

Le kitsch et le jeu enfantin – un rapport de force(s)

Sylvia Kratochvil

Université Bordeaux Montaigne – Sciences, Philosophie, Humanités

Le droit règne ici en Milde ; la Milde
est une couronne de paix, participez
à la douce fête sacrée
qui lance les péchés en l'air et
joue avec eux comme avec des fleurs.

Robert Walser¹

Une petite histoire du kitsch pourrait commencer avec le *Trödel* qui remplit la chambre gothique de Faust ; le terme désigne un bric-à-brac de vieilleries. Faust s'exclame dans la nuit du premier acte : « N'est-ce donc point la poussière même, tout ce que cette haute muraille me conserve sur cent tablettes, toute cette friperie dont les bagatelles m'enchaînent à ce monde de vers ? »². La poussière est le résultat d'une désintégration universelle des principaux domaines l'être. Plus rien de nouveau n'en ressort. Faust est l'*individu* protéiforme qui survit à la mort de toutes ces choses qui ont appartenu aux pères, un *Kitschmensch* (« homme-kitsch ») au premier degré : « Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le pour le posséder. Ce qui ne sert point est un pesant fardeau, mais ce que l'esprit peut créer en un instant, voilà ce qui est utile ! »³. Qu'est-ce donc ce produit utile que l'esprit crée en vol ? Nous disons qu'il s'agit d'un produit qui régénère un rapport imaginaire à l'être. Le kitsch, c'est peut-être cela : un pansement de l'être.

« Acquiers-le pour le posséder ». Dans le contexte du kitsch, cela veut dire : fais de la braderie. La devise de Faust fait ressortir le caractère artificiel d'une identité érigée sur la revente de vieilles choses rénovées. C'est ce sens que prend le terme *kitschen* dans les années 1870 en Bavière, dans les cercles munichois⁴. *Verkitschen* veut dire embellir à moindre coût. Des objets hétéroclites et hors d'usage sont investis d'une nouvelle signification : ils deviennent le support d'un souvenir d'enfance, d'une promesse de bonheur, d'une cristallisation du collectif. Le kitsch, contrairement à ce que l'on croit d'habitude, ne se réduit pas à un produit de masse, il est plutôt la traduction d'une magie collective et populaire (le monde des pères) dans le régime de la propriété privée (l'économie des *pairs*, c'est-à-dire des fils)⁵. Le kitsch, sous cette forme, est un rudiment mythique. La reconfiguration des contes, chez Robert Walser, se présente en revanche

comme une traduction qui renoue avec un sentiment poétique de l'être. Nous voyons dans son drame lyrique *Blanche-Neige*, publié dans le recueil « Comédie » (*Komödie*, 1919), une traduction de ce type cherchant à dépasser le mythe. Elle pourrait illustrer cette mystérieuse « seconde technique » que Walter Benjamin évoque dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Le kitsch soulève la question du rapport entre un sentiment poétique de la beauté et l'œuvre d'art en tant que produit-production d'un sentiment factice. Ce que je vise, ici, n'est pas une psychologisation du consommateur, ni une analyse économique des moyens de production, mais une esthétique du kitsch qui prend pour point de départ la subreption que Kant décrit dans sa troisième *Critique*. L'illusion passe du domaine du beau dans la sphère du sublime : « [...] le sentiment du sublime dans la nature est le respect pour notre propre destination », écrit Kant, « respect que par une certaine subreption (*Verwechslung*) ou confusion entre le respect pour l'objet et le respect pour l'idée de l'humanité en nous *en tant que sujet* nous vouons à un objet de la nature, lequel nous rend pour ainsi dire palpable la supériorité de la destination rationnelle de nos facultés de connaître sur le pouvoir le plus grand de la sensibilité »⁶. « L'idée de l'humanité en nous » est propulsée en dehors de la sphère d'une expérience collective pour se greffer sur un objet artificiel, objet qui relève peut-être d'une seconde technique. Retraduit en nature, le respect pour l'humanité – ici assez proche d'un sentiment de sympathie, voire de l'amour – instaure le règne de la rationalité (l'intelligence du processus de reproduction) sur l'expérience sensorielle. La subreption, qui, à nos yeux, formule une mauvaise forme de la seconde technique, exprime une tendance inhérente au kitsch : le refus de la douleur, de la mort et de la sexualité qui définissent notre condition humaine⁷.

Lorsque Benjamin se penche sur le concept d'une seconde technique, il évoque fréquemment l'imagination de l'enfant. L'agrandissement et le rapetissement, la figuration et la défiguration orientent le jeu avec l'inanimé. Le concept de subreption, absent chez Benjamin, pourrait être reformulé en ces termes : échange subreptice du respect pour une culture positive contre le respect pour l'idée de l'humanité en nous en tant que collectif qui joue. Il s'agit d'une définition permettant de saisir le potentiel subversif d'un certain kitsch. Nous allons observer ce procédé dramatique dans les *Märchenspiele* de Walser (« *Märchenspiel* » = drame ludique en miniature ou « dramolet »). Les héros de Robert Walser, écrit Benjamin,

viennent de la folie, et de nulle part ailleurs. Ce sont des personnages qui ont surmonté la folie et, pour cette raison, font preuve d'une superficialité déchirante, tout à fait inhumaine et imperturbable. Pour désigner d'un mot ce qu'ils ont de charmant et d'inquiétant, on peut dire qu'*ils sont tous guéris*. Certes, nous n'apprenons jamais comment *ils ont guéri*, à moins de nous aventurer dans son *Blanche-Neige*, l'une des œuvres les plus profondes de la littérature moderne, suffisante, à elle seule, pour faire comprendre pourquoi cet écrivain, le plus ludique de tous, a été l'un des auteurs préférés de Franz Kafka⁸.

Nous reprenons la notion du kitsch pour l'insérer dans un filet noué entre des concepts qui se trouvent dans les écrits de Benjamin sur l'enfance et sur le narrateur. Ce sont, entre autres : le jeu enfantin, le conte et l'amour (voire le bonheur).

Le jeu de la seconde technique et le jeu du conte

Du jeu enfantin, étroitement lié à l'idée d'une seconde technique, se distingue la « ruse de la raison » (*Märchenvernunft*), un terme forgé par Siegfried Kracauer. Kracauer s'est prononcé sur le conte dans « Ornement de la masse » (1927) :

La *raison* (*Vernunft*) ne se meut pas dans le cercle de la vie naturelle. Son but est l'implantation (*Einsetzung*) de la vérité dans le monde. Le *conte* authentique est un rêve qui anticipe (*vorträumen*) son royaume. Ce ne sont point des histoires féeriques, mais des récits qui désignent l'advenue merveilleuse de la justice. [...] La force naturelle est vaincue par l'impuissance du bien et la fidélité triomphe sur les arts de la magie.⁹

L'expérience ci-décrite fait encourir un risque : celui de sacrifier le bien à la raison. Lorsque le conte est mis au service de la raison pure – d'où le terme d'une *Märchenvernunft* – une subreption se produit. Car comment distinguer entre le conte (populaire ? littéraire ?) et le conte « authentique » si ce n'est sur la base d'une interprétation qui introduit elle-même la contradiction dans ses termes ? L'impuissance du bien n'appartient-elle pas à un conflit extérieur – antérieur – à la dialectique de la raison ? Certes, le conte déjoue les passions profondes – la peur, l'amour, la haine, etc. – mais est-ce qu'il les expulse pour autant ? Et qu'en est-il de ces scènes de vengeance qui assombrissent parfois la fête finale ; on pense à la torture de la reine qui, chaussée de souliers en fer rouge, danse jusqu'à l'épuisement ? Comment encore décider de l'authenticité de telle ou telle version, si tout est reproduit ? « La raison qui ne se meut pas dans le cercle de la vie naturelle », ne remplit-elle pas finalement la fonction d'un exorcisme ?

Une théurgie profane passe par le *jeu* du conte, le *Märchenspiel*. Le jeu enfantin et le conte fournissent les vecteurs d'une lecture qui divise, dans la masse figurative du texte, les éléments potentiellement kitsch, comme la subreption d'un côté (on peut penser ici au conte romantique avec sa prédilection pour les poupées et pour les automates), et des éléments qui s'avancent vers une nouvelle technique comme le jeu enfantin, de l'autre. L'histoire du kitsch, lue à rebours et de façon discontinue, nous conduit au pays d'une enfance aliénée.

« L'origine de la seconde technique », écrit Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), « doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu »¹⁰. Le jeu enfantin n'est pas l'expression immédiate d'une innocence naturelle. Il s'inscrit d'emblée dans un rapport de force auquel il échappe par une ruse qui met en avant une expérience humaine – la joie de la découverte, la liberté de l'imagination, le sentiment de la grandeur, etc.

Le rêve, comme le conte « authentique », introduit des nuances dans la résistance contre la fermeture du monde. Certes, le conte de Grimm dit « s'ils ne sont pas morts, ils vivent encore aujourd'hui » (*und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute*, formule de fin à laquelle correspond, en français, « ils se marièrent et eurent

beaucoup d'enfants »), mais c'est « le premier véritable récit » et non pas la vie du présent qui se perpétue. Benjamin écrit dans *Le Conteur* :

Quand on ne savait plus vers qui se tourner, le conte portait conseil, et quand la détresse (*Not*) était à son comble, il offrait le secours le plus prompt. Cette détresse était celle du mythe. Le conte nous renseigne sur les premières mesures prises par l'humanité pour dissiper le cauchemar (*Alp*) que le mythe faisait peser sur elle. [...] dans les animaux qui viennent en aide à l'enfant des contes, il nous montre que la nature ne se sait pas seulement liée au mythe, mais bien plus volontiers se rassemble autour de l'homme. [...] Son enchantement libérateur ne met pas la nature en jeu sur un mode mythique, il la désigne plutôt comme la complice de l'homme libéré.¹¹

Benjamin compose de ces éléments utopiques – la complicité harmonieuse entre la nature et l'homme, l'entente entre les animaux et l'homme – une idée de bonheur qui ne se laisse pas réduire au plaisir que nous procure un simple jeu de forces. L'utopie de la seconde technique brise la téléologie naturelle, devenue le miroir de l'éternel retour du même. Elle décrit le moment où le masque mortuaire s'anime pour jeter un dernier coup d'œil sur les choses. La beauté, qui est le symbole de l'humain, survit dans ce nouveau visage. On la retrouve dans le conte, et notamment auprès de ces créatures qui se situent à la limite de l'apparence humaine, telles que les fées ou les sylphes. Le sublime en est une autre, puisque la rupture (« rupture de la téléologie naturelle ») et le regard différé sur soi-même *dramatisent* le conte qui se joue sur la scène de l'histoire. Ce visage nous présente une grimace dialectique : il revendique l'utopie en tant qu'éclosion *artificielle* du réveil collectif de l'enfer de l'histoire¹².

La reconfiguration du conte chez Walser – vers un kitsch au deuxième degré ?

Avant que Disney se soit emparé du sujet de Blanche-Neige pour en faire son premier long-métrage d'animation, Walser a reconfiguré trois contes de Grimm : *Cendrillon* (1901), *Blanche-Neige* (1901) et *La Belle au bois dormant* (1920). Dans son court essai sur cet auteur, Benjamin remarque : « Pour Walser, le “comment” du travail (*das Wie der Arbeit*) est si peu secondaire que tout ce qu'il a à dire est totalement éclipsé par le sens de l'acte d'écrire lui-même (*die Bedeutung des Schreibens*) »¹³. Chez Walser, le sens est intimement lié à l'avancement du « comment ». Il est immanent à la configuration de forces que le jeu dramatique saisit pour les inscrire dans un devenir ouvert. Il s'agit d'échapper à la clôture du sens. Le processus de guérison, le véritable « sens » du drame *Schneewittchen*, repose donc sur un acte performatif, en précisant toutefois que la direction n'est pas donnée à l'avance. C'est ainsi que Benjamin peut dire que la guirlande – la couronne, le lacet ou l'œillet – est la figure (*das Bild*) même des phrases walsériennes.

Le drame lyrique *Schneewittchen* est l'ultime sortie du conte, le poète se retrouve au bout de la nuit du mythe et se retourne pour contempler la vie qu'il quitte. « Walser commence là où s'arrêtent les contes », dit Benjamin¹⁴. L'origine différée du conte walsérien

correspond à l'origine de ses héros¹⁵. Alors que ceux-ci naissent de la prose de l'Allemagne romantique et de la nuit « la plus noire [...] éclairée par quelques pauvres lampions d'espoir », ses personnages de conte émergent d'un désastre pauvrement illuminé par l'état poétique¹⁶. Ses pièces ne sont pas précédées par une *dramatis personæ* ; les caractères surgissent de l'oralité du conte et de son écriture comme des figures arrachées à une rêverie matricielle.

Les contes traditionnels nous présentent des figures qui luttent contre le mythe et ses masques : le loup, la sorcière ou encore la mère méchante. Ils disent *l'agôn* et les ruses employées pour faire advenir une issue heureuse ; les dramolets déchirent et recréent cette sortie. Walser montre *comment* vivent les personnages des contes. C'est une survie qui s'installe dans la pénombre des enjeux vitaux qu'elle vient de surmonter provisoirement : la domination, la gestation, le désir de bonheur, la peur et la folie, le jugement ou l'amour¹⁷. Comme une image dans un double miroir, l'issue heureuse se reflète dans les yeux des survivants.

Walser supprime le baiser du réveil (« Tout est vrai sauf le baiser [...] D'un baiser du prince, ne dites / plus mot, Maman »¹⁸) pour le lancer, tel une balle qui remet en jeu le conte, entre les mains des personnages. Un rhizome sociétal se forme autour du leitmotiv du Kusset négocie son pourquoi et comment. Étonnamment, le baiser appartient à la Reine qui aurait incité le chasseur, son amant, à tuer Blanche-Neige : « J'ai fait feu en l'embrassant »¹⁹. Or, ce dernier s'abstient du crime en évoquant la chaleur latente de la neige qui reflète le soleil :

Votre grâce à prier m'émute,
Et votre visage aussi doux
Que neige au baiser du soleil.
Je rempochai ce avec quoi
J'allais vous tuer, je poignardai
La biche qui vint à traverser
Tirai avidement son sang.²⁰

Le baiser, comme la neige, est dépourvu d'un référent stable. Son feu est indifféremment le péché et la grâce, l'ardeur sexuelle et la plainte d'une nature qui implore le pardon. Réciproquement, l'éponymie de Blanche-Neige masque une identité instable, « une petite fille aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et qui avait les cheveux aussi noirs que l'ébène », comme il est dit dans le conte de Grimm. Ayant tendance à virer au pourpre, Blanche-Neige ressemble à la Pensée sauvage qui, dans le mythe, a été ensanglantée par la flèche de Cupidon²¹. Plus blanche que la neige qui la nomme, *Schneewittchen* pourrait être le chiffre d'une vie qui naît dans l'écart entre le pseudonyme et la dénomination. En elle, le conte devient pudique vis-à-vis de son propre signifié. La neige qui absorbe la pollution et reflète la lumière, qui fond et qui recouvre, qui tombe du ciel sans avoir une utilité précise, qui glace et qui réchauffe, présente un échantillon de contrastes. Non seulement elle est une métaphore de la beauté populaire parmi les poètes de l'amour courtois, elle se prête aussi à figurer, par un glissement métonymique, la pratique d'une tempérance *littéraire*. La neige désigne premièrement la nature éphémère du sentiment de l'amour. Nous nous situons sur le plan du « comment », mais en même

temps la question méta-poétique, qui touche au problème de la traduction – traduction d'un sentiment diffus et instable en mots – naît d'un oxymore élémentaire. Si l'on suit l'étymologie de l'oxymore, Blanche-Neige est sans signification, sans consistance (*μῶρος* signifie « irréflechi, insensé, sot »), mais cette impuissance est en même temps capable de transpercer le voile d'un langage surdéterminé (*όξύς* = « pointu », « vif, piquant, poignant » en parlant de chaleur, froid, vent, soleil, lumière, couleur, douleur, chagrin ou encore de maladie). Cette nature indéfinie et informe se distingue profondément du désir du Prince, volatile et libre. La signification élémentaire de la neige – pureté, chasteté, fidélité (« pardon, patience, pudeur, tempérance » dans les mots de la pièce²²) – résiste à la tempête des paroles et des passions. Une troisième technique différencierait donc du mode vigoureusement ludique d'une seconde technique par une « vérité » qu'elle préserve tout en la mettant en cause : celle de la nature adéquate du langage à l'aube de la disparition du *was* ontologique. Walser cherche un moyen adéquat pour réduire au silence – sans quitter le monde de langage, le conte – ce qui résonne dans l'espace vide de l'expérience à travers les masques du mythe et de l'imaginaire. *Schneewittchen* est l'objet créé en vol par un sentiment poétique qui joue avec la poussière de l'être. Elle ne se réduit pas à la poussière en tant que matière d'une seconde technique ludique, ironique, sublime ; Blanche-Neige est *l'aura* de cette poussière qui est – je le rappelle – le résultat d'une désintégration universelle des principaux domaines de l'être.

La métonymie de Blanche-Neige prend, à travers les dramolets de Walser, une nouvelle ampleur. L'association constante de la neige non pas au rouge du sang, mais à une figure qui rougit et qui s'imbibe de rouge (l'allemand connaît, à côté du verbe, le nom *Erröten*, tandis que le terme « rougissement » prend un autre sens en français), écarte toute association univoque de la rougeur au péché et à la culpabilité. Walser chante *le conte jusqu'à ce qu'il rougisce*. On voit désormais toute la distance qui sépare ce procédé de guérison de la *Märchenvernunft* de Kracauer. La dialectique d'une seconde technique mise en avant pour lutter contre le mythe et son pouvoir passe outre le « doux sentiment qui ignore ». Quant à Benjamin, il n'évoque jamais la possibilité d'aller plus loin qu'une seconde technique – celle-ci est la limite. La boîte à outils d'une « kitsch au deuxième degré » contient, si l'on poursuit l'analyse des dramolets de Walser : la répétition et la performance du passé (les personnages rejouent leurs émotions et les situations existentielles), l'allégorie (dans *Cendrillon*, une figure « Märchen » apparaît sur scène), le dialogue comme masse de mots à travers laquelle se profile l'intersection de différentes destinées dans une trajectoire ouverte, l'interruption, une méta-analyse de la parole performative, l'autocitation, la littérisation. Ces procédés créent un effet proche de la « distanciation » de l'esthétique brechtienne, mais sans détruire le sentiment poétique de l'être, puisqu'ils *jouent* avec la poussière qui pousse (comme de la mousse) et qui tombe (comme de la neige) sur les pages du conte.

Le poids du « comment » et le régime du jeu qui caractérisent la seconde technique déterminent, certes, les drames lyriques de Robert Walser. Or, *Schneewittchen* articule avec une acuité insolite une critique immanente du kitsch, le mal dans la seconde

technique. *Blanche-Neige* crée, sans esquisser une réaction de défense, une « douce » poétique de son dépassement.

1. Robert Walser, « Schneewittchen », *Sämtliche Werke XIV: Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen*, éd. Jochen Greven, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 113. Je traduis.

2. Johann Wolfgang v. Goethe, *Faust I*, trad. Gérard de Nerval, v. 656-659.

3. *Ibid.*, v. 682-685. Le terme *Kitschmensch* a été forgé par Hermann Broch. Il s'agit d'un homme qui voit la totalité de son existence imprégnée d'une tendance morbide qu'il combat en en tirant une représentation embellissant.

4. Abraham Moles, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur* [1976], Paris, Pocket, 2016, p. 7.

5. Le kitsch est donc lié à l'existence privée, à l'instar de « l'homme meublé » que Benjamin dépeint à la fin de *Kitsch onirique* : le kitsch « dessine [...] ses figures dans l'intériorité humaine ». Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 10.

6. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 27. Je traduis et je souligne. La subreption (*Erschleichung*) désigne, dans la loi canonique, l'obtention frauduleuse d'une grâce. Le verbe latin *subripio*, *subreptum* signifie « dérober furtivement, soustraire ». Au XVIII^e siècle, le terme *vitium subreptionis* apparaît chez Christian Wolff pour désigner une représentation qui prétend illicitement à une expérience empirique. Derrida, dans *Grammatologie*, traduit le mot par « effacement » et renoue donc avec le crime de dissimulation. Il faut néanmoins noter que Kant contourne le sens criminel du terme, puisqu'il n'emploie pas le mot *Erschleichung*, mais *Verwechslung* (« confusion ») ou *vertauschen* (« intervertir »). Ce sens est plus proche du verbe latin *subrepto*, *subreptum* qui signifie « se glisser sous » et « s'insinuer dans ». De ce point de vue, la subreption relèverait d'une ruse inconsciente.

7. Sur la notion de la seconde technique, voir la seconde version de l'essai sur « L'Œuvre d'art », Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VII/1*, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, 7 tomes en 14 volumes, Francfort, Suhrkamp, 1991, p. 360 (désormais abrégé *GS*) et *id.*, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 189, ainsi que mon article « Mickey Mouse au pays de l'esthétisation », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 28, 2, 2021, p. 89-95.

8. Walter Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 160.

9. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* [1927], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2017, p. 55-56.

10. Cité dans Walter Benjamin, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 2011, p. 218.

11. Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 141.

12. Cette observation pourrait expliquer l'énigmatique « moment téléologique » qui se glisse dans une note de la liasse K dédiée aux rêves d'avenir : « Le fait que nous ayons été des enfants à cette époque est intimement inclus dans l'image objective de celle-ci. [...] Cela veut dire que nous cherchons un moment téléologique dans l'ensemble onirique. » Or : « Ce moment est l'attente. » Benjamin combine l'attente avec l'artifice, la ruse : « Le rêve attend *secrètement* le réveil, celui qui rêve ne se livre à la mort qu'à *titre révocable*, il attend la seconde où il s'arracherap^{ar} la ruse à ses griffes. Il en va de même pour le collectif

qui rêve et auquel ses enfants donnent une heureuse occasion [par force d'exemple] de se réveiller ». Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIXe siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993, p. 407. Je souligne.

13. Walter Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 157. Je modifie la traduction. R. Rochlitz traduit *das Wie der Arbeit* par « la forme du travail », un choix qui accentue le style formaliste de l'écrivain au profit de *tout* contenu. Or, Benjamin reconnaît un thème à ces histoires, même si « tout le monde ne verra pas qu'elles renferment, non pas la tension nerveuse de la vie décadente, mais l'esprit pur et vif de la vie convalescente » (*ibid.*, p. 160).

14. *Ibid.*, p. 161.

15. Sur l'origine différée des héros walsériens, voir Elke Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 38.

16. Walter Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 159.

17. Voir l'excellent commentaire de *Blanche-Neige* par Jan Plug qui, en partant de Benjamin et à travers la notion de « survie », établit un lien avec l'analyse de Derrida (*living on*). Jan Plug, « Shame, on the Language of Robert Walser », *MLN*, 120, 3, 2005, p. 683.

18. Robert Walser, *Schneewittchen*, op. cit., p. 92.

19. *Ibid.*, p. 77 ; p. 103 ; p. 104.

20. *Ibid.*, p. 76. Sur le motif du baiser, voir l'analyse de Pascale Auraix-Jonchière, « Les Jeux de la reconfiguration dans *Schneewittchen* de Robert Walser », *Féeries*, 9, 2012, p. 113-138.

21. Voir l'explication fournie par Obéron dans *Le Songe d'une nuit d'été* : « Mais je pus voir le trait enflammé du jeune Cupidon s'éteindre dans les chastes rayons de la lune humide, et l'impériale prêtresse passa, pure d'amour, dans sa virginale rêverie. Je remarquai pourtant où le trait de Cupidon tomba : il tomba sur une petite fleur d'Occident, autrefois blanche comme le lait, aujourd'hui empourprée par sa blessure, que les jeunes filles appellent Pensée d'amour ». William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, 1966, p. 47. Le remède au suc de la Pensée sauvage est la fleur de Diane : « Obéron : Sois comme tu as coutume d'être ; / Vois comme tu as coutume de voir ; / La fleur de Diane a sur la fleur de Cupidon/ cette influence et ce bienheureux pouvoir ». *Ibid.*, p. 79.

22. *Verzeihn, Geduld, Scham Milde*. Voir Robert Walser, *Schneewittchen*, op. cit., p. 104.