet le cas des trois femmes au comte Sisinnius. On a relevé la symétrie possible pour une lecture allégorique des personnages: les protagonistes féminines se nomment Amour, Neige (Pureté) et Paix. Quant aux persécuteurs masculins[25]: Dioclétien essaie de convaincre les femmes de se marier, ce qui est une façon d'éveiller leurs passions; Dulcitius — le seul homme à être marié explicitement — représenterait la séduction en dehors du mariage; Sisinnius serait l'indice de la mort. Cependant, leurs sphères ne sont pas totalement hermétiques l'une à l'autre. Sisinnius interroge d'abord les aînées: sur leur refus de sacrifier aux dieux, il les condamne au bûcher. Elles meurent, mais par miracle leurs corps, cheveux et vêtements restent intacts. Puis le comte menace Irène, la plus jeune des trois. Il lui promet tourments et tortures, y compris une carrière forcée au bordel (le thème de la sexualité est donc poursuivi: le mariage, première menace, s'ouvre sur une seconde, la sexualité extra-conjugale, puis une troisième: la prostitution). Irène n'est pas impressionnée, sachant que même prostituée elle sera jugée sur ses intentions et non sur ses actes. Par un miracle, son entrée au bordel est empêchée: deux hommes (anges?) l'emmènent au sommet d'une montagne, se référant à un ordre fictif du comte. Informé par ses soldats, fou de rage, Sisinnius chevauche vers la montagne, aperçoit Irène au-dessus de lui, mais malgré ses longues recherches ne trouve aucun chemin qui le conduise au sommet. C'est alors que l'un de ses soldats tue Irène d'une flèche. En haut la martyre triom-

phante, en bas le païen en peine qui entend les paroles de la sainte sans pouvoir l'atteindre — c'est par cette saisissante technique de l'espace symbolique, qui rappelle les miniatures ottoniennes, que se termine le drame.

Mille ans plus tard, en 1975, alors que fêtes commémoratives et publications scientifiques célébraient Hrotsvit, eut lieu, au Théâtre Maxim Gorki, à Berlin-Est, la première d'une pièce de Peter Hacks intitulée «Rosie rêve»[26].

Depuis ses débuts, Hacks a sans doute plaidé en faveur d'une littérature sur la littérature, pensant que la sphère du «vécu intellectuel»[27] était l'objet par excellence de l'art moderne. Il a sans doute composé d'autres pièces historiques, donnant la préférence aux époques qui montrent la progression de l'histoire[28], comme celle, par exemple, de Christophe Colomb. On peut tout de même se demander comment les martyres de Hrotsvit ont pu intéresser un marxiste comme Hacks. La postface de *Rosie träumt*[29] l'explique.

Hrotsvit aurait en effet compris qu'une pièce de théâtre de la fin de l'Empire romain ne pouvait se passer d'une histoire d'amour. La vie privée pouvait ainsi s'articuler sur les formes sociales. Face à l'amour et au politique, Hrotsvit aurait eu une position sans doute moins désastreuse que nombre d'auteurs dramatiques plus récents. Le lien entre ces deux thèmes a motivé le choix de Hacks qui s'est porté sur le *Gallicanus* de Hrotsvit pour ce qui est de la charpente de sa pièce: Constance, fille de l'empereur Constantin, est fiancée au général Gallican avant son départ en guerre. Constance, de son côté, s'est vouée à la virginité et fait escorter Gallican de deux chrétiens pour le convertir. Par miracle, Gallican est sauvé à l'issue d'un combat perdu; il se convertit au christianisme et renonce à Constance. Quelque temps après, il meurt en martyr.

En critique de l'idéologie, Hacks se propose de dévoiler la superpuissance romaine dans son arrogance décadente envers les autres peuples; le pouvoir illimité du père romain sur sa fille; le caractère de classe d'une guerre que les généraux ennemis dirigent au départ d'une même colline pour des raisons de commodité, alors que leurs armées s'entre-tuent, etc. Il s'agit non pas de montrer un «comportement semi-conscient dans un monde incompris»[30], mais d'activer les effets de distance afin de susciter la révolte et le raisonnement. Le passé n'est plus à l'abri de l'ironie, l'hyperbole héroïque se fractionne sous une critique qui est loin d'être solennelle et dépourvue d'humour...

Au dire de Hacks, la société de la RDA est entrée en «phase postrévolutionnaire»[31], ce qui autorise l'écrivain à se réclamer d'un «classicisme socialiste», c'est-à-dire d'un théâtre qui aura dépassé la position didactique pour s'adresser à toutes les «facultés de l'homme: à la sensibilité, la sensualité, l'intérêt politique, et bien sûr aussi la raison»[31]. Hacks a intégré dans la structure du *Gallicanus* des extraits d'autres pièces de Hrotsvit: du *Gongolf*, de l'histoire de la conversion d'une prostituée par un ermite *Pafnutius*, et du *Dulcitius*. La protagoniste de sa pièce, c'est Roswitha, devenue fille de l'empereur (prenant donc la place de Constance). Ses deux aînées, leur père les a déjà fait exécuter, puisqu'elles avaient refusé les avances de Gallican, voulant rester épouses du Christ. Rosie ne se sent pas moins portée vers Jésus, mais, se sentant appelée à sauver Gallican, elle accompagne le païen au camp en tant qu'esclave. Avant la bataille, Gallican veut la violer, mais son serviteur ne parvient pas à la dévêtir. Quant au général, il prend le poêle pour Roswitha, caresse et embrasse la tuyauterie jusqu'à faire tomber toute l'installation. A l'instant même, les trompettes annoncent le combat et Gallican tient d'office un discours enflammé. La perte relationnelle de l'homme soldatesque est maintenue, mais non celle de l'identité. L'incident vestimentaire précède la tentative de viol (alors qu'il la suit dans le texte de Hrotsvit): il me semble que Hacks a passablement réduit la complexité des personnages de Hrotsvit, quelque virtuoses que soient la technique de la distance, le maniement du langage et la conduite de l'action[32].

Par d'autres miracles — tout aussi ironiques, évidemment — Rosie sauve la bataille pour les Romains qui, comme elle l'explique au réticent Gallican, préparent déjà le terrain du christianisme à venir. La tentative de Gallican de corrompre Rosie sous l'influence d'une prostituée échoue comme tout le reste. Lorsqu'elle est parvenue au stade de martyre, Gallican la suit dans la mort, non par conviction chrétienne, mais par sympathie et désespoir politique. Ils se retrouvent dans un paradis où l'on ne sait rien de précis concernant Dieu. Le dénouement de la pièce reste en suspens.

Hacks dit, en postface, qu'il a «ramené Hrotsvit du piédestal divin de l'auteur à la position attaquable de la brebis d'extrême-gauche»[33]. Voulant la nommer «une fille de tendance apostolique»[34], il reste en suspens au milieu du mot: «une fille de l'Apo...»[35] — allusion à l'opposition extra-parlementaire (*a*usser-*p*arlamentarische *O*pposition) qui s'est exprimée en RFA et à

Berlin-Ouest dès 1967. La Rosie de Hacks fait penser au mouvement estudiantin où les femmes ont commencé à prendre leur place. «L'impatience de l'avenir»[36] dit Rosie, non sans ironie, en parlant de son péché capital — elle arrive en retard aux rendez-vous décisifs... Les allusions de ce genre sont nombreuses: la «police secrète» de Rome ne renvoie pas uniquement à Rome[37] et l'odyssée de Rosie qui suit Gallican à la guerre suggère la «longue marche à travers les institutions» qui était proclamée à l'époque[38].

Quant au dénouement, resté en suspens, il faudra bien le lire comme un constat négatif de la part de Hacks: le but visé par Rosie est plus éloigné qu'elle ne l'avait pensé; elle n'en a réalisé qu'une étape. Mais si Gallican, le politicien «réaliste» qui n'a jamais admis la réalité de la perfection, a dépassé sa position initiale, c'est bien grâce à Hrotsvit/Rosie.

Walter LENSCHEN.

NOTES

[1] René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 13. «Il est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée [...] mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas.»

[2] Hans Jantzen, *Ottonische Kunst*, Hamburg, 1959, pp. 157-164.

[3] Hrotsvit, quant à elle, considère que la dynastie ottonienne se base sur une «translatio regni» qui a eu lieu entre les Francs et les Saxons; cf. Helene Homeyer, *Hrotsvithae Opera*, Paderborn, 1970, p. 406. (= Gesta Ottonis, v. 1-5)

[4] Op. cit., p. 40.

[5] Jan Dhondt, *Das frühe Mittelalter*, Frankfurt, Fischer, 1968, «Fischer Weltgeschichte», vol. 10, p. 247.

[6] Raimund Kemper, «A propos Roswitha», *Leuvense Bijdragen*, 70, 1981, pp. 129-143. Helene Homeyer, «'Imitatio' und 'aemulatio' im Werk der Hrotsvitha von Gandersheim», *Studi medievali*, 9, 1968, pp. 966-979.

[7] Sunt etiam alii (catholici), sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, Terentii tamen fingmenta frequentius lectitant et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur (Helene Homeyer, *Hrotsvithae Opera*, p. 233).

[8] Bert Nagel, *Hrotsvit von Gandersheim*, Stuttgart, 1965, «Sammlung Metzler», M 44, p. 38.

[9] Helene Homeyer, «'Imitatio' und 'aemulatio' im Werk der Hrotsvitha von Gandersheim», op. cit., p. 975.

[10] Helene Homeyer, op. cit. p. 268.

[11] Les traits fondamentaux de cette histoire sont authentiques. Les trois sœurs trouvèrent la mort dans les persécutions sous l'empereur Dioclétien, c'est-à-dire en 303 ou 304. Edition critique de la source de Hrotsvit par Hippolyte Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, Bruxelles, 1936, pp. 228-235.

[12] Régine Pernoud, *La Femme au temps des cathédrales*, Paris, 1980, p. 25.

[13] Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1961, p. 431.

[14] A comparer, dans la source de Hrotsvit: «... talis coepit in vestibus et in facie esse qualis a diabolo possidebatur in mente» (H. Delehaye, op. cit., p. 271).

[15] Sandro Sticca, «Hrotswitha's 'Dulcitius' and Christian Symbolism», *Medieval Studies*, 32, New York, 1970, pp. 108-127.

[16] Ibid., p. 122.

[17] Je remercie mon collaborateur, M. Hans Ruef, Lausanne, d'avoir attiré mon attention sur ces proverbes.

[18] Clm 7977, München, XIIIe siècle.

[19] Franz Jostes (éd.), *Meister Eckhart und seine Jünger*, Fribourg, 1895, p. 102.

[20] Martin Luther, WA, XVI, 409, 10 (1525).

[21] H. Delehaye, op. cit., p. 231.

[22] H. Homeyer, op. cit., p. 272.

[23] Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, «10/18», 1972, p. 28.

[24] «Mando, ut lascivae praesententur puellae et abstractis vestibus publice denudentur, quo vice versa, quid nostra possint ludibria, experiantur» (H. Homeyer, op. cit., p. 273).

[25] Sandro Sticca, «Hrotswitha's 'Dulcitius'...», p. 123 ss.

[26] Dieter Schaller, «Hrotsvit von Gandersheim nach tausend Jahren», Zeitschrift für deutsche Philologie, 96, 1977, pp. 105-114.

[27] Peter Schütze, *Peter Hacks, Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas*, Kronberg, Scriptor, 1976, p. 16.

[28] Winfried Schleyer, *Die Stücke von Peter Hacks: Tendenzen, Themen, Theorien*, Stuttgart, Klett, 1976, p. 24.

[29] Peter Hacks, *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern / Rosie träumt, Zwei Bearbeitungen nach J. W. von Goethe und Hrosvith von Gandersheim*, München, 1981, pp. 124-132, «Deutscher Taschenbuch Verlag», N° 6329.

[30] P. Schütze, op. cit., p. 47.

[31] Heidi Ritter, «Zu einigen Problemen der Traditionsaufnahme bei P. Hacks», *Probleme der Kunstwirkung*, Halle (Saale), éd. Dietrich Sommer, 1979, pp. 149-154.

[32] Rolf Rohmer, «Peter Hacks», *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin, éd. Hans Jürgen Geerdts, Volk und Wissen, 1976, pp. 403-418.

[33] Peter Hacks, op. cit., p. 132.

[34] Ibid., p. 131.

[35] Ibid., p. 124.

[36] Ibid., p. 105.

[37] Ibid., p. 113.

[38] Ibid., p. 110. Sur l'APO, voir Roman Brodmann, «Von der APO zur RAF», *Stationen einer Republik*, Stuttgart, éd. Roderich Klett und Wolfgang Pohl, 1979, pp. 187-201. Karl Markus Michel und Harald Wieser, «Zehn Jahre danach», *Kursbuch*, 48, Juni 1977, Berlin, Kursbuch Verlag.

Mes remerciements sincères vont à Mme Catia Leuenberg, pour la traduction de cet article, ainsi qu'aux étudiant(e)s de Lausanne qui se sont intéressé(e)s à Hrotsvit.

W. L.